

ROASTED PIGEONS or



ART LEFT
WORK

ROASTED PIGEONS or ART LEFT WORK

A project by Mailand / Innenhof / Andrae

„ROASTED PIGEONS or ART LEFT WORK“ ist ein kollaboratives Ausstellungsprojekt zum Verhältnis von Kunst und Kritik. Bedarf die Theorie der Kunst, um sich mit ungelösten historischen Problemen auseinanderzusetzen? Bedarf die Kunst einer entsprechenden Kritik, um ihr Potenzial zu entfalten? Wir haben sieben Autorinnen und Autoren eingeladen, über eine Reihe ausgewählter Kunstwerke zu schreiben, die wir im Hinblick auf die historische Situation der gegenwärtigen Gesellschaft als aufschlussreich erachten. „ROASTED PIGEONS or ART LEFT WORK“ geht der Frage nach, ob und inwiefern die wechselseitige Beziehung zwischen Kunst und Kritik noch relevant ist. Die Ausstellung steht in der Nachfolge von „Die gute Schaufel“ (2022) und „I say a Flower“ (2023) und versteht sich wie diese als Versuch einer Selbstkritik der zeitgenössischen Kunst. Sie verfolgt die grundsätzliche Infragestellung des in der gegenwärtigen Kunstszene vorherrschenden Common Sense sowie seiner dominierenden Erscheinungen.

“ROASTED PIGEONS or ART LEFT WORK” is a collaborative exhibition project on the relationship of art and critique. Does theory need art to grapple with unresolved historical problems? Does art need a corresponding critique to unfold its very potential? Seven authors were invited to write on a series of selected artworks that we consider revealing with regards to the historical situation of contemporary society. “ROASTED PIGEONS or ART LEFT WORK” seeks to examine whether the mutual relationship between art and criticism is still up to date. It is a follow-up to “Die gute Schaufel” (2022) and “I say a Flower” (2023) and thus part of a series that constitutes an attempt of self-criticism of contemporary art. It pursues the fundamental questioning of the common sense prevailing in the current art world as well as in its predominant manifestations.

ROASTED PIGEONS or ART LEFT WORK

A project by Mailand / Innenhof / Andrae

<https://www.mailand-innenhof.org/>
contact@mailand-innenhof.org

Leipzig 2024

Layout by Diego Gallardo López

INHALT

9	TOBIAS ERTL <i>Poetik der Demontage</i>
14	ALLISON HEWITT WARD <i>80064</i>
20	REGINE PRANGE <i>„Eine etwas komplizierte Situation“. Der Runde Tisch und die deutsche Revolution</i>
26	PATRICK ZAPIEN <i>Grüne Erde</i>
30	STEFFEN ANDRAE <i>Stumme Verhältnisse zum Sprechen bringen</i>
35	MARTIN DORNIS & MICHA BÖHME <i>Tradition in sauren Zeiten</i>

	TOBIAS ERTL <i>The Poetics of Disassembly</i>	39
	ALLISON HEWITT WARD <i>On 80064</i>	43
	REGINE PRANGE <i>“A Bit of a Complex Situation”. The Round Table and the German Revolution</i>	49
	PATRICK ZAPIEN <i>Terre Verte</i>	54
	STEFFEN ANDRAE <i>Making Mute Relations Speak</i>	58
	MARTIN DORNIS & MICHA BÖHME <i>Tradition in Sour Times</i>	63

POETIK DER DEMONTAGE

Von Tobias Ertl

Das erste Riesenrad, im Englischen benannt nach seinem Erfinder, dem Brückenbauer und Eisenbahningenieur George Ferris, wurde 1893 für die Weltausstellung in Chicago errichtet. Zwei Jahre später führten die Brüder Lumière in Paris mit dem Kurzfilm *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke* die erste Produktion ihres Kinematographen vor. „Die Absicht der Weltausstellungen, als nebensächlich, beschwerlich Verstandenes wegzulassen war in Filmen noch besser zu verwirklichen: das Leben ist die Suggestion eines Lebens aus interessanten Augenblicken“.¹ Dies lasse sich unter anderem an der Tatsache festmachen lassen, dass „in Filmen fast nie gearbeitet werde, Arbeit nur indem sie gerade beginnt, oder endet, zu sehen sei.“² Kino und Vergnügungspark sind populäre Attraktionsmedien, deren Verwandtschaft sich in einer Mechanisierung und Dynamisierung des Sehens ebenso manifestiert wie im Versprechen, die Alltagsbeschwerlichkeiten der Massen in kinästhetische Reize, faszinierende Ansichten und kontrollierten Schwindel aufzulösen.³

