

beyond future is past

Omer Fast

Nathaniel Mellors

Hito Steyerl

Ulu Braun & Roland Rauschmeier

Janis Rafa

Rachel Rose

Isa Genzken

Stephen G. Rhodes

Josefin Arnell

Ryan Trecartin

Shana Moulton

9. Dezember 2017 – 10. März 2018

Kunsthalle Münster

geöffnet Di.–Fr. 14–19 Uhr und Sa./So. 12–18 Uhr
geschlossen am 24., 25. Dezember und 1. Januar, geöffnet am 26. und 31. Dezember
Café Lounge im Atelier 4.1 während der Öffnungszeiten

Speicher II · 5. Etage · Hafengeweg 28 · 48155 Münster
Telefon 0251/4924191 (Kulturamt) und 6744675 (während der Öffnungszeiten)
www.kunsthalle.muenster.de

Kuratoren: Gail Kirkpatrick und Marcus Lütkemeyer · Organisation: Isabelle von Schilcher

Die Ausstellung wird gefördert durch:

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



Die Kunsthalle Münster wird unterstützt von dem Freundeskreis der Kunsthalle Münster



Grimm & Partner

COPPENRATH VERLAG



Schlotmann
und Partner



BRAND EXPRESSION
Marketing | Kommunikation | PR | Design

Die Kunsthalle Münster ist eine Institution der



„beyond future is past“ umfasst elf aktuelle Positionen internationaler Künstlerinnen und Künstler aus dem Bereich Video/Film. Einerseits lassen sich die Beiträge in ihrem ebenso lustvollen wie konzentrierten Umgang mit den Bildwelten und Sehgewohnheiten unserer Gegenwart vergleichen. Jedoch geht es nicht um eine aneignende Wiederholung, wie es die Appropriation Kunst betrieb, um Re-enactment oder vordergründig um Medienkritik. Vielmehr zeugen sie von einem subjektiven Zugriff, mit dem das allseits verfügbare Bild- und Datenmaterial neu angeordnet, montiert, verschaltet oder übersetzt wird. Allein die Auswahl selbst kann bereits Gestaltung sein. Andererseits sind die Videos und Filme in ihrer ästhetischen Sprache und Wirkung verschieden, schon aufgrund der individuell genutzten technischen Mittel. Werk- wie rezeptionsästhetisch läge eine Einteilung in zwei getrennte Gruppen nahe, in eine „analoge“ und in eine „digitale“.

Über die Dauer der Ausstellung werden die Videos/Filme im Wochenwechsel einzeln nacheinander kinoartig vorgeführt. Das ungewöhnliche, entschleunigte Konzept, sich jede Woche auf nur eine Arbeit zu konzentrieren, eröffnet einen größtmöglichen Raum zur intensiven Betrachtung, zumal nahezu alle Beiträge die Länge eines Kurzfilms haben. Der Programmablauf selbst fasst die Videos/Filme im weitesten Sinne als fünf Paare: Je zwei aufeinanderfolgende Arbeiten, die sich in ihrer Gruppenzuordnung unterscheiden, wenngleich sie augenscheinlich zahlreiche Schnittmengen zeigen – überraschende Beobachtungen, die jede Besucherin, jeden Besucher in den Bann ziehen können und zum wiederholten Besuch der Ausstellung einladen. Das Programm mündet Ende Februar in eine Solopräsentation dreier Videos von Shana Moulton, die bereits im Januar mit einer Performance in der Kunsthalle zu Gast sein wird.

„beyond future is past“ spürt der Frage nach, inwiefern eine Unterteilung in „analog“ und „digital“ heute überhaupt noch relevant ist. Die Ausstellung nimmt Phänomene der Gegenwarts-kunst in den Blick, denen wir neugierig, aber auch zwiespältig begegnen und die mit bislang noch wenig differenzierten Begriffen wie „Postdigital“, „Postinternet“ oder „Metamoderne“ zu fassen versucht werden. „Postinternet“ etwa bezeichnet zunächst nicht mehr als das Leben in einer Welt nach der Erfindung des Internets. Kunst, die mit dem Netz zu tun hat, muss nicht notwendig in diesem stattfinden, sondern resultiert aus dem permanenten Umgang mit dem Netz. Tatsächlich ist das Digitale heute ein Metamedium, das unseren Alltag nicht nur durchdringt, sondern über unser Denken und Handeln hinaus auch unsere Körper und die uns umgebenden Dinge formt. War das Digitale vormals noch eine fremde Welt aus nicht ganz täuschend echten Imitationen, ist es heute die Signatur der Welt – realer, materieller als ihr Gegenüber. Die Authentizität der Kopie steht außer Frage. Die Realität des Originals dagegen muss aktuell eher bezweifelt werden.

Ob nun „analog“ oder „digital“ sind die in der Kunsthalle Münster gezeigten Videos/Filme darin verbunden, die Digitalität aus analogen Zusammenhängen zu exhumieren. Gewissermaßen betreiben sie ästhetisch eine Archäologie der Zukunft, um in der Beiläufigkeit ihrer eigenen analogen wie digitalen Existenz unsere Wahrnehmung für die Gegenwart zu kalibrieren. Neben aller Faszination für die einzelnen Beiträge der fünf gemischten Paare und das abschließende Solo mag man sich fragen, ob nicht vielleicht unser Blick selbst heute digital geworden ist. Dass zumindest unser Verstand gleichermaßen analog und digital arbeitet, gilt als wissenschaftlich bewiesen: analog in den Zellen, wo nicht viel Platz benötigt wird und digital zwischen den Zellen durch das Feuern der Neuronen. Deshalb nur vermochte unser Gehirn zu wachsen. Läge nicht dann in einem solchen Blick die Chance, unsere im Analogen beheimatete Lebensform am Digitalen neu zu programmieren? ... eine Chance, deren Konsequenzen zwar unabsehbar sind, die aber eine Praxis befördern würde, in der nicht das Digitale an sich, sondern wenn überhaupt nur dessen Nachteile zu verhindern sind. Für unseren je eigenen Lebensentwurf könnte daraus abgeleitet werden, sich nicht länger entscheiden zu müssen zwischen der weitest möglichen Verweigerung der Digitalisierung oder ihrer bedingungslosen Wirkmacht – kein Entweder-oder, sondern nur beides zugleich, wie zwei Seiten einer Medaille, die auf einer Seite liegen.

Marcus Lütkemeyer

- 9.12. – 14.12. 2017
Omer Fast
5000 Feet Is The Best 2011, 30:00 min.
- 15.12. – 21.12. 2017
Nathaniel Mellors
The Sophisticated Neanderthal Interview 2013, 21:00 min.
- 22.12. 2017 – 4.1. 2018
Hito Steyerl
Lovely Andrea 2007, 30:00 min.
- 5.1. – 11.1. 2018
Ulu Braun & Roland Rauschmeier
Maria Theresia und ihre 16 Kinder 2011, 29:27 min.
- 12.1. – 18.1. 2018
Janis Rafa
Gravediggers 2014, 38:00 min.
- 19.1. – 25.1. 2018
Rachel Rose
A Minute ago 2014, 8:43 min.
- 26.1. – 1.2. 2018
Isa Genzken
Chicago Drive 1992, 26:40 min.
- 2.2. – 8.2. 2018
Stephen G. Rhodes
Vile Assumption 2015, 28:17 min.
- 9.2. – 15.2. 2018
Josefin Arnell
Mothership goes to Brazil 2016, 27:32 min.
- 16.2. – 25.2. 2018
Ryan Trecartin
Mark Trade 2016, 73:30 min.
- 27.2. – 10.3. 2018
Shana Moulton
The Undiscovered Drawer 2013, 9:00 min.
Swisspering 2013, 9:00 min.
Every Angle is an Angel 2016, 6:19 min.
- 21.1. 2018, 15 Uhr
This organ wants this, that organ wants that
Performance von Shana Moulton, ca. 25:00 min.

Omer Fast

5000 Feet Is The Best

2011, 30:00 min (Loop)

Digital video, color, sound

Courtesy the Artist and Arratia Beer, Berlin

Die verschiedenen Narrative, die Omer Fast's Film „5000 Feet Is The Best“ aus dem Jahr 2011 durchziehen, wirken äußerst befremdlich. So ist die Rede von Liquidierungen in Kriegsgebieten durch Drohnenpiloten, die sich weit entfernt vom Ort des gewaltsamen Geschehens befinden ... es sind Geschichten über Opfer, die den Tricks und Lügen eines betrügerischen Paares aufsitzen ... es gibt den wahrgewordenen Kindheitstraum eines behinderten Mannes, der schließlich mit seinem persönlichen Dilemma, mit Rassenvorurteilen konfrontiert ist ... auch wird von einer Familie berichtet, die mit vollbeladenem Wagen von einem Militärstützpunkt aus in den Urlaub fährt, dann aber als „Kollateralschaden“ von einer Drohne abgeschossen wird, wobei das Geschoss eigentlich nur für ein feindliches Ziel bestimmt war ... Jede Geschichte für sich weiß in ihrer Erzählung zu fesseln und mag ihre Betrachter ganz unterschiedlich emotional berühren. Jedoch gilt das Hauptinteresse hier nicht dem raffinierten Erzählen solcher Geschichten. Vielmehr konzentriert sich die Arbeit von Omer Fast auf die Vielschichtigkeit dessen, wie und warum die Zuschauer das glauben, was sie sehen. So scheint das Medium Film nahezu tautologisch zuallererst der Reflexion darüber zu dienen, wie die Kraft der bewegten Bilder ein Gefühl visueller Glaubwürdigkeit erzeugen kann, emotional überzeugender als die Wahrheit selbst. Dabei bedient sich der Künstler genau der Strategien, mit denen wir spätestens seit den 1990er Jahren mit dem ersten Irak-Krieg in immer verfeinerten Formen konfrontiert sind, um die Komplexität von Glaubwürdigkeit zu erzeugen. Und tatsächlich liegen den verschiedenen, in „5000 Feet Is The Best“ transportierten oder eingewobenen Erzählungen höchst unterschiedliche Repräsentations- und Präsentationsformate zugrunde: zwischen Dokumentation und Dokudrama, Wirklichkeit und „Reality“ – gewissermaßen als die 2.0-Version von Wirklichkeit, basierend auf persönlicher Empfindung, wie sie aktuell auch mit politischer Dimension etwa in den USA anzutreffen ist. Unversehens werden die Betrachter in eine schwindelerregende Schleife mannigfaltiger Arten visueller Darstellung hineinkatapultiert. Dass man sich dieser nie entziehen kann, legt bereits der Titel fest. Denn alles ist reduziert auf den Prozess des Sehens, der nahtlos von den Protagonisten im Film bis zu uns, den Betrachtern des Films reicht, und Distanz: „5000 Feet“ ist in diesem Konzept weder ein Rückzugsort noch eine Entschuldigung. Die exakt angegebene Entfernung markiert die optimale Flughöhe einer Drohne zu ihrem Ziel am Boden.