Der Film *fair grounds* von Minhye Chu zeigt den Abbau eines Riesenrads auf dem Leipziger Augustusplatz. Wir sehen einen Arbeiter, der sich akrobatisch durch die Speichen der weiß lackierten Stahlkonstruktion hangelt, welche sich von Scheinwerfern angestrahlt in scharfem Kontrast vom schwarzen Nachthimmel abhebt. Bauteil für Bauteil, Verbindungsglied für Verbindungsglied demontiert er das Gerüst, welches die Kamera zu keinem Zeitpunkt in der Totale erfasst. Nur in der ersten Einstellung, vor der Titeleinblendung, reproduziert der Film den Blick aus der Gondel und damit die Perspektive der Benutzer:innen des Fahrgeschäfts. In den verbleibenden acht Minuten werden ausschließlich Teilansichten der mobilen Stahlarchitektur präsentiert, die jeweils mit dem unmittelbaren Aktionsradius des Montagearbeiters

1 Helmut Färber, *Baukunst und Film: aus der Geschichte des Sehens*, München 1977, S. 30.

2 Ebd.

3 Als Freizeitangebot an die Massen verpackt, verfolgten die visuellen Technologien der Weltausstellungen, wie Tony Bennett argumentiert hat, zugleich eine Demokratisierung des panoptischen Prinzips, und damit eine Ästhetisierung staatlicher Macht und Kontrolle (Siehe Tony Bennett, „The Exhibitionary Complex“, *New Formations* 4, 1988, S. 73–102). In diesen Zusammenhang fällt auch die Rationalisierung der anarchischen Kräfte von Karnevals und Jahrmärkten: “Beginning in the late 1880s, also, fairgrounds and related spaces included new kinesthetic experiences such as ferris wheels, roller coasters, slides, and loop-the-loops. Within these “controlled” circumstances the inciting of dynamogenic bodily sensations [...] was a fragmentary and mechanical recuperation of carnival energies” (Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass. 2001 S. 238).

übereinstimmen. Während die visuelle Technologie des Riesenrads für die Panorama-Aussicht über die Stadt konzipiert wurde, verfängt sich der filmische Blick in den Stangen, Streben und Speichen der Apparatur.

Chus Kamera nimmt das Nebensächliche in den Blick – den Abbau nach dem Festbetrieb – und deklariert es zur strahlenden Hauptattraktion. Sie beleuchtet damit die meist im Dunkeln bleibende Rückseite der Repräsentation. Der Fokus auf das konstruktive ‚Gerüst‘ der mobilen Fahrtattraktion und auf die körperliche Arbeit von Montage und Transport lenkt die Aufmerksamkeit auf die unsichtbaren Infrastrukturen des Vergnügens. Ein in kritischem Dokumentarfilm und Videokunst nicht unbekannter Move, man denke nur an die inzwischen kanonischen Filme Harun Farockis, in denen die Produktionsprozesse von kulturindustriellen Bildern und die sie stützenden Technologien vorgeführt werden. Auch *fair grounds* hat die Form einer Demonstration: ein Vorgang wird gezeigt. Genauer: ein Vorgang, dessen Existenz nicht von der Existenz des Kunstwerks abhängt, das ihn zeigt. In diesem konzeptionellen Reduktionismus liegt die didaktische Klarheit des Filmes begründet. Die für den Kontext kritischer Videokunst kaum überraschende Umkehrung von Repräsentation und Produktion – statt dem ästhetischen Spektakel selbst bekommen wir dessen materielle Basis zu Gesicht – lässt allerdings eine Vielzahl von Bearbeitungsmöglichkeiten zu. Chu hätte, wie das etwa Farocki in seinen Filmen häufig tat, die Bildmontage als Mittel kritischen Kommentierens einsetzen können. Sie hätte durch Interviews mit Arbeiter:innen, Gewerkschafter:innen und Aktivist:innen ein komplexes Bild des ökonomischen und städtebaulichen Kontexts sowie der Bedingungen prekärer Arbeit in der Vergnügungsindustrie und Fahrgeschäftbranche entwerfen können – wie dies Melanie Gilligan in dem im gleichen Jahr in Orlando, Florida, der Hauptstadt der Freizeitparks gedrehten Film *Crowds* unternommen hat. Sie hätte einen Realismus realzeitlicher Dauer verfolgen, den achtstündigen Vorgang der Demontage in Gänze zeigen können und so durch die schiere Überförderung der rezeptiven Kapazität die Mühen körperlicher Arbeit als Gegenbild zum flüchtigen Kitzel der Attraktion bewusst machen können.