Der 30-minütige Film wird als permanenter Loop gezeigt und beginnt mit dem Interview eines Drohnenpiloten in einem Hotelzimmer in Las Vegas. Als Hauptset des Films hat Omer Fast bezeichnenderweise eine Stadt gewählt, die auf Glücksspiel, Versprechen und Illusion aufgebaut ist – eine Stadt des schönen Scheins, deren Architektur allein schon dadurch fasziniert, etwas vorzugeben, dass es tatsächlich nicht ist. Ein Großteil der Bauwerke wirkt überpräsent monumental und nutzt die visuelle Überzeugungskraft künstlicher Fassaden oder extrem übertriebener architektonischer Strukturen, um den machtvollen Eindruck einer kaum entrinnbaren Erhabenheit zu erzeugen. In irgendeinem dieser potemkinschen Gebäude liegt auch das nichtssagende, unpersönliche Zimmer, in dem ein vermeintlicher Drohnenpilot interviewt wird. Ganz offensichtlich befindet dieser sich in prekärer psychischer Verfassung, emotional belastet durch die Erlebnisse, von denen er berichtet. Auf sonderbare Weise wirkt

die gefilmte Situation jedoch gestellt. Ist dieser Mann nur ein Schauspieler, dessen Rolle es ist, ein tatsächliches Interview dokumentarisch nachzustellen? Oder komplexer: handelt es sich bereits um den Ausdruck einer kritischen Haltung, gewissermaßen ein Re-enactment, als Infragestellung der Neuinszenierung eines vorhergehenden authentischen Interviews? An einer Stelle scheint es sogar, als würde der hier Befragte die Rolle eines Sicherheitsbediensteten des Hotels spielen, dessen Aufgabe es ist, die Geschichte des Drohnenpiloten zu erzählen. Also ein Drehbuch, dessen Zentrum um ein Phantom rotiert und das darin an die widersinnigen, höchst rätselhaften Verschaltungen von Raum, Zeit und Handlungen in den Filmen von David Lynch erinnern mag. Auch im Film von Omer Fast umgibt die Figuren und ihre Rollen eine Aura der Mehrdeutigkeit, die den Zuschauer fortwährend seinen zunehmend fraglichen Vermutungen überlässt. Dabei macht diese Irritation vor den Gesetzen der Erzählstruktur selbst nicht halt, insofern die Ebenen von Erzähler und erzählter Handlung zueinander durchlässig sind und sich gegenseitig destabilisieren: An einer Stelle im Film unterstellt der Interviewer, dass Drohnenpiloten keine echten Piloten seien. „Na und?“, antwortet der so angesprochene Pilot. „Sie sind kein echter Journalist.“

Als der Bewohner des Hotelzimmers gebeten wird, seine Erlebnisse als Drohnenpilot näher auszuführen, erzählt er scheinbar zusammenhangslose, beinahe traumähnliche Anekdoten – von einem betrügerischen Paar im Hotel, von einer Familie, die von einer Rakete getroffen wird, abgefeuert von einer Drohne, von einem behinderten Mann, der Eisenbahnzüge liebt. Auch wenn solch verworrenen Erinnerungen nicht unmittelbar die Erlebnisse eines Drohnenpiloten mitteilen, zeugen sie aber womöglich von den ganz individuellen Verdrängungs- oder Verarbeitungsmechanismen bestimmter, unterbewusster Emotionen, die mit den totbringenden Handlungen eines solchen Kämpfers aus der Distanz einhergehen. Dass Omer Fast überdramatisch an zahlreichen Stellen im Film höchst traumatische Ereignisse durchscheinen lässt, mag darauf deuten, dass Wirklichkeit hier weniger repräsentierend verstanden wird, als dass sie eine Anhäufung solcher traumatischer Ereignisse ist – eine Form der Darstellung, bei der emotionale Übertreibung alle anderen Vermittlungsformen überlagert. An anderer Stelle dagegen taucht das anonymisiert verpixelte Gesicht eines Mannes auf, der ebenfalls auf Nachfrage von seinen Erfahrungen als Drohnenpilot berichtet, allerdings emotionslos – als handele es sich um Beobachtungen eines Unbeteiligten, die zu Protokoll gegeben werden. Im Zusammenhang der Filmdramaturgie wird aber auch diese, allein durch ihre aus den täglich gezeigten Nachrichten vertraute Präsentationsform in ihrer vorgetragenen Glaubwürdigkeit unterwandert. Nicht zuletzt durch den Loop finden sich die Betrachter im beständig neu einsetzenden Verlauf des Films in einer Wahrnehmungszentrifuge wieder, in der die gebotenen Informationen immer eigenmächtiger rotieren, ohne je wahr und falsch oder real und fiktiv voneinander zu trennen – „nichts ist wirklich, echt oder Dokumentation, alles ist vermittelt, verschoben, verfremdet“, so heißt es treffend in einem Text zu den Arbeiten von Omer Fast. Aber, mag es einem wirklichen Drohnenpiloten nicht ganz ähnlich ergehen, insofern alle seine Eindrücke, Entscheidungen und Handlungen zwar sichtbar und dadurch wahrnehmbar, aber doch immer medial gefiltert sind? Und trifft das nicht auch auf unsere eigene Perspektive auf die Ereignisse in der Welt zu, als Zuschauer, gebannt in eine andauernde Gegenwart blickend, ohne jedes Gefühl für eine Zukunft oder eine Vergangenheit vor Augen, in der „Reality“ (2.0) in all ihren Konsequenzen wirklicher als die Wirklichkeit zu werden droht?

Nathaniel Mellors *1974 (GB/NL)

The Sophisticated Neanderthal Interview

2013, 21:00 min.

Quicktime Pro Res file (transferred from 35 mm)

Courtesy Stigter Van Doesburg, Amsterdam

Im Dickicht sozialer Realität, dessen Wurzeln von der Moral wie eine zähe klebrige Nährlösung allseits umflossen werden, tauchen die Filme von Nathaniel Mellors zwischen Poesie und Absurdität gleichermaßen humorvoll und respektlos in die Untiefen der westlichen Gegenwart zu Themen, die zumeist auf den Oberflächen unseres kollektiven Bewusstseins dümpeln. Von dort werden Geschichten über Macht und Besitz, Selbstermächtigung in Wissenschaft, Philosophie, Kunst und Kultur abgeschöpft und unter Anwendung solcher cineastischen Mittel ins rechte Licht gerückt, die an die kolorierten B-Movies der 1950er und 1960er Jahre erinnern. Im Durcheinander unzähliger Referenzen wie verrückter Anspielungen aus Bildern und Sprache scheinen dabei immer wieder einzelne Requisiten der Filme regelrecht den Halt zu verlieren und aus der Leinwand zu purzeln, um dann im Betrachterraum platziert wie forensische Beweise die Evidenz des so aufgeführten unumstößlich zu belegen.

„Was passiert, wenn ein filmender Homo Sapiens einen eher schroffen, aber sanftmütigen Neandertaler trifft? Nun, sie reden über Kunst, ein bisschen angetrunken vom Ameisensaft und bunte Nat-Sherman-Zigaretten rauchend. ... Wie könnte es auch anders sein?“ (Nathaniel Mellors)

„The Sophisticated Neanderthal Interview“ zeigt einen jungen Mann, der aus dem Stauraum der Gegenwart einem blinden Passagier gleich in einer prähistorischen Landschaftskulisse ausgesetzt wurde – ein öder Ort namens „E-Den“, so steht es zumindest handschriftlich auf einem Felsblock, der kurz im Bild erscheint.

Dieser junge Mann, Truson, ist eine Figur, die ganz in der Tradition nichtlinearer Erzählverläufe fantastischer Geschichten, etwa von Lewis Carroll oder Jules Verne, bereits in einem früheren Film von Nathalie Mellors auftaucht („Ourhouse“, 2010). Gekleidet in ein lächerliches Kostüm, ein Hybrid aus Strampelanzug und sowjetisch anmutendem Space-Overall aus einer low-budget Science-Fiktion-Produktion, ist er in Raum und Zeit unterwegs, auf der Suche nach den wahren Ursprüngen menschlicher Kultur. Vor einer großen Höhle trifft dieser Amateuranthropologe zufällig einen mürrischen Neandertaler, der sich als Voggen Heidelberg des Nordens vorstellt, bevor er sich daran erinnert, dass er tatsächlich Voggen Williams, ein Südländer ist. Truson, bewaffnet mit Kamera und Messgerät, versucht ebenso eifrig wie leichtgläubig, Informationen über die Biologie, Kultur und Kunst des Neandertalers zu sammeln, um diese später als handfeste Beweise seinem Vater (Truman?) vorlegen zu können. In der Erwartung einer kaum intellektuellen, zumal von der Geschichte getilgten nebenmenschlichen Spezies zu begegnen, erweist sich der grobschlächtige urmenschliche Verwandte, dessen Gene sich nach neuesten Erkenntnissen immerhin bis zu 2,6% beim modernen Menschen wiederfinden, aber rasch weitaus intelligenter und listiger als der tollpatschige Truson. So gewinnt Voggen sowohl physisch als auch sprachlich die Oberhand, gleichwohl er kokett den Eindruck vermittelt, ein wenig berauscht und verwirrt zu sein. Voggen erzählt Truson, dass er aus „E-Den“ von einem mysteriösen Wesen namens „The Sporgo“, das alle Höhlenkunst kontrolliere, verbannt worden wäre. Voggen selbst sei früher ein allseits geachteter Künstler gewesen, als seine Arbeiten noch mehr „Sporgo-ey“ waren. Truson ist von der Höhle magisch angezogen. Jedoch warnt der

Neandertaler vor der Gefahr, sie zu betreten. Stattdessen schlägt er vor, die Höhle in Trusons Bewusstsein zu öffnen. Er ermutigt ihn, an einem schamanistisch-performativen kunstwerkartigen Ritual namens „Farben und Fett“ teilzunehmen, das mit der Einnahme einer bewusstseinsverändernden Substanz beginnt. Halluzinierend glaubt Truson, dass sein fettverschmiertes Gesicht zwecks Verzehr im Feuer geschmort werden soll und flieht in die Höhle. Voggen, der noch ruft: „Geh nicht hinein, du wirst Sporgo-ed!“, hält plötzlich wie von einem Geistesblitz getroffen inne, greift einen Felsen und verkündet prophetisch: „Ich werde diese höhlenartigen Materialien benutzen, um meine eigene Höhle zu bauen. Ich werde sie auf dem Boden errichten. Lass' sie Haus sein!“

Die folgende Einstellung zeigt Truson und Voggen in einem höhlenähnlichen Raum, in dem sich zahlreiche Gegenstände wie poetische Anomalien befinden: unter andern eine Shakespeare-Büste und ein waffenartiges Objekt – Artefakte, die einer längst vergangenen Zukunft zu entstammen scheinen. Unklar bleibt, ob es sich um die Höhle des Sporgo, um eine Illusion Trusons oder gar um das Innere des Hauses handelt, das Voggen zu bauen beabsichtigt. Gesteigert wird die Unbestimmtheit dieser Sphäre durch ein auf Trusons Kleidung projiziertes Gitternetz, erinnert dieses doch sowohl an das geheimnisvolle Raster im Science-Fiction-Klassiker „Tron“ (1982/2011) als auch an das „Holodeck“, eine virtuelle Freizeit- und Lernumgebung, die auf den Raumschiffen- und Stationen der neuaufgelegten Star-Trek-Serien anzutreffen ist. Während Truson wie in Trance zu unhörbarer Musik tanzt, verweist Voggen auf seinen großen Kopf, und erklärt, dass dieser „hohe Auflösung“ sei.