All das tut Chu nicht. Sie entscheidet sich dafür, den Vorgang zu ästhetisieren. Sie gewinnt ihm eine poetische Qualität ab, betrachtet ihn unter dem Gesichtspunkt eines Faszinosums. Schnitt, Perspektivwechsel und vor allem der Zusatz spannungsgeladener Filmmusik tragen dazu bei, dass sich die Arbeit des Monteurs in schwindelerregenden Höhen als dramatisches Geschehen genießen lässt. Körperliche Arbeit wird zur Akrobatik, zur artistischen Zirkusnummer, zum choreographischen Drahtseilakt. Für diese Inszenierung der Arbeit als Kunststück lassen sich diverse ikonographische Vorbilder zitieren, etwa das ikonische Bild Charlie Chaplins, der sich in *Modern Times* mit dem Schraubenschlüssel durch das mechanisierte Getriebe windet oder die sportlich auf farbigen Gerüsten turnenden Bauarbeiter in den späteren Bildern Fernand Légers. Auch der Bezug zu dem aus Zirkus, Varieté und biomechanischen Studien abgeleiteten Konzept der Attraktionsmontage in den Theaterstücken und frühen Filmen Sergej Eisensteins liegt in diesem Zusammenhang nahe.

Neben der Performance des Arbeiters trägt auch die Inszenierung der Riesenradarchitektur zur Poetik bei. Deren auf der „Sichtbarkeit ihrer Konstruktion“⁴ beruhende transitorische Schönheit bringt Chus Kamera mimetisch zur Darstellung, indem sie diese – an einer Stelle des Films durch den Motor des Riesenrads in Bewegung gesetzt – in fast abstrakter Weise als Formgefüge festhält. Durch den extremen Hell-Dunkel-Kontrast wirkt die Konstruktion der

4 Albrecht Wellmer, „Kunst und industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne“, in: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main 1993, S. 129.

Speichen und Streben weniger räumlich als linear – ein dichtes Netzwerk geometrischer Linien, manchmal könnte man meinen eine architektonische Computersimulation – und erinnert an die Verbindungen, die der Experimentalfilm der 1920er Jahre zwischen der modernen Metropole und dem filmischen Medium etablierte. Man meint, eine Nachwirkung des Zaubers wahrnehmen zu können, mit der die nächtliche elektrische Beleuchtung auf Künstler:innen der modernen Großstadt wirken musste, die in der Lichtkunst ein elementares filmisches Prinzip erkannten.⁵ *Fair grounds* führt die industrielle Illuminationskunst auf ihren materiellen Grund zurück, auf die mit der elektronischen Beleuchtung möglich gewordene „Unabhängigkeit des Arbeitstags vom natürlichen Lichttag“⁶, und inszeniert somit eine ästhetisch wirkungsvolle Negativumkehrung des Verhältnisses von Freizeitspektakel und materieller Arbeit.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bildeten die aus den Weltausstellungen hervorgegangenen Vergnügungsparks und das Kino die spektakuläre Außenseite einer überall auf Mehrwertproduktion umschaltenden gesellschaftlichen Ordnung. Doch was signalisieren *fairgrounds* heute? Als leicht aus der Zeit gefallenen Orten proletarischen Vergnügens kommt Jahrmärkten heute eine eher gespenstische Qualität zu. Durch seine zwar nüchterne, aber leicht ins Traumhaft-Irreale und Abstrakte kippende visuelle Formensprache und seinen düsteren Sound markiert Chus Film den historischen Abstand zu dem euphorischen Aufbruchsmoment der Moderne, den er durch seine anachronistische Motivwahl (Volksfest und körperliche Arbeit) und seine impliziten bildhistorischen Referenzen zugleich evoziert. Die unheimliche Ästhetik des Films könnte auf eine ‚hauntologische‘⁷ temporale Struktur und damit auch auf eine politische Sensibilität der Gegenwart verweisen. Trotz der physisch greifbaren Wirklichkeit des Vorgangs, den Chus Film abbildet, haftet ihm etwas Unwirkliches an. Und es scheint in diesen irrealen Obertönen die Ahnung einer von den Gespenstern der Moderne und der verlorenen Zukunft ihrer utopischen Versprechungen heimgesuchten Gegenwart mitzuschwingen.