In der Gemengelage aus Initiationsreise und Gehirnwäsche, aus Illusion und Halluzination zeigt sich, dass die Sehnsucht des Menschen, Gegenwart und Vergangenheit zu verstehen und kontrollieren zu können nicht nur ins Leere läuft. Vielmehr noch landet er immer nur wieder an dem Punkt, von dem aus er aufgebrochen ist. So wie der Neandertaler in Trusons Wahr versucht, das Gesicht seines menschlichen Besuchers zu essen, womöglich um durch diesen rituellen Akt einem prähistorischen Facebook vergleichbar Macht an sich zu binden, will Truson die Höhlenkunst konsumieren, um sie als unumstößlichen Legitimationsbeweis in sein eigenes Wissen und Glaubenssystem zu integrieren. Dabei scheint der moderne Mensch von der Vorstellung geleitet, dass die nachhaltige Form des Lebens in der Altsteinzeit als Jäger und Sammler eine (paradiesische) Alternative darstellt zum neolithischen Modell menschlicher Existenz. Zumal diese den Ausgangspunkt für die moderne Wirtschaft des Besitzes und das Abgleiten in die ökologische Unhaltbarkeit markiert, worauf zumindest die Wahl des ebenso paradoxen wie metaphorischen Namens „E-Den“ für das Territorium der Filmhandlung deutet. Aber wurde nicht auch der Neandertaler aus seiner Höhle geworfen, von jemandem, der behauptet, die Höhle zu besitzen und der über die Kunst als Ursprung des menschlichen Bewusstseins entscheidet? Wäre dann nicht der Ort vor der Höhle ein Ort der Erkenntnis, an dem eine Existenz außerhalb der konventionellen menschlich determinierten Welt vorstellbar wäre? Demzufolge läge die von Truson verkörperte Tragik des noch jungen modernen Menschen darin, dass er wider die Programmatik seines eigenen Namens, an diesem Ort steht, ohne ihn zu erkennen, und stattdessen in das Innere der Höhle strebt – nur wieder dorthin zurück wo er herkommt.

In einer solchen, sich absurd perpetuierenden Fiktion ist die Filmhandlung unentrinnbar gefangen. Sie beschreibt eine elliptische Umlaufbahn um sich selbst, in die auch die Betrachter unversehens durch die Wahl des Filmsets katapultiert werden.

Ist die hier vorgeführte Raum-Zeit-Interferenz doch in die sogenannten „Bronson-Höhlen“ verlegt, ein Areal nahe Hollywood, das zu einem vormaligen Steinbruch gehört und seit den 1960er Jahren für zahlreiche Filmproduktionen genutzt wurde, etwas als Bat-Cave und Parkplatz für das Bat-Mobile ... Allein in dieser Verwirbelung aus realem Ort und filmischer Fiktion mag man sich an eine der nachhaltigsten Szenen der Filmgeschichte erinnern fühlen, an die Schlussequenz von „Planet of the Apes“ (1968), wenn der irdische Astronaut (George) Taylor und die menschliche Äffin Nova auf ihrer Flucht in der „Verbotenen Zone“ in einer am Meer gelegenen Höhle auf die Überreste der Freiheitsstatue stoßen. Erst da begreift Taylor, dass er keineswegs auf einem fremden Planeten gestrandet ist, sondern tatsächlich die inzwischen von Menschen zerstörte Erde nie verlassen hat: Ein tautologischer Eskapismus in FuturII, dessen Destination von Beginn an im Scheitern siedelt.

Marcus Lütkemeyer

Hito Steyerl

Lovely Andrea

2007, 30:00 min.

Video, single-channel, color, sound, subtitles in English, Japanese, German

Courtesy the Artist and Andrew Kreps Gallery (New York), Stoschek Collection

2012 wurden erstmals mehr Bilder als Texte ins Internet gestellt, bereits 2016 waren es mehr Filme als Bilder. Diese mehr als rasante Entwicklung konnte 2007 nur erahnt werden. Als ein Höhepunkt der documenta 12 verhakt und verweb-t sich Hito Steyerl in ihrem Film „Lovely Andrea“ in der Netzthematik. Wie eine Spinne wirft sie die Fäden ihrer Geschichte aus und ließ sich als früheres Bondage-Girl gleich einer Beute selbst im Netz gefangen nehmen.

Ausgangspunkt des Films ist Hito Steyerls Suche nach einer Fotoreihe, die 1987 von ihr halbnaakt mit Hanfseilen gefesselt, aufgenommen wurde: ein Bondage-Bild im nawa-shibari-Stil, für den das Fesseln und Aufhängen von Frauen typisch ist.

Aus den Martial Arts entwickelte sich eine Technik, Kriminelle mit einem Seil zu fesseln, zu transportieren und zu foltern, die später erotisch aufgeladen wurde und bis heute ein pornografisches Subgenre ist.

Hito Steyerl erinnerte sich erst wieder an ihre Bondage-Fotos, die sie als 19-jährige Studentin von sich machen ließ, als sie die ersten Bilder von Guantanamo sah: „Man könnte sagen, man hat es hier mit einer Art von politischem Bondage von ungeahnten Ausmaßen zu tun.“ Gemeinsam mit Ageha, die in Tokio die Aufgaben als Übersetzerin und Assistentin übernimmt, und einem Kamerateam macht sich Hito Steyerl auf die Suche nach ihren Bondage-Fotos. Sie trifft verschiedene Akteure der Szene, Experten, Fotografen. Das Team recherchiert in einem Sex-Archiv und tatsächlich finden sie die Fotos in einem Heft, was zu Anfang sehr unwahrscheinlich gegenüber der schier endlosen Masse dieser Art von Bildern schien. Der „Meister“, der ihre Fotos vor 20 Jahren gemacht hat, wird angerufen und zu einem persönlichen Auftritt im Film gebeten. Der Film schließt mit wiederholten, „verpatzten“ Szenen, in denen Hito Steyerl die Antwort auf die Frage, warum es eigentlich in diesem Film gehe, nicht beantwortet bzw. dies dem Publikum vorenthält. Es soll selbst sein experimentelles Netz auflösen oder verdichten.

Steyerls Arbeiten sind durchdrungen von Fragen feministischer Repräsentations- und postkolonialer Kritik, sie bewegt sich zwischen Film, bildender Kunst, Theorie und Praxis und hat eine spezifische Art des essayistischen Dokumentarfilms geschaffen. Genau wie Harun Farocki nutzt sie dabei auch das Mittel des Humors. Bei Farocki ist er kühler eingesetzt. Steyerl bedient sich in „Lovely Andrea“ einer außergewöhnlichen Gegenüberstellung, Anbindung, Montage verschiedener Fotografien und Filmzitate, sie verwebt die verschiedenen Ebenen des Mediums, indem z. B. im Büros des Sex-Archivs Spiderman-Trickfilme auf den Bildschirmen laufen und diese abgefilmt werden. So viel Lust an Film- und Bilderbezügen konterkariert die Lust an den pornografischen Bildern oder lässt diese freundlicher erscheinen, lässt die Betrachter_innen hoffen, dass heutzutage nur noch selbstbestimmte Frauen wie Ageha, die Self-Bondage-Shows durchführt und darin vor allem ein Gefühl von Freiheit und Selbstbestimmung erlebt, dieser Arbeit nachgehen. Diese Frauen haben die Fesseln der ursprünglichen, mehr als erniedrigenden Opferrolle abgelegt, die sich von den üblen Vorgehensweisen der Bondage-Fotografen, die von dieser Zeit schwärmen, deutlich unterscheiden.

Besonders den Begriff Netz treibt Hito Steyerl in fantastische Höhen und Un-Tiefen und breitet ihn genüsslich aus: Spinnennetz, Spiderman/-woman-Trick- und Spielfilm, Internet, World Wide Web, Bondage-Fesselungen, Recherche im Netz. Und was studiert Ageha, wenn sie sich ihren Lebensunterhalt nicht mit akrobatischen Self-Bondage-Performances verdient? Web-Design. Hat sie auch eine Website? Ja!

Der Titel des Films ist identisch mit dem Alter ego für die früheren Fotos Steyerls in dem Bondage-Heft. Sie beschwört damit die Abwesenheit ihrer Freundin Andrea Wolf, deren Schicksal in Steyerls Film „November“ (2004) thematisiert wird und die als Widerstandskämpferin in der Osttürkei getötet wurde. Auch hier findet eine medienreflexive Verwebung statt. Die schmerzhaft, aber so offensichtliche Wahrheit, dass die Lust auf Bilder Realitäten schafft, wird gern verdrängt. Man denke an die ursprünglich „privaten“ Fotos von Abu Ghuraib und an Guantanamo, Kinder-/Pornografie, Fotos von Tötungen, die mindestens im Darknet verfügbar sind, und ausschließlich für den Akt des Hochladens und zur Verbreitung durchgeführt werden.

Hito Steyerl verweist auf die politische, nationale und kommerzielle Bedeutung von „armen Bildern“, die sie technisch als unterdurchschnittlich aufgelöst definiert und als diejenigen Bilder – wie Bondage-„Bildchen“ –, die sich im Netz unendlich zahlreich und schnell verbreiten: „In [den armen Bildern] spiegeln sich sämtliche Widersprüche der Menge in unserer Zeit wider: ihr Opportunismus, ihr Narzissmus, ihr Streben nach Autonomie und Kreativität, ihre Unfähigkeit, sich zu konzentrieren [...], ihre ständige Bereitschaft zum Verstoß und gleichzeitig zur Unterordnung. Insgesamt betrachtet stellen die armen Bilder eine Momentaufnahme der Befindlichkeit der Menge, ihrer Neurosen, Paranoia und Ängste wie auch ihrer Gier nach Intensität, Spaß und Zerstreuung dar.“

Julia Wixel

Ulu Braun *1976 (D) und Roland Rauschmeier

Maria Theresia und ihre 16 Kinder

Doku-Fiction, 2011, 29:27 min.

HD Video, single-channel, color, sound

Courtesy the Artists

„Maria Theresia und ihre 16 Kinder“ ist eine Koproduktion von Ulu Braun und Roland Rauschmeier (Roland Seidel).

Die Zusammenarbeit der beiden Künstler geht zurück auf eine Video-Portrait-Serie, die unter dem programmatischen Titel „Cadavres Exquis Vivants“ 2007 ihren Anfang nahm. Schnittmenge der Serie bildet die Anverwandlung der Methode des „Cadavre Exquis“, die im Surrealismus von André Breton und Marcel Duchamp entwickelt wurde – ein spielerisches Verfahren bei der Entstehung von Texten und Bildern das kritische Denken auszuschalten und den metaphorisch assoziativen Fähigkeiten freien Lauf zu lassen.

„Maria Theresia und ihre 16 Kinder“ entwirft ein ebenso berauschendes wie verwirrendes Bild- und Ideen-Kaleidoskop aus dokumentarischem Material, aus allseits frei verfügbarem Found Footage und selbst gedrehten Sequenzen. An den Übergängen kaum flüssig, sondern stets brüchig und mutwillig gegen die Gesetze visueller Kompatibilität verstoßend, vermengen sich die einzelnen Facetten zu einem virtuellen, an Wahnsinn grenzenden Tableau Vivant. Hier hineinzutreten, sich gewissermaßen selbst ins Bild zu setzen, dazu sind die Zuschauer eingeladen. Statt zu tieferen Sinnschichten vorzudringen, droht die Betrachtung zwischen verlockend Vertrautem und skurril Unbekanntem, zwischen raumgreifender Opulenz und glattem Oberflächenglanz im Berührungspunkt von Illusion und Halluzination jedoch genau dort zu erstarren, wo die Künstler uns als willfährige Opfer womöglich haben wollen: im Trompe-l'oeil der je eigenen Wahrnehmung, vergleichbar einem Stillleben der barocken Malerei. Aber nicht allein die Kapazitäten wie Mängel menschlicher Sinne werden hier vorgeführt. In den holprigen Grenzverschiebungen zwischen Realität und Fiktion, dem permanenten Aufkündigen linearer Erzählverläufe und der ungenierten Verwirbelung von Vergangenen, Gegenwärtigen und noch Bevorstehendem, wird die Autorität der Bilder selbst in ihrer künstlerischen Urheber-schaft in Zweifel gezogen. Denn nicht zuletzt ist die Handlung ebenso vage wie das sie transportierende Format. Ulu Braun und Roland Rauschmeier sprechen in diesem Zusammenhang von einer „Docu-Fiction“, wenngleich zumindest der Filmtitel im disruptiven Reigen freier Assoziationen noch die glaubhafteste Spur zu einer Narration zu legen vermag. Diese zielt allem Anschein nach darauf, den kaum bekannten historischen Fakten über das Leben und Wirken der Kinder der legendären österreichischen Kaiserin und Reformerin Maria Theresia (*1717 – †1780) nachzuspüren: Elf Töchter und fünf Söhne, von denen nur zehn das Erwachsenenalter erreichten.

„Maria Theresias erstgeborene Tochter, Maria Elisabeth (1737–1740), starb bereits als Kleinkind. Das Älteste der überlebenden Kinder war Maria Anna (1738–1789), die stark ausgeprägte intellektuelle Interessen entwickelte und charakterlich ihrem Vater ähnelte. Da sie an einer krankheitsbedingten Fehlbildung des Brustkorbes litt, wurde sie als nicht geeignet für eine Verheiratung angesehen und blieb bei der Mutter bis zu deren Tod 1780. Danach verbrachte Maria Anna ihren Lebensabend im Kloster der Elisabethinerinnen in Klagenfurt, deren große Förderin sie wurde.“

Die dritte Tochter, Maria Karolina (geb. 1740), starb noch als Säugling. Mit Joseph II. (1741–1790) kam endlich der heiß ersehnte männliche Erbe zur Welt. Als Kaiser und Nachfolger Maria Theresias als Regent der Habsburgermonarchie ist ihm eine eigene Biografie gewidmet. Maria Christina (1742–1798) galt als die Lieblingstochter Maria Theresias, war jedoch bei ihren Geschwistern nicht sonderlich beliebt. Als einziges der Kinder wurde sie nicht nach politischen Maßgaben vermählt. Sie heiratete mit Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822), ein nicht regierendes Mitglied des weitverzweigten Familienclans der sächsischen Wettiner. Ihr Gatte war der Sohn von Erzherzogin Maria Josepha, einer Cousine Maria Theresias, also ein weitschichtiger Verwandter. Die als besonders hübsch beschriebene Maria Elisabeth (1743–1808) sollte im Vermählungskarussell Maria Theresias eine Hauptrolle spielen. Aufgrund einer Pockenerkrankung, die ihre jugendliche Schönheit zerstörte, blieb sie jedoch unvermählt und entwickelte sich zum gefürchteten Original. Der zweite Sohn Karl Joseph (1745–1761) kann als der Lieblingssohn Maria Theresias bezeichnet werden: intelligent und charmant galt er als liebenswürdiger als der verschlossene Kronprinz Joseph, mit dem ihn eine brüderliche Rivalität verband. Sein früher Tod mit knapp 16 Jahren, als eine Pockenepidemie zahlreiche Opfer in der Familie forderte, war für die Eltern ein besonders schwerer Schlag. Maria Amalia (1746–1804) wurde im Rahmen der Annäherung an die Bourbonen gegen ihren ausdrücklichen Willen mit Herzog Ferdinand von Parma vermählt. Die Beziehung dieser resoluten und tatkräftigen Tochter zu ihrer Mutter blieb zeitlebens kühl. Peter Leopold (1747–1792), der dritte Sohn, hatte zunächst wenig Chancen auf einen Thron. Nach dem frühen Tod seines Bruders Karl ging die Anwartschaft auf die Nachfolge seines Vaters als Herrscher der Toskana auf ihn über. Durch den kinderlosen Tod Josephs II. wurde er dessen Nachfolger auf dem Kaiserthron, ein Amt, das er aber nur zwei Jahre ausübte. Danach folgten zwei Töchter, die beide noch im Kindesalter verstarben: Maria Karoline, geboren 1748, starb bald nach der Geburt; Johanna, geboren 1750, erlag mit 12 Jahren den Pocken. Ebenfalls ein Opfer der Pocken wurde Maria Josepha (1751–1767). Sie starb kurz bevor sie den neapolitanischen Kronprinzen heiraten sollte. Den ihr zugedachten Platz übernahm dann die nächst älteste Tochter Maria Karolina (1752–1814), die sich als streitbare Königin von Neapel und Sizilien als wahre Tochter Maria Theresias herausstellen sollte. Sie übertraf in puncto Gebärfreudigkeit mit 18 Geburten sogar ihre Mutter. Ferdinand Karl Anton (1754–1806) galt als unscheinbarer Charakter. Durch die Heirat mit der Erbtochter des italienischen Fürstenhauses d'Este, das im norditalienischen Fürstentum Modena regierte, begründete er die Nebenlinie Habsburg-Modena. Die international bekannteste Tochter Maria Theresias war Maria Antonia (1755–1793), die als Marie Antoinette zur Königin von Frankreich aufsteigen sollte und schließlich ihr Ende unter der Guillotine fand. Maximilian Franz (1756–1801), das jüngste Kind Maria Theresias, war aufgrund seiner angeschlagenen Gesundheit für eine geistliche Laufbahn ausersehen. Er wurde zum Erzbischof und Kurfürsten von Köln und Hochmeister des Deutschen Ordens ernannt.“ (Quelle: <http://www.habsburger.net/de/kapitel/die-kinder-maria-theresias>)

„Es gibt ein Recht der höheren Schöpfungsebene.“ lässt sich Ulu Braun zitieren. In diesem Zusammenhang könnte „Maria Theresia und ihre 16 Kinder“ als eine home-made-Vision in FuturII der so erwartungsvoll herbeigesehnten Augmented Reality gesehen werden. Die Verschaltung unterschiedlichster Wirklichkeits-, Raum- und Zeitebenen, von Fakten, Legenden, Gesehenem und Imaginiertem sowie der Kurzschluss von Digital und Analog lassen den Film in uns nachhallen wie die Fiktion einer absurden Zukunft, die bereits vergangen ist. Aus der Vergangenheit auftauchend spricht sie dabei solche Sinne an, über die wir zumindest in der Gegenwart nicht (mehr) verfügen. Und solange wir nun diese verwirrenden Möglichkeiten des Wahrnehmens und Verstehens neu erlernen müssen – vielleicht nur deshalb, weil wir sie immer schon vergessen haben – werden beide uns gleichermaßen wie Untote heimsuchen: die Geschichte und das Internet, aus einem Nichts kommend, das sie und uns hervor-gebracht hat.

Marcus Lütkemeyer

Janis Rafa *1984 (GR)

Gravediggers

2014, 38:00 min.

Video, single-channel, 2.40:1, aspect ratio, color, sound

Courtesy the Artist and Martin van Zomeren

Genremäßig lassen sich die filmischen Arbeiten von Janis Rafa kaum zuordnen. In cineastischer Qualität und mittleren Film-längen bewegen sie sich zwischen experimentell-dokumentari-schen Praktiken, Video-Essays und Kino-Erzählungen.

Landschaften, Ereignisse und Szenarien bilden den Kern der Handlungen, wobei sich ihre authentische Schilderung mit empirischen Wahrnehmungen vermengt.

„Gravediggers“ ist ein bizarres Roadmovie, das sich perspekti-visch nicht festlegt. Menschen, Maschinen, Asphalt, Natur, streunende Tiere und Kadaver überfahrener Kreaturen am Straßenrand bilden das Setting eines unwirtlichen Kosmos, den allein die bleierne Schwere einer alle und alles durchdringenden grünstichigen Atmosphäre vor dem Wegdriften in eine noch lebensfeindlichere Ewigkeit bewahrt. Auch wenn das Gezeigte einem irgendwie bekannt vorkommt, geht es hier nicht um die Schilderungen real nachvollziehbarer Orte oder Plätze. Hier waltet kein Realismus, denn repräsentiert wird in „Gravediggers“ nichts. Vielmehr ist es eine Welt, die so nur im Film existieren kann: Der bildgewordene Gedanke einer Erzählung von Tod und Verfall. Einerseits die Grundbedingung, die jeder Form des biologischen Lebens gemeinsam eingeschrieben ist. Andererseits der Abgesang auf die zivilisatorische Kultur – ein somnambuler Traum, der irritierend emotional berührt, zumal Menschliches und Nicht-Menschliches sich zu einer unerklärlichen, gegenseitig angehenden Tragödie verflechten. Aber auch wenn der Film von der Wiederholung des Verlusts außerhalb der Konventionen eines anthropozentrischen Verständnisses handeln mag, dekliniert er weder utopische Potenziale, noch will er eine nur gedachte, der Wirklichkeit entgegengesetzte Welt erschaffen. Stattdessen ist es hier die uns vertraute Welt, die in einem bemitleidenswerten Zustand aufscheint, allenthalben dort, wo sie von einem allzu starken Abrieb an der Realität zeugt.

Entsprechend kennzeichnet die Kamerafahrten ein sonderbar lakonischer Gestus, eine anrührende Melancholie, gleichermaßen von den Eindrücken der griechischen Landschaft und von den stoischen Handlungen der sprachlosen menschlichen Figuren ausgehend. Unter Verzicht auf technische Verfremdungsmittel oder digitale Nachbearbeitung wächst der Eindruck einer Verlangsamung des Geschehens, die unmittelbar aus den apparativ eingefangenen Momenten und Situationen sowie aus deren Erzählung resultiert – ein Vorgang ungerichteter Bewegung, die ein wesentliches Motiv der Arbeit zu markieren scheint. Eröffnet doch erst der Prozess des Durchmessens den Raum für den aufmerksamen Blick und legt noch unbekannt Perspektiven frei. Dass dabei die Akteure, die beiden verschroben wirkenden Insassen des Pick-ups einer räumlichen Orientierungslosigkeit ausgeliefert sind, verweist auf ein tiefes existentialistisches Phlegma: Erwartungshaltungen werden ebenso enttäuscht wie angedeutete Plots ausbleiben. Was sich aber nicht auf der Leinwand ereignet, verlagert sich in die Gedanken der Betrachter und zeugt letztlich vom Spannungsverhältnis zwischen Verweigerung und Kontemplation, zwischen Gezeigtem und der Aufforderung zur Vorstellung des Nicht-Zeigbaren, womöglich die zerstreute Wahrnehmung durch die verschmutzte Windschutzscheibe des alten Fahrzeugs selbst: Dieser Blick fällt auf eine trostlose entleerte Welt, durchmessen von Asphalt und Schotter. Das Auto aber ist hier weder Wahrnehmungszelle noch nutzt es seinen Fahrern als ein Fluchtvehikel ins Imaginäre. Vielmehr durchfährt es eine Gegenwart, die ohne Zukunft ist – ein Ort ohne Ort, in dem die Menschen einem Horizont folgen, der für immer schwindet. Denn in „Gravediggers“ liegt trotz aller Archaik das mystische Versprechen nicht in der Teilhabe am Entfernten, nicht in einer religiös-transzendenten Erlösungsvorstellung, sondern im andauernd suspendierten Zustand eines Endes – des Todes, der auf den hier befahrenen staubigen Straßen und Pisten immer schon da ist, bevor er kommt ... pick it up.