Es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass Chu den Abbau, und nicht den Aufbau, zum Gegenstand ihres Films gewählt hat. Sie überführt so die Konstruktions- und Fortschrittsrhetorik des Modernismus in eine dekonstruktive Geste. Zwar werden durch das Wortspiel im Titel „faire Bedingungen“ angesprochen, aber formalästhetisch wird jede Vorstellung eines (moralischen oder anderweitig metaphorisch interpretierbaren) „Grundes“ negiert, denn was wir vorgeführt bekommen ist (indem den Betrachter:innen durch die filmische Perspektive die räumliche Orientierung erschwert wird) ein Drahtseilakt über dem Abgrund.

Die Demontage wird in Chus Film zu einer metaphorischen Operation: sie bezeichnet ein – dem Montagecharakter des Filmischen verwandtes – Zerlegen der Wirklichkeit in Elemente. Wird dadurch die wahre Wirklichkeit gesellschaftlicher Arbeit offenbar? Wohl kaum, denn sowohl in ihrer gesellschaftlichen Funktion – als Quelle von Mehrwert – als auch in ihrer alltäglichen individuellen Erfahrung versperrt sich Arbeit der Repräsentation. Als Mehrwertproduktion

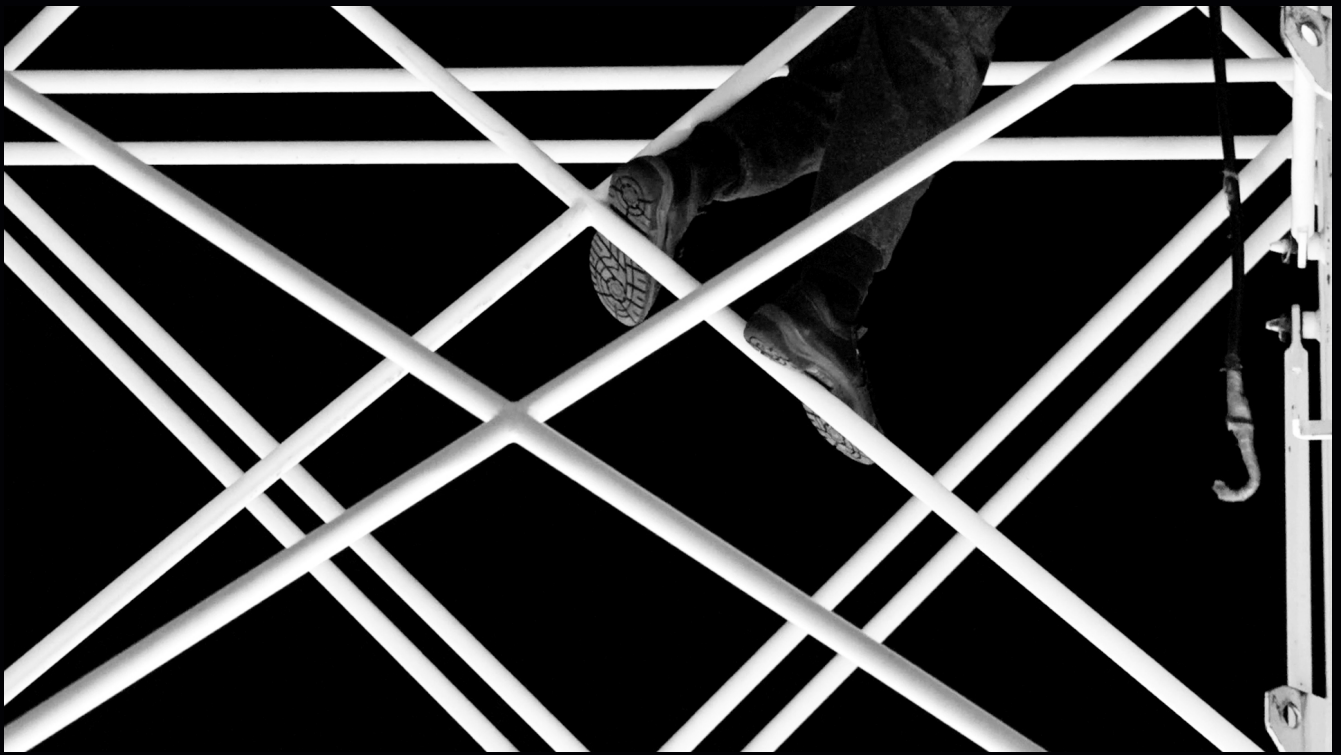
5 Ich denke hier weniger an Walther Ruttmanns *Symphonie einer Großstadt* als an Man Rays Kurzfilm *Retour à la raison* (1923), der die nächtliche Drehung eines mit Glühbirnen ausgestatteten Karussells mit Photogrammen und Negativumkehrungen assoziiert und an Laszlo Moholy-Nagy's unrealisiert gebliebenen „Dynamik der Groß-Stadt“ von 1923, in dem die beiden Komponenten der Elektrifizierung: Kinetisierung und Illumination sich verbinden: „Lichtreklame [...]. Feuerwerk aus dem Lunapark / MITrasen mit der Achterbahn.“

6 Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke: zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2004, S. 16.

7 Siehe Mark Fisher, *The weird and the eerie*, London 2016.

kann Arbeit nicht dargestellt werden, weil die Abbildung konkreter Tätigkeiten den Blick auf das versperrt, was Marx „abstrakte Arbeit“ genannt hat: die Funktion der in quantifizierbaren Zeiteinheiten dargestellten Arbeit im kapitalistischen Verwertungszusammenhang, für den die je konkrete Tätigkeit vollkommen irrelevant ist, sofern sie nur irgend einen gesellschaftlichen Gebrauchswert produziert. Aber auch konkrete Arbeit ist nur schwer darzustellen, denn um sie darstellen zu können, muss von ihrem Erfahrungsgehalt abstrahiert werden.⁸ Um in Kunstwerken dargestellt werden zu können, ist Arbeit also immer zugleich zu abstrakt und zu konkret. Während abstrakte Arbeit nicht ästhetisiert werden kann, muss konkrete Arbeit ästhetisiert werden, um darstellbar sein zu können. Deshalb müsste man die Ästhetisierung der Arbeit, die *fair grounds* vornimmt, auch eher als eine ästhetisch gestaltete Reflektion der Unmöglichkeit ihrer Darstellung begreifen. Ihre Darstellung gründet daher auf einem Paradox. Das Sichtbarmachen der Arbeit hinter der Attraktion erfordert, die Arbeit in eine Attraktion zu verkehren.

8 “Alltage sind grauer, nüchterner, unscheinbarer, aber auch grimmiger, härter und brutaler als daß sie [...] stets oder grundsätzlich in einem ‚Text‘ [oder Film] darzustellen wären“ (Alf Lüdtke, *Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus*, Hamburg 1993, S. 14).



Minhye Chu, *fair grounds*, HD film, b/w, stereo, 8:16 min, 2018/2019

Von Allison Hewitt Ward

Fjodor Dostojewski war von Hans Holbeins *Der Leichnam Christi im Grabe* derart gebannt, dass er im Baseler Kunstmuseum auf einen Museumshocker kletterte, um einen besseren Blick zu erhaschen. Holbein der Jüngere hatte den toten Messias im klinischen Profil dargestellt, in den Bilderrahmen gebettet. Eine gelbsuchtartige Palette von Oliv und Gelb, weißer Totenwäsche und tiefschwarzem Schatten durchzieht die klaustrophobische Bildtafel. Das rosarote Fleisch Christi wirkt gräulich. Die Hand des Mannes, in Starre gefasst, entblößt eine faulende Wunde. „Dieses Bild! Vor diesem Bild kann manchem der Glaube verlorengehen!“ Dostojewski sprach mit der Stimme des Fürsten Myschkin aus *Der Idiot*. Und später, mit einer anderen:

Wenn einen solchen Leichnam (und genauso muß er ausgesehen haben) alle seine Jünger, seine wichtigsten späteren Apostel, gesehen haben, wenn ihn die Frauen, die ihm folgten und unter dem Kreuze standen, gesehen haben, alle, die an Ihn glaubten und Ihn liebten – wie konnten sie angesichts eines solchen Leichnams glauben, daß dieser Märtyrer auferstehen wird?¹

Die Unverblümtheit der Darstellung bezahlt für ihre Menschlichkeit den Preis der Transzendenz. Die Wunden schließen sich nicht.