Marcus Lütkemeyer

Rachel Rose *1986 (US)

A Minute ago

2014, 8:43 min.

HD Video, color, sound

Courtesy the Artist, Pilar Corrias Gallery (London)
and Gavin Brown's Enterprise (New York, Rome)

„Mein Leben war voller schrecklicher Tragödien, von denen die meisten nie eingetreten sind.“ soll Michel de Montaigne gesagt haben. Eine solch versöhnliche Bilanz trotz aller Lebenslast ist in den Videoarbeiten von Rachel Rose nicht zu finden. Überhaupt bieten sie keine Revision eines linearen Zeitverlaufs, aus der irgendeine Form optimistischer Erkenntnis gewonnen werden könnte. Auch wenn der Titel des Videos „A Minute ago“ eine denkbar kurze und daher eigentlich präzise erinnerbare Vergangenheit vorgibt, ist diese Zeitspanne doch relativ. Denn wie der Film zeigt, kann sich in ihr weitaus mehr und gleichzeitig ereignen als das, was der Verlauf eines einzelnen Lebens ausmacht. Zumal die Geschehnisse hier nicht aufeinander aufbauen, sondern zeitlich wie räumlich nebeneinanderliegen und sich sinnlich zueinander so verhalten wie die Falten einer verschlungenen, auf links und rechts gezogenen Stoffbahn: Eine gleichermaßen wirkliche wie umgekehrte Welt, in der das Wahre immer auch ein Moment des Falschen hat und es letztlich keine Wahl gibt zwischen „Play on“ oder „Game over“.

Aus Erinnerungen, Historie, Kunst- und Architekturgeschichte eröffnet Rachel Rose einen Kosmos, angefüllt mit Nah- und Fernerfahrungen, mit Grenzerlebnissen des Sehens, Hörens, Fühlens, des Seins, der Raum und Zeit in Anwendung digitaler Schnitttechniken ähnlich den Bildern in einem Fotoroman zusammenstellt und sie wechselseitig wie auf einem Induktionsfeld zur Schwingung bringt. Gewissermaßen ist es eine beschleunigte, eine akzelerationalistische Ästhetik, die permanent danach fragt, was als nächstes kommt, sich dabei aber allein auf das beruft und zum Vorschein bringt, was immer schon da ist. Somit geht es in den Arbeiten von Rachel Rose weniger um Ersetzbarkeit denn um Neuordnung. Das Neue ist das in der Vergangenheit Unterdrückte, das nun durch andauernde Rekombination und Rekonfiguration in die Lage befördert wird, Erregungen zu katalysieren. Und da alles so vertraut erscheint, kann dieser Kosmos mit nahezu schlafwandlerischer Unbedarftheit betreten werden. Aber Obacht, wenngleich das Empfinden hier fluide ist, bietet der Boden dieses Terrains ein nur brüchiges Feld und jeder Schritt ist gefährlich wie eine Expedition auf umhertreibenden Eisschollen.

Rachel Rose selbst merkte jüngst an: „I try to construct a work so that it has an autonomous perspective; almost like it's a body of its own, with its own kaleidoscopic way of seeing ... Each of my works originates from an everyday, often subterranean, feeling that I have.“ So soll „A Minute ago“ etwa von Gefühlen der Angst und Ohnmacht inspiriert worden sein, die die Künstlerin hatte, während der Hurrikan „Sandy“ 2012 um sie herum wütete.

Uneindeutig zwischen Collage- und Montageverfahren pendelnd, weder narrativ noch abstrakt, zwingt der Film unterschiedlichste Einstellungen, Szenarien, Motive, Zeit-, Handlungs- und Wirklichkeitsebenen in einen unnachgiebigen Rahmen: Der ungeschnittene YouTube-Clip eines Strandlebens in Sibirien, aufgemischt durch Hagelschlag – ein geträumt anmutender Rundgang durch das weltberühmte, 1949 errichtete „Glass House“ des umstrittenen Architekten Philip Johnson – Nicolas Poussins Gemälde „Landschaft mit Bestattung des Phocion“ (1648–1649), das die Grablegung des durch die athenische Volksversammlung zum Tod verurteilten Feldherrn in einer arkadischen Landschaftskulisse zeigt.

Auf den ersten Blick könnte „A Minute ago“ als die metamoderne, postdigitale Variante eines Tafelbildes von Hieronymus Bosch gesehen werden. Wie dieser auf der abgründigen Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit seine mit Symbolen überfrachteten apokalyptischen Darstellungen infernalisch inszeniert, bricht in dem Video von Rachel Rose das sozioökologische Desaster der Gegenwart, verursacht durch die ungezügelte Hybris des Mensch und vervielfacht mit seinen technischen Errungenschaften über die Welt und deren Bewohner herein: Mitten im Sommer werden die Badegäste an einem sibirischen Flussufer von einem winterlichen Hagelsturm heimgesucht – ein Auswuchs des Klimawandels, untermalt von Live-Klängen eines legendären Pink-Floyd-Konzerts, das 1973 im leeren Amphitheater von Pompeji stattfand, als ein Auftritt für die Toten in einer Ruine. Darauf werden die Betrachter mittels eines verspielten Swipe-Cuts in ein prächtiges parkartiges Naturambiente teleportiert. Dort folgen sie in brillanter Auflösung dem gestochen scharfen Kamerablick durch das „Glass House“, in dem ein zehn Jahre altes Interview mit Philip Johnson digital nachgestellt ist. Der damals bereits 90-jährige Johnson wandelt schemenhaft, durchsichtig wie seine Architektur durch das Einraumhaus, das er 1949 mit Richard Forster entworfen hatte, um die von Ludwig Mies van der Rohe eingeleitete Transparenz des Privaten nicht nur zu kopieren, sondern konsequent voranzutreiben, ohne aber eine physische Durchmischung von Innen und Außen zuzulassen. Die geisterhaft huschende Gestalt des greisen Architekten bewegt sich im Rhythmus eines metronomischen Soundfiles: Klopfgeräusche auf Holz. Manipuliert von Rachel Rose legt dieses minimalistische Stück des US-amerikanischen Komponisten Steve Reich einerseits eine Spur zur Entstehung des „Glass Houses“. Behauptete Johnson doch stets, dass ein abgebranntes Gebäude, von dem nur Fußböden und Kamine aus Ziegelsteinen übrig waren, das „Glass House“ inspirierten, als Stahlkäfig mit Glaswänden auf einem gemauerten Sockel. Andererseits ist die Musik ebenso wie das technisch verrauschte, holographische Bild des Architekten ein Relikt aus einer überraschend veralteten Vorstellung von (Post-)Moderne. Dass Johnson in seinen Umrissen unscharf erscheint, mag darüber hinaus auf seine nie bestrittene Sympathie für die Ideologie der Nazis deuten. Die elegant choreografierte Tour durch das „Glass House“ wird abrupt von der Soundkulisse eines live mitgeschnittenen brutalen Polizeieinsatzes gestört. Und als Johnson die zentrale Rolle der Feuerstelle und des Kamins in seinem Haus erwähnt, beginnen die Glasflächen in unzählige Pixel zu zerbersten und lassen den Projektionsschirm opak werden, begleitet von frenetischem Applaus aus dem Off: die Soundkonserve eines Big-Sean-Konzerts von 2012.

So wie die Fläche der Leinwand erst einen Raum für das Videobild aufspannt, ist das „Glass House“ der Container für ein zweidimensionales Gemälde. Als einziger Schmuck hängt dort vor einer Glasscheibe das von Nicola Poussin 1648 zur Zeit der Pariser Fronde geschaffene großformatige Ölbild, das die Natur als Bühne denkwürdiger Ereignisse, drohender Gefahren und als Schauplatz ständiger Verwandlung begreift: Ein imaginäres Theater, das die Hinfälligkeit irdischen Ruhms in der unheimlichen Nähe von Naturschönheit, Katastrophe und Tod aufführt, wobei die selbst an einen Projektionscreen erinnernde Leinwand der Malerei wiederum den Blick auf die umgebende Parklandschaft sinnfällig blockiert. Eine solch tautologische Denkarchitektur aus collageartig verbundenen Schleifen, aus Oberflächen, unter denen sich immer nur wieder neue Oberflächen auftuen, oder aus Spiegeln, in denen sich wiederum andere Spiegel spiegeln, mag nicht zuletzt die überlebenswichtige Praxis unseres Gehirns aufdecken, nicht in kausalen Zusammenhängen zu denken, auch wenn wir uns das im Nachhinein einreden. Würde ein kausaler Bias beim Herangehen an ein Problem das Denken doch behindern und Voraussagen nur innerhalb der Zufallsquote zulassen.

Vielmehr aber noch desavouiert „A Minute ago“ einen kulturellen Kanon, dessen Zugehörigkeit das disruptive Geschehen lediglich vortäuscht. So steht die Arbeit von Rachel Rose nur vordergründig im Zusammenhang der dystopischen Vision einer verletzlichen, sich selbst verletzenden Menschheit, wie sie eben bei Hieronymus Bosch schon so facettenreich anklingt. Denn im Unterschied zu dessen fantastischen Erfindungen in der Malerei bietet der Film an keiner Stelle im Bildraum eine Schleuse hin zu etwas Anderem, Dahinterliegendem, und sei sie noch so klein, die eine Durchlässigkeit, ein Entkommen oder gar die Hoffnung auf eine wie auch immer geartete Erlösung verspricht. In all seiner Tragik, Last und Grausamkeit gilt das irdische Leben hier nicht als eine bloß zu erdulden, da endliche Verweilstation. Vielmehr ist dieses Leben für uns alle uneingeschränkt das einzige und gleichsam alles, was wir je haben, bedingungslos individuell, unausweichlich und unaufhörlich nur in der Gegenwart. Allein darin auch eine Bedeutung zu finden, erscheint als künstlerischer Antrieb von Rachel Rose, wobei diese konsequenter Weise bereits immer schon im Moment des Machens liegen kann und daher auch nicht mehr Tiefgang räumlich wie zeitlich haben mag, als eine moralische Behauptung.

Marcus Lütkemeyer

Isa Genzken *1948 (D)

Chicago Drive

1992, 26:40 min.