Dreißig Jahre nachdem Columbus die Segel gesetzt hatte und weniger als fünf Jahre nach Luthers Thesenanschlag griff *Der Leichnam Christi* einen Widerspruch in der aufkommenden Moderne auf: weltliches menschliches Mitgefühl und gefühllose Grausamkeit sind so verschieden nicht. Die Vernunft emanzipiert und sie verurteilt. Die Aufklärung, die das *Ancien Régime* zerschlug, die Sklaverei beendete, das andere Geschlecht emanzipierte und Penicillin erfand, ist dieselbe Aufklärung, aus der Auschwitz und die Atombombe hervorgingen.

Man ist gemeinhin der Auffassung, dass es eine angemessene Methode gibt, die Vergangenheit zu bewältigen, sie aufzuarbeiten. Wir unternahmen einmal einen Schulausflug zu einem gesäuberten Dachau, wo wir durch mit Kalk geweißte Gaskammern schlurften. Auf meinem lindgrünen iPod hörte ich Neutral Milk Hotels „In the Aeroplane Over The Sea“ in Dauerschleife. Wir amerikanischen Teenager vergossen Tränen, wir erschauerten, wir machten Schnappschüsse von einem Schild, das in fünf Sprachen „Nie wieder“ versicherte. Wir stiegen wieder in unseren Reisebus. Eine angemessene Begegnung mit der Vergangenheit.

Artur Zmijewskis elfminütiges Video *80064* ist eine unangemessene Begegnung mit der Vergangenheit. Der Künstler überzeugte den 92-jährigen Auschwitzüberlebenden Józef Tarnawa,

1 Fjodor Dostojewski, *Der Idiot*, Zürich 1996, S. 591 ff.

die verblasste Lagernummer zu erneuern, die ihm 1942 auf den Unterarm tätowiert wurde. In dem 2004 in Polen gedrehten Film treffen sich die Männer in einem Tätowierstudio, dessen Wandfarbe an Pisse oder an Ananas erinnert. Ein ungenannter Tätowierer, der ein siebgedrucktes Klappmesser auf der Brust trägt, steht bereit. Die Farbpalette ähnelt derjenigen Holbeins: fahles Fleisch, Galle, Leinen, Schatten. „Sie haben wohl schon viele Menschen sterben sehen?“, fragt der Künstler. „Ja“, antwortet der alte Mann mit dem weißen Haarschopf und Schnurrbart. Er trägt zu diesem nicht gerade sonntäglichen Anlass seine Sonntagskleidung. „Sie haben sie jeden Tag transportiert, nackt.“ Hinter ihm steht eine Reihe verblichener Softcore-Nudes, eingefasst in Rahmen aus dem Bastelladen. Die meisten Lichter im Laden sind ausgeschaltet. Hinter dieser dunklen Leere ist ein Außen unvorstellbar, die Männer sind in ihrer Ecke eingeschlossen.

Tarnawa ist kein Jude. Wie der Künstler ist auch er Pole. Seine Festnahme sei zufällig gewesen: „Ich wurde ohne Grund nach Auschwitz gebracht“ (0:53). Das dunkle umgekehrte Dreieck auf seinem Identifikationsfoto (1:45), deutet daraufhin, dass er als Asozialer kategorisiert wurde. In seinen Erinnerungen ist er sachlich und unsentimental. Zmijewski gräbt nach einer romantischen Geschichte des Aufbegehrens, wird aber nicht fündig. „Man musste es aushalten, das ist alles“, antwortet Tarnawa (04:23).

Seine Schilderungen und Gefühlslage unterscheiden sich kaum von anderen Holocaust-Überlebenden, die vor der Kamera sprechen. Dass ihre Geschichten unter Tränen erzählt werden sollen, ist eine ästhetische Vorliebe des Publikums. Der Künstler hatte indessen angenommen, dass die Tätowiernadel diesen Gleichmut durchdringen würde. Diese Wirkung blieb aus.