Video, transferred from 16 mm film, color, sound

Camera: Ray Wang

Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne/New York

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Chicago, 1833 gegründet, ist die drittgrößte Stadt der USA. Lag Chicago früher auf Augenhöhe im Wettstreit mit New York, ist die Stadt seit den 1990er Jahren mit schrumpfender Einwohnerzahl als amerikanischer Sehnsuchtsort eher deplatziert. Dabei übertrifft sie New York jedoch als Metropole der Gegensätze, nicht nur klimatisch mit noch schwüleren Sommern und eisigeren, schneereicheren Wintern, sondern auch sozial und gesellschaftlich in den ungelösten Widersprüchen aus höchstem Wohlstand und hoffnungsloser Armut trotz harter Arbeit. Wirtschaftlich ist Chicago traditionell einer der Haupthandelsplätze in den USA, vor allem für Rohstoffe. So galt die Stadt seit dem Ausbau der Eisenbahn auf dem Kontinent als „Tor zum Westen“. Nach einem verheerenden Brand 1871 erfolgte eine Wiederaufbauphase, die neue Konstruktionsweisen und Materialien hervorbrachte. Diese sollten den horrenden Grundstückspreisen und knappen Bebauungsflächen in der rasant wachsenden Stadt Rechnung tragen und zukünftigen Katastrophen standhalten. Bereits in den 1880er Jahren wurde Beton verwendet, die ersten Stahlskelettbauten entstanden und mit einem Vorläufer der gläsernen Vorhangwandkonstruktion war Chicago Geburtsort der Wolkenkratzer sowie des globalen „International Style“ überhaupt. Das heute weltbekannte innere Wolkenkratzerareal bedeckt ca. 6 Quadratkilometer, rund 1 Prozent der Stadtfläche Chicagos.

„In 1992, I shot the 16 mm architectural film *Chicago Drive* which attempted to continue my work in public sculptures in an extended sense. Since that time, I started to work on a script for a film that is mainly about the theme of child abuse and science fiction. Film is, for me, the connection between all the arts and possibly the most public art form since it is seen the most. That makes film so attractive, to develop really new ideas for it.“
(Isa Genzken)

„Chicago Drive“ ist ein professionell aufgenommener und dennoch amateurhaft anmutender 16 mm-Farbfilm, der sich vordergründig mit der berühmten Architektur Chicagos auseinandersetzt. Mit der Handkamera gefilmt fängt er in knapp einer halben Stunde Fassaden der Skyline, gläserne Atrien, aber auch leere Straßen und triste Hinterhöfe ein. Hin und wieder huschen Passanten durch das flackernde und zittrige Bild. Mal gleitet die Welt vorbei, mal verweilt sie, mal dreht sie sich im Kreis. Immer ist der Blick der Kamera mehr neugierig als dokumentarisch, mehr ortsunkundig suchend als darstellend und entwickelt dabei eine Matrix, die gleichermaßen repräsentierend wie abstrakt erscheint. Dazu passt ein disruptiver Soundtrack: dramatische Chormusik, die plötzlich innehält, ein Piepton wie eine Fehlermeldung, Stille, Ambientsound, Detroit Juniors Modern Piano Electric Chicago Blues „Somebody To Shack“ (1980) und schließlich Luther „Guitar Junior“ Johnsons „Got To Have Money“ (1980). Stets bleibt ungewiss, was als nächstes kommt. Alles wirkt brüchig in dieser ätherisch kalten, blaustichigen Welt, die einem Polaroid gleich zu verblassen droht – die Erinnerung an eine Zeit, deren Faszination noch nachhallt, wengleich sie schon in den fotografischen Modus des Damals eingetaucht ist.

Auch wenn die sonderbar anrührende Grundstimmung des Films biographisch mit Isa Genzken's ganz persönlicher Suche nach der verlorenen „Funkiness“ der 1970er und 1980er Jahre verwoben sein mag, vermittelt sie sich für die Betrachter zuallererst durch die Perspektiven, deren Standorte sich aufgrund einer springenden Kameraführung nie wirklich festlegen lassen. So pendelt sie zwischen Subjekt und Objekt, oder man sieht aus einer nicht näher bestimmten Position gleichsam auf beide. Innere und äußere Landschaft, im Bild optisch getrennt, scheinen in ihrer Wesenheit hier gedanklich verbunden. In diesem Zusammenhang auffällig sind vor allem der statische, erhöhte Blick aus dem Fenster auf die Stadt und der dynamisierte Blick auf Straßenniveau, aus einem Auto heraus, wobei bisweilen unklar bleibt, ob es nicht das Vehikel selbst ist, das hier schaut. Aus der Wahrnehmungszelle des Fahrzeugs fällt der Blick auf eine von Asphalt und Beton geprägte, entleerte, sich in den Glasfassaden widerspiegelnde Welt, die in ihrer Frontalität rasend dem Betrachter entgegenkommt, an diesem vorbei rauscht und sich im Rückspiegel ebenso schnell wieder entfernt. Und läge die Gegenwart im Inneren des Autos, dann wäre sie entrückt, als eine exzentrische Dimension, räumlich nicht fixiert und die Gestalt des Körpers auflösend.

Der Blick aus dem Fenster oder besser der Blick, der das aus dem Fenster schauende Subjekt beim Sehen beobachtet, fängt dagegen einen Körper ein. Darin mag dieser in einem distanzierten Verhältnis zu einer außerhalb liegenden Dingwelt stehen – eine Welt, die der Mensch zwar geplant und errichtet, aber über die er die Kontrolle verloren hat: Schon deshalb, weil er das, was er geschaffen hat, nicht nur nicht mehr überblicken kann, sondern er vergleichbar einer invertierten Utopie sich die Konsequenzen seiner Schöpfung nicht mehr vorzustellen vermag. Nicht zuletzt hat der moderne Mensch die ihm auferlegte Sorgfaltspflicht vernachlässigt, den Evolutionszusammenhang mit der Umwelt zu wahren, insofern unsere wissenschaftlichen, technischen und sozial organisatorischen Möglichkeiten überwiegend selbst erst die Probleme verursachen, die zu lösen sie beauftragt sind. Also ein durchaus angsteinflößendes Szenario, das in der autonomen ästhetischen Monumentalität der sich auftürmenden Architektur an die phantastischen Kulissen des B-Movies „The Monolith Monsters“ (John Sherwood, 1957) denken lässt. Wenngleich es hier die Bruchstücke eines eingeschlagenen Meteoriten sind, die nach Berührung mit Wasser wie eine Skyline ins Gigantische wachsend bald die menschliche Zivilisation zu verdrängen und auszulöschen drohen.

Wer die Übersicht behalten will, muss den Blick beherrschen – möchte man vor diesem Hintergrund glauben. Ausschlaggebend ist die Perspektive als eigentlich nicht sichtbare, aber dennoch integrale subjektive Leistung des Sich-ins-Verhältnis-Setzens zu einem wie auch immer gearteten Gegenüber, vergleichbar einer Sinnprothese, mit deren Hilfe der Mensch das Um-sich-herum abtastet. Eine Annäherung an die Perspektive bedeutet aber, den eigenen Blick zu beobachten – ein Voyeurismus, der ein bizarres Phänomen offenlegt: Selbst und Kontext sind unauflösbar miteinander verbunden, ist man doch stets sein eigener Beipack. Denn hat der Blick ein Gegenüber eingefangen, wird dieses erst im Sehakt zu einem Bild, das in der Wahrnehmung beides umfasst: Augenschein und Bedeutung, abhängig von gesellschaftlichen und kulturellen Faktoren, aber auch von Stimmungen, Wünschen und Sehnsüchten. Damit schlägt die Perspektive beharrlich auf ihren Ausgangspunkt zurück, der naturgemäß ein blinder Fleck bleibt, zumal das Bild im Kopf lokalisiert, den man bekanntlich nie zu Gesicht bekommt. So scheint es das Axiom des Blicks selbst, das in „Chicago Drive“ zur Ansicht kommt. Es gibt keinen guten Maßstab für den Blick. Man sieht zu viel oder nicht genug, oder besser: man sieht

zu viel und nicht genug zugleich. Und das Dilemma des Blicks wird vor allem dann ausgelöst, wenn durch Zufall der Blick etwas zu viel erfasst, etwas jenseits des „normalen“ Gesichtsfeldes. Dieser flüchtige Überschuss des Sichtbaren macht die gesamte Vision undurchsichtig, zweideutig und bedrohlich – denkt man etwa an L. B. „Jeff“ Jefferies in Alfred Hitchcocks „Fenster zum Hinterhof“ (1954), der glaubt, im Nachbarhaus einen Mord gesehen zu haben. Dabei beobachtet der mit einem Gipsbein am Rollstuhl gefesselte Fotoreporter womöglich durch das Fenster nur sein externalisiertes Alter Ego in einer spiegelbildlichen Situation.

Der Blick durch das Fenster auf Chicago 1992 wäre heute, ein Viertel Jahrhundert später, mit dem Blick in den Bildschirm des Computers, Tablets oder Smartphones zu vergleichen. Dieser richtet sich nicht hinaus in die Ferne, sondern hinein, in einen artifiziellen, virtuellen Raum. Jedoch auch dieser Raum ist nicht unbegrenzt, im Sinne von unendlich groß. Vielmehr sind in ihm unbegrenzt neue Dinge sichtbar, weil die Dinge physiklos frei verfügbar und manipulierbar werden. So oder so, 1992 oder 2017/18 fällt der Blick zurück auf das blickende Subjekt, auf unsere Beziehungen zur Wirklichkeit, deren Bedingungen wie Wirkungen und auf unsere Auffassungen davon. Diese machen letztlich unsere gesellschaftliche Realität aus. Und ob nun analog oder digital, als solche bleibt diese Realität immer an die kostbarste Ressource gebunden, die wir haben, die sich nicht vervielfältigen lässt, die außerhalb der Welt der Informationen steht und die für jeden Einzelnen unabänderlich beschränkt und endlich ist: die eigene Lebenszeit.

Marcus Lütkemeyer

Stephen G. Rhodes *1977 (US/D)

Vile Assumption

2015, 28:17 min.

Digital film (Video, color, sound)

Edition of 5 + 2 AP

Courtesy the Artist and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

„Das Trauma ist eine Form der Geschichtsschreibung. Es zeugt von der Wahrheit eines Mangels an Kontrolle oder Beherrschung von Erzählung und Erinnerung, zu dem es in der offiziellen und in der populären Geschichtsschreibung kommt. Das Trauma stellt nicht nur ein Überlebensmittel dar, es beschreibt zudem auch eine Methode nicht-linearen Denkens.“ Diese Deutung des Traumas, die Stephen G. Rhodes 2013 anlässlich seiner Einzelausstellung im Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich gab, deckt sich im übertragenen Sinn mit der psychoanalytischen Definition insofern, als dass das Trauma aus dem resultiert, was wir im Leben nicht (ganz) symbolisieren können und das uns als Symptom im Realen heimsucht. Hierzu ist auch ein solcher personifizierte Alptraum zu zählen, wie er uns in der Gestalt des ominösen Doppelgängers in Romanen und Filmen begegnet, etwa als „William Wilson“ im gleichnamigen Buch von Edgar Allan Poe (1839) oder als „Tyler Durden“ in David Finchers Film „Fightclub“ (1999).

Wenn die Subjektkonstruktion aufgrund einer beschädigten Reflexion nicht mehr funktioniert, treten reflektierendes und reflektiertes Subjekt auseinander, entzweien sich destruktiv und werden zu Doppelgängern: zu reflektierendem und reflektiertem Subjekt. Das Subjekt, das sich nicht mehr autoreflexiv zu konstituieren weiß, wird zu einer Selbstbedrohung, orientierungslos im Niemandsland zwischen Gewissen und tatsächlichem Handeln. Ein solcher Doppelgänger mag für die Betrachter des Films „Vile Assumption“ jene Grunge-Gestalt sein, die mit einer Frankenstein-Maske verkleidet wie berauscht, dem Wahnsinn nah durch eine höchst verstörende, konspirative Fiktion von Wirklichkeit taumelt. Deren schrille Koordinaten sind popkulturelle Bezüge, die Historie der Traumfabrik und Bildmaschine Hollywood sowie das sozioökologische Desaster überhaupt. Wobei der Film letzteres als Verfasstheit der westlichen Moderne aufführt, gegründet auf transatlantischem Sklavenhandel, US-amerikanischer Kolonialisierung, Genozid der Ureinwohner und dem damit einsetzenden so folgenreichen Wechselspiel von Kapital und Staat.