Bei diesem Filmexperiment mit der Erinnerung hatte ich erwartet, dass sich unter dem Einfluss des Tätowierens die „Türen der Erinnerung“ öffnen würden, dass es eine Wiederbelebung dieser Zeit geben würde, einen Strom von Bildern oder Worten, die die schmerzhafteste Vergangenheit beschreiben. Doch das geschah nicht.²

Was hingegen geschah, war, dass Tarnawa, obgleich er angeblich vor der Aufnahme eingewilligt hatte, das Tattoo nun nachdrücklich nicht mehr wollte. „Geben wir's auf, dann bin ich glücklich“, sagt er (05:19). Für mehrere unangenehme Minuten ignoriert der Künstler beharrlich die Proteste des alten Mannes. Schließlich bricht Zmijewski seinen Widerstand. Der Tätowierer im Klappmesserhemd erklärt die Nachsorge, bevor er beginnt, und ein verzweifelter Tarnawa antwortet: „Warum bürden Sie mir diese Last auf, dass ich mich darum kümmern muss“ (07:09)? Dann sticht die Nadel eine schärfere 80064.

Ich mag 80064 nicht. Ich mag es nicht, mir den Film zum Zweck dieses Essays immer und immer wieder anzusehen. Es ist pornografisches Rohmaterial des unvermittelten Realgeschehens. Einen alten Mann zu schikanieren, scheint mir ein fauler Ersatz für ein Kunstwerk. Es wäre besser, in einer Welt zu leben, in der dieses Video nicht existiert. Doch das tut es.

Das Werk wurde vom Fritz Bauer Institut für eine Ausstellung über 40 Jahre NS-Prozesse in Frankfurt in Auftrag gegeben, aber später abgelehnt. Das Amsterdamer IDFA Institut nahm es 2005 wieder auf. Ein Außenseiter war es nicht. In den 2000ern tourte es gekonnt durch die renommierten europäischen Ausstellungen, die auf A oder E enden. 2008 wurde Zmijewskis *Game of Tag* (1999) – ein Video nackter Erwachsener, die in einer Gaskammer Fangen spielen

2 <https://www.idfa.nl/en/film/e42b89be-9d61-4934-b12b-19cf72988d95/80064/>

– bei einer Gruppenausstellung im Österreichischen Kulturforum in New York gezeigt, an der auch der amerikanische Säulenheilige Andres Serrano mit seinem Werk *Piss Christ* (1987) beteiligt war. Der Empfang war lauwarm. *Game of Tag* blieb hinter dem moralisch-didaktischen Imperativ zurück, der durch das Thema der Ausstellung aufgegeben wurde: die Todesstrafe.³

Die Ausstellung von *80064* bei der New Yorker X-Initiative 2009 wurde von dem New York Times-Kritiker Ken Johnson in einer Rezension mit dem Titel „An Artist Turns People Into his Marionettes“ verrissen. „War diese abgedroschene Lektion wirklich den Preis wert, den der geistige Zustand eines verletzlichen alten Mannes dafür zahlen musste?“, fragte Johnson. Der Künstler, schrieb er weiter, verfolge „eine Form der relationalen Ästhetik, in der gewöhnliche Menschen eingeladen werden, an künstlich hergestellten Situationen teilzunehmen, um tiefgreifende soziale Probleme aufzudecken. Festzustellen, dass er dabei mit eiserner Hand vorgeht, wäre eine Untertreibung.“⁴

Die Relationale Ästhetik wurde 1998 von dem Kurator Nicolas Bourriaud in seiner *Esthétique relationnelle* zusammengefasst und propagiert. Bourriaud zufolge handelt es sich bei Relationaler Kunst um „eine Kunst, deren theoretischer Horizont weniger in ihrem privaten symbolischen Raum besteht, sondern in der Sphäre menschlicher Interaktion und deren sozialem Kontext.“⁵ Sie gleicht gewissermaßen einem Kalendereintrag, einer Verabredung, „die nicht mehr innerhalb eines ‚monumentalen‘ Zeitrahmens präsentiert wird und für ein universelles Publikum offen ist; vielmehr entfaltet sie sich zu einer bestimmten Zeit, für eine vom Künstler zusammengerufene Zuschauerschaft. Kurz und bündig. Das Werk regt zu Begegnungen an und lädt zu Verabredungen ein.“⁶ Mit dem routinierten Anmut einer Zahnarthelferin bieten Künstlerinnen und Künstler „Momente der Geselligkeit“ und „Objekte, die Geselligkeit produzieren“⁷ als Kunstwerke an, um dergestalt „die Risse im sozialen Band“⁸ zu füllen.