Frei fabuliert, an- und enteignet, fernab jeder Authentizität und klischeebeladen spannen diese Bezugspunkte in der Arbeit von Stephen G. Rhodes ein Bermudadreieck auf, dessen zentrifugalen Kräfte die Konserven unserer kulturellen Wohlstandssozialisierung ansaugen, gegeneinanderschlagen und so lange zerdeppern, bis alles darin Verdrängte wieder zum Vorschein kommt: Werbeclips zeigen, wie skrupellos an Kinder jene Lebensmittel verfüttert werden, die der Sponsor des Fernsehsenders produziert. Man sieht eine Pegida-Demo in Dresden, auf deren Protestschildern just diese Lebensmittel angeprangert werden. Andere Bilder dokumentieren die Räumung von Häusern in einer Stadt im ländlichen US-Staat Louisiana, in Folge großflächiger Bodensenkungen und Austritt von Schadstoffen nach aggressivem Fracking, eine Katastrophe, die 2012 als „Bayou Corne Sinkhole“ über die Landesgrenzen hinaus Schlagzeilen machte. Die heile Welt erodiert. Die Kultur ist gescheitert, zu Kleinholz zerschlagen, geschreddert und verrottet wie das Konfetti einer vorübergezogenen Parade auf regennassen Straßen.

Wer nun aber fliehen möchte und sich aufmacht zu den kollektiven Sehnsuchtsorten des schönen Scheins, der wird bitter enttäuscht. Ein Symbol dafür ist „Sweethaven Village“, ein Kulissendorf, das Robert Altman für die Dreharbeiten zu „Popeye“ (1979–1980) auf Malta hatte bauen lassen. Aus Kostengründen nie abgerissen beherbergt es heute einen Vergnügungspark. Nach allen Mühen, die beliebte Ferieninsel und zugleich zwielichtige wie skrupellose europäische Steueroase zu erreichen, enttarnt sich der vorgegaukelte „Place to be“ als Ansammlung pastellfarbener Bretterbuden, die in den unwirtlichen kahlen Klippen der Küstenlandschaft allein das schale Erlebnis einer längst verdauten Fiktion bieten. Und wer sich hier nach der beschwerlichen Flucht über das Meer aufwärmen möchte, dem bleibt kaum etwas anderes übrig, als dazu die eigenen Träume zu verbrennen.

Zumeist überführt Stephen G. Rhodes eine solche Camouflage aus toxischen und klebrigen Weltfetzen in begehbare Rauminszenierungen – Innenräume, vorsätzlich errichtet aus medialen Installationen, mit Malerei, Collagen, Zeichnungen, Skulpturen, Objekten, Video- und Soundarbeiten. Räume, denen der schale Geruch einer durchzechten Nacht ebenso anhaftet wie sie auf der Haut ein tropisches Klima spüren lassen, das an die Wohnhöhlen pubertierender Jugendlicher erinnern mag. Absichtsvoll schlampig ist auch der Umgang mit den Bildtechniken der Gegenwart. So sind die unterschiedlichen visuellen und akustischen Ebenen nicht miteinander verwoben. Grob gehäckselt werden sie in einer Form der Montage vielmehr zur Kollision gebracht. Auffällig ist dabei der verwirrende Umgang mit dem Green-Screen-Verfahren, einer Variante der Blue-Box-Technik, in der Bildschnipsel, Spiegelungen, Loops sowie Audio-Elemente gleichzeitig erfahrbar sind, sich überlagern oder gegenseitig verschlingen. Ohne je eine tatsächliche Verbindung einzugehen, wetteifern sie hysterisch miteinander und werden als gleichermaßen hypnotische wie aufwühlende Gemengelage im Stil des Expanded Cinema üblicherweise direkt in die Installationen des Künstlers hineinprojiziert.

Dieses ebenso physisch wie sinnlich anzuehende Tohuwabohu lädt damit kaum zu einer intellektuellen Stadtranderholung ein. Stattdessen öffnet es einen Tunnel ohne Ausgang, dessen Innenlogik in seiner labyrinthischen Gedankentopografie aus Ellipsen und assoziativen Abschweifungen einen Vergleich mit dem möbiusbandartigen Grundriss des „Overlook Hotels“ in Stanley Kubricks Film „Shining“ (1980) nicht zu scheuen braucht. Nur, dass in der grotesk forensischen Anordnung von Stephen G. Rhodes, anders als in „Shining“, die Betrachter sich nicht als Profiler angesprochen fühlen, einem Psychopathen auf die Schliche zu kommen. Ganz im Gegenteil müssen die Zuschauer hier zunehmend erkennen, dass sie es selbst sind, die stellvertretend den Traum des Psychopathen durchleben, der träumt ein Profiler zu sein.

So mag „Vile Assumption“ letztlich einerseits vor Augen führen, dass unsere grundlegendste Subjektivitätserfahrung, der „Reichtum des inneren Lebens“, das, was ich „wirklich bin“, im Gegensatz zu den symbolischen Bestimmungen von Grund auf ein Schwindel ist – ein Schirm, eine falsche Distanz, deren Funktion darin besteht, den Schein zu wahren und die wahre gesellschaftlich-symbolische Identität spürbar zu machen. Unser inneres Erleben, die Geschichte, die wir uns über uns selbst erzählen, um unser Handeln zu erklären, ist eine Lüge unseres Geistes. Die Wahrheit liegt außerhalb, in dem, was wir tun. Andererseits lässt sich mit dem im Film Gezeigten darüber nachdenken, was wir mit dem bereits Vorhandenen, mit den Überproduktionen machen, die als Konsequenz unserer unstillbaren Konsumbedürfnisse zu einer enormen Verpestung der Umwelt

jeglicher Art geführt haben. Statt irgendetwas Neues zu kreieren, sollten wir bedachter mit dem umgehen, das bereits existiert, und die Welt von morgen mit einem Mehr an Weniger gestalten. Ob nun das eine oder das andere, in ihrer bizarren Ambivalenz von Subjekt und Objekt betreiben die Arbeiten von Stephen G. Rhodes zwar das Fracking unserer kollektiven Traumata. Aber durch die Poren entweicht eben nicht nur ätzendes Gas. Denn neben aller rüpelhaft vorgetragenen Dystopie setzen sie doch einen subtilen Glauben an die Potenziale individueller Handlungsfähigkeit frei – aber ein Glaube, der sich allzu oft bereits in der Annahme erschöpft, dass er auch dann wirksam ist, wenn man nicht an ihn glaubt ... oder wie es Groucho Marx alias Rufus T. Firefly in „Duck Soup“ (1933) zu formulieren wusste: „Gentlemen, Chicolini here may talk like an idiot, and look like an idiot, but don't let that fool you: he really is an idiot.“

Marcus Lütkemeyer

Josefin Arnell *1984 (SE)

Mothership goes to Brazil

2016, 27:32 min.

Video, 4c, mp4, color, sound

Directing, Camera, Editing: Josefin Arnell / Actress: Pia Arnell /

Animation: Omri Bigetz / Sound: Jokubas Cizikas /

Graphic design: Lisa Nyman / Colour grading: Lukas Heisteringer

Supported by: Filmpool Jämtland, Rijksakademie van beeldende kunsten

Premier: IDFA – International Documentary Festival Amsterdam,

2016 – PARADOCS & Amsterdam Art Weekend

Courtesy the Artist

Mit Videos, Mixed Media Installationen, Poesie und Performances spannt Josefin Arnell ein virtuelles Diorama auf, das je nach Betrachterstandpunkt immer einmal echter oder unwahrer als das wirkliche Leben daherkommt. Dabei sind „echt“ oder „falsch“ hier keine Gegensätze, sondern stehen gleichberechtigt nebeneinander. Sind die in den Arbeiten entwickelten Geschichten doch darin geeint, dass sie ebenso verstörende wie faszinierende Vorstellungsräume errichten, aus denen die Betrachter womöglich nur deshalb schwer wieder herausfinden, weil diese Räume sich unversehens an ihre eigene Seelenarchitektur anschließen, als hätten sie immer schon dazugehört.

Sujets und Themenbereiche sind neben vorgeblich Biografischem, Versatzstücke aus den gesellschaftlichen Debatten um Körper, Sexualität und Gesundheit – transdisziplinär verhandelte Gegenwartsphänomene Foucault'scher Biopolitik, zwischen seriöser Wissenschaft, kommerziellem Lifestyle und Klischee, die orientiert an den Bildsprachen von Werbung, Dokumentation, Theater, Porno und Seifenoper zum Teil von Laiendarstellern mit großem Humor zur Aufführung kommen. Phänomenologisch verbindend scheinen metabolische Abläufe – sinnbildlich gesprochen: Verzehrsgeschichten, in denen wie auch immer geartetes Konsumieren eine Form der Besessenheit bewirkt, der nur mit körperlichen und geistigen Reinigungsritualen beizukommen ist.

„In meinem neuen Film wird meine Mutter eine tragende Rolle spielen – ein heruntergekommener Seemann, der Wale größer als Moby Dick getötet hat. Sie wird eine atemberaubende Schauspielerin sein. Denn soweit ich zurückdenken kann, hat sie ein doppeltes Leben gelebt: betrunken und verrückt in der Nacht, am Tag aber die fleißige Mutter. Sie liebt es, wenn die Kamera sie einfängt und wir werden Gelegenheit haben, über Bilder und Landschaften ihrer Heimat zu sprechen. ... Dann bitte ich dich, zu tanzen und du tust so, als ob du dich übergeben müsstest, wenn der Rauch in deiner Kehle steckt. Ich gebe dir die Fähigkeit, mit deinen Fingern Feuer zu entfachen. Versehentlich haben sie den Wald entzündet und verbrannt. ... Ich schlage vor, dass wir nach Brasilien reisen, weil dort ein weltberühmter Heiler lebt, der eine Heilmethode verwendet, wie sie auch in Alejandro Jodorowskis Büchern beschrieben ist. Sein Name ist John of God und er hat die Gabe, alle Krankheiten zu heilen. Wir hoffen, dass vielleicht er deinem entzündeten Körper helfen kann, Erleichterung zu finden und wir grübeln darüber, welche chirurgischen Methoden er anwenden wird – vielleicht das Augapfel-Schaben oder das Einführen einer Schere in die Nase, um den äußeren Teil des Hirns zu stimulieren. Im September 2015 schließlich werden wir in der spirituellen Stadt Abadiânia in Brasilien ankommen, nur um zu erkennen, dass John of God in ein Krankenhaus eingeliefert wurde. Mama will nicht in Brasilien sein, es ist heiß und klebrig.“ (Josefin Arnell)

„Mothership goes to Brazil“ mag in dem beschriebenen Unterfangen an eine Hybris erinnern, wie sie aus Walter Herzogs Film „Fitzcarraldo“ (1982) auf zweifache Weise bekannt ist. Dieser Film handelt von dem Versuch des exzentrischen Brian Sweeney Fitzcarraldo, einen alten Schaufelraddampfer über Land in ein unerschlossenes Kautschukgebiet im Amazonas-Dschungel zu transportieren, um mit Flussfahrten ein Opernhaus mitten im Urwald zu finanzieren. Jedoch werden die Dreharbeiten zunehmend von den filmisch dokumentierten Konflikten des Regisseurs mit seinem ebenso kapriziösen wie choleraschen Hauptdarsteller Klaus Kinski überlagert, der weitaus wahn-sinniger zu sein scheint, als die Figur, die er zu spielen hat. Dokumentation und Fiktion gehen hier eine Gemengelage ein und erzeugen eine ambivalente poetische Wirklichkeit, vergleichbar den sprichwörtlichen zwei Seiten einer Medaille, nur dass hier beide auf einer Seite nebeneinanderliegen. Josefin Arnell überzeugt ihre schwer erkrankte und alkoholsüchtige Mutter Pia Arnell von einem verbrannten, schwelenden Waldstück irgendwo in Schweden nach Brasilien, in die spirituelle Stadt Abadiânia zu reisen. Ihr Plan ist, João Teixeira de Farias, genannt João de Deus (John of God) zu treffen, der als einer der weltweit bekanntesten Geistheiler der Gegenwart gilt. João ist ein Voll-Trance-Medium, das in seinem Wirken von verschiedenen Wesenheiten inkorporiert ist, die zu Lebzeiten überwiegend Heiler, Ärzte, Philosophen und Theologen waren. Selbst zwar gläubiger Katholik, sieht er seinen Erfolg aber nicht in der Ausübung einer bestimmten Religion, sondern darin, dass er die „reine Liebe“ als gemeinsamer Kern aller Religionen zur Anwendung bringt. In dem von ihm errichteten spirituellen Heilzentrum „Casa de Dom Inácio de Loyola“ arbeitet er drei Tage die Woche (Mittwoch, Donnerstag, Freitag) und empfängt 500 bis 1.500 Besucher. In 52 Jahren soll João so acht Millionen Menschen behandelt und geholfen haben, allein mit dem Motto: „Ich heile niemanden. Es ist Gott, der heilt.“ Dass ein derart vielgenutztes Instrument eines Anderen Verschleißerscheinungen zeigt, liegt wohl in der Natur der Sache. Denn als Josefin Arnell mit ihrer unentwegt hustenden und fluchenden Mutter dort ankommt, müssen sie feststellen, dass der Heiler selbst ins Krankenhaus eingeliefert wurde. Die Abwesenheit des erhofften Wunders eröffnet in der Fremde die Chance einer unerwartet schicksalhaften Zweisamkeit von Mutter und Tochter. Die unausweichliche Nähe der beiden Frauen entwickelt einem plein-air-Kammerspiel gleich ein Beziehungsgeflecht, indem die Kamera auf die Mutter gerichtet ist, die Tochter aber nie zeigt. Die Kamera jedoch ist nur ein Apparat, der weniger sieht, als dass er durch seine Bewegungen erzählt. So können Figuren in einem Film zwar handeln, fühlen und erfahren, aber niemals die Beziehungen aussprechen, von denen sie bestimmt werden. Die Kamera stellt einen Blick bereit, der kein gesehener Blick ist, sondern ein eingebildeter, durch den überhaupt erst das Gesehene in ein Spiegelverhältnis zur eigenen Gedankenwelt, zum eigenen Begehren treten kann – oder einfacher: Der Betrachter sieht durch die Kamera nicht, was tatsächlich gesehen werden kann, sondern erblickt, was die in einem Film gesehene Figur imaginiert. Demzufolge lässt auch „Mothership goes to Brazil“ letztlich im Unklaren, wer hier eigentlich Mutter und Tochter ist. Sind es überhaupt zwei verschiedene Rollen und Figuren? Oder scheint das eine nicht nur im Spiegel des jeweils anderen auf – ganz so, wie wir den Anderen auch immer nur in dem Licht betrachten können, das wir selbst werfen ...

Marcus Lütkemeyer

Ryan Trecartin

Mark Trade

2016, 73:30 min.

HD Video, single-channel, color, sound

Courtesy the Artist and Sprüth Magers & Regen Projects

Ganz offensichtlich zeigt „Mark Trade“ (2016) einen tiefgreifenden Wandel in Ryan Trecartins Werkentwicklung. Sind einige Stilelemente beibehalten – die akribische Bildsprache, die Wortgewalt und das Pathos von Fernsehen wie Internet, verquirlt mit dem eigenen existenziellen Dilemma; dramatische Schnitte, die gleichermaßen den Bildschirm zerreißen und unterschiedlichste Perspektiven zusammenbringen, sowie absurd verkleidete Darsteller – weicht jedoch der ekstatische Überschwang früherer Arbeiten einer langsameren, prononcierteren, nahezu intimen Auseinandersetzung mit der Titelfigur. Gedreht in ländlichen Gegenden, wie den Salzebenen der Wüste Utahs oder den Bergen Südkaliforniens oder in einem Wohnwagen, der als mobile Behausung dient, erscheint Mark Trade als ein weiser Hinterwäldler, der im Gespräch mit der Kamera das klassische Fernsehformat nachhakt. Und während Mark Trade spöttisch in die „Vergangenheit des Menschen“ zurückgreift, mag einen zunehmend der Eindruck beschleichen, dass hier die Protagonisten bereits in der Ödnis und dramatischen Vorahnung einer postapokalyptischen Zukunft beheimatet sind.

© Galerie Sprüth Magers

Shana Moulton

Courtesy Galerie Gregor Staiger (Zürich) and
Galerie Crèvecoeur (Paris)

Shana Moultons Videos und Performances bewegen sich zwischen Soap-Opera, Experimentalfilm, Video-Spiel, Ratgeber-TV und digitalem Kitsch. Durch Ironisierungen und Simplifizierungen führt sie die ambivalente Wechselwirkung von Konsum, kommerzialisierten New-Age-Philosophien und Health-Bewegung ad absurdum. Hauptfigur ihrer Videos ist ihr Alter Ego Cynthia, eine neurotische Hausfrau, die versucht, die großen Fragen des Lebens mit den kleinen Dingen des Alltags zu lösen. Die grellen Bonbon-Farben der filmischen Kulissen, Requisiten und obskurbanalen Gerätschaften aus der Warenpalette von Wellness-Produkten erinnern an das Werbefernsehen der 1990er-Jahre. Immer wieder taucht die Frage nach der menschlichen Selbstbestimmung auf, stets wird die Frage in stereotyper Weise negiert. Perpetuierend erfolglos erkundet die Kunstfigur das transzendente Potential aus Opernwelt, Schönheits-Chirurgie, Drogenwelt und Sensibilisierungsschulung, stets in der Hoffnung, Sinnstiftungen zu erzeugen, deren Rezeptur sich körperlich ableiten und/oder auch mit häuslichen Mitteln „anrühren“ lassen. In den drei Filmen, die als Solo-Präsentation am Ende der Ausstellung „beyond future is past“ gezeigt werden, wird der Betrachter eingeladen, mit der unglückseligen, autistisch-hypochondrischen Protagonistin die selbstbezogene Suche nach innerer Erfüllung zu teilen. Moultons Arbeiten beziehen ihre Bedeutungen aus der ambivalenten Beziehung der Künstlerin zu ihrem Alter Ego Cynthia. Dass sie ihre enge biografische und psychologische Verbindung mit der Kunstfigur betont, kann als autobiografisches Spiel mit Realität und Fiktion verstanden werden. Ein Spiel, das ihre Arbeiten vor einer ausschließlich ironischen Lesart bewahrt.

The Undiscovered Drawer

2013, 9:00 min.

HD Video, color, sound

Die Videoperformance „The Undiscovered Drawer“ spielt mit der durch ein historisches Roentgen-Möbel inspirierten Hoffnung, in der unentdeckten Schublade den Schlüssel zur Freiheit zu finden. Shana Moulton verwandelt das Möbelstück aus dem 18. Jahrhundert, in dem sich Phantasie-Accessoires aus der Kosmetikwelt (wie eine Schmink-Vergrößerungsbrille, Gesichtsmassage-Geräte etc.) befinden, in ein dreidimensionales, funktionales Display mit altmodisch wirkenden Bedien-Funktionen. Die digitale Dimension der Schließfunktionen der Kommode eröffnet eine naiv-spielerische Kombinatorik, die ihre Grenzen immer wieder in sich selbst findet. Mit Hilfe der Plastik-Utensilien gelingt es der Kunstfigur Cynthia, der digitalen Erforschung des Möbels eine körperliche Dimension zu geben. So endet der Selbsterkundungsprozess der Protagonistin mit einem unheimlichen „Drag-and-Drop-Tool“: ihr Körper erfährt eine Metamorphose und wird selbst zu einem Schrankmöbel, das zwei Schubladen enthält, in dem sich ein Schlüssel befindet. Unglücklicherweise passt dieser Schlüssel jedoch nicht in das Türschloss, durch das dieses unheimliche Szenario verlassen werden könnte.

Swisspering

2013, 9:00 min.

HD Video, color, sound

Das Video „Swisspering“ zeigt das Auftragen und Entfernen von Make-up. „Swisspering“ ist gleichzeitig der Name eines Make-up-Entferners wie eine Anspielung an Shana Moultons mehrteiligen Videoprojekt „Whispering Pines“ (Flüsternde Pinien, seit 2002), einer Serie von Videoperformances, die nach dem Mobile Home Park im kalifornischen San Joaquin Valley, einer idyllischen Wohnwagensiedlung, benannt ist, in der die Künstlerin aufgewachsen ist. „Swisspering“ zeigt auch Möglichkeiten der Erweiterungen der Produktionsanwendung und spielt mit der Dekonstruktion von Körperteilen. Die Erkundung der Welt des „Autonomous Sensory Meridian Response“ (ASMR) ist ein Nebenprodukt künstlerischer Selbstfindung.

Every Angle is an Angel

2016, 6:19 min.

HD Video, color, sound

Die Videoperformance „Every Angle is an Angel“ wurde als ortsbezogene Video-Installation für das Palais de Tokyo in Paris entwickelt. Die opernhafte Inszenierung zeigt das Alter Ego Cynthia auf einer Bewusstseinsreise, die ausgelöst wird durch ein Frühstück mit Kellogg's Special K. „Special K.“ ist der Szenename für die illegale Droge Ketamin. Hintergrund: Ketamin ist ein Schmerz- und Narkosemittel. Auf Grund seiner bewusstseinsverändernden Wirkung ist es in vielen europäischen Ländern auch als Partydroge bekannt (Szenenamen: *K, Kate, Barbara, Ket, Kitty, Kiti, Special K, Vitamin K, Multiketamin, Fiction, Keta*). Zu den Nebenwirkungen zählen das Ketamin-Loch sowie das Auftreten von sogenannten Horrortrips (alptraumartige Szenen mit Nahtod-Erlebnissen und Tunnelvisionen). Mit der Herausgabe des Buchs „Journeys Into the Bright World“ (1978) von Marcia Moore und Howard Alltounian, in denen die Erfahrung mit Ketamin literarisch beschrieben wird, wurde die Substanz allgemein bekannt und danach immer häufiger auch als Droge benutzt. Shana Moulton unterlegt ihrem Video „Every Angel is an Angel“ u. a. den Song „Total Eclipse of the Heart“ (Refrain „Turn around – Bright eyes“) und webt damit eine subtile Warnung in das Storyboard ihrer Video-Installation.

Verena Voigt