Wie das Abdichten einer Badewanne ist das Füllen der Risse im sozialen Gefüge eine praktische Aufgabe, die gut oder schlecht ausgeführt werden kann. Anders als das Abdichten einer Badewanne allerdings, unterliegt der Erfolg dieser Aufgabe einer ethischen Bewertung. Die Kunstkritik wurde dementsprechend eher zu einer ethischen Prüfung als zu einem ästhetischen Urteil getrieben – eine Tendenz, die Claire Bishop 2006 als „ethische Wende“ kritisierte:

Diese Tendenz manifestiert sich in einer erhöhten Aufmerksamkeit für die Art und Weise, in der eine bestimmte Kooperation durchgeführt wird. Mit anderen Worten, Künstler werden zunehmend nach ihrem Arbeitsprozess beurteilt – inwieweit sie gute oder schlechte Modelle der Zusammenarbeit liefern – und für jedes Indiz potenzieller Ausbeutung kritisiert, das darauf hinweist, dass ihre Subjekte nicht „vollständig“ repräsentiert werden - als ob so etwas möglich wäre.⁹

3 Ken Johnson, „Sanctioned Killings, and the Very Many That Aren’t“, *The New York Times*, February 1, 2008, sec. Arts, <https://www.nytimes.com/2008/02/01/arts/design/01pain.html>.

4 Ken Johnson, „An Artist Turns People Into His Marionettes“, *The New York Times*, November 30, 2009, sec. Arts, <https://www.nytimes.com/2009/11/30/arts/design/30zmijewski.html>. (unsere Übersetzung).

5 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Collection Documents Sur l’art (Dijon 2002), 14 (unsere Übersetzung).

6 Bourriaud, 29 (unsere Übersetzung).

7 Bourriaud, 33 (unsere Übersetzung).

8 Bourriaud, 36 (unsere Übersetzung).

9 Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“, *Artforum*, February 2006, <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>. (unsere Übersetzung).

Zmijewskis Zusammenarbeiten/Kooperationen waren schlecht.

Es ist eine Sache, menschliches Leid und Erniedrigung in der Kunst festzuhalten. Es ist eine andere, sie in einem lebendigen Menschen zum Zweck der Kunst zu verursachen. Holbein hat sein Modell nicht gekreuzigt, um den *Leichnam Christi* zu malen. Für Zmijewskis Arbeiten ist die Erschütterung von Moral und Sitten hingegen charakteristisch: In *The Game of Tag* (1999) spielen nackte Menschen in einer Gaskammer Fangen. *Singing Lesson 1* (2001) organisierte ein Konzert eines Chors aus gehörlosen Kindern.

Zmijewski fordert die Betrachter geradezu auf, angewidert davonzustürmen. Aber diese ethische Reaktion - Johnsons Reaktion - gleicht einer Resignation gegenüber der Möglichkeit von Kunst.

Seit den *Happenings* verlangten soziale Kunstwerke, dass ihre Qualität entsprechend dem (natürlich vom Künstler) berichteten Glück des teilnehmenden Subjekts beurteilt wird, entsprechend der Einhaltung eines ethischen Chics, feindselig gegenüber der Tyrannei der Form. Zmijewski hat die kleinliche Tyrannei der Relationalen Kunst inszeniert und enthüllt. Die ausgebeuteten und gedemütigten Teilnehmer in seinen Videos sind nicht weniger Hitchcock'sche Marionetten wie die umschwärmten und ermächtigten Subjekte der konventionellen Relationalen Ästhetik: Dellers Statistinnen, die namenlosen Vasallen von Hirschorns Monumenten oder Tiravanijas Dinnergäste.

Das heutige Publikum ist mit Reality-TV und Erlebniswirtschaft vollständig vertraut. Nicht so 2004, als *80064* aufgenommen wurde. Führende Wissenschaftler der *Experience Economy* verwiesen damals auf die aufkommende Erlebnisgastronomie¹⁰, das Reality-TV steckte noch in den Kinderschuhen. Ein niederländischer Fernsehsender kam zuerst auf die Idee, unbekannte Personen in eine streng konstruierte und vollständig aufgezeichnete Umgebung hineinzusetzen; MTV griff dieses Modell 1992 bei der Premiere von *The Real World* auf. Vielleicht ließ sich über den Umweg über die *unwirkliche* Umgebung ja etwas Echteres, Authentischeres im Verhalten der Probanden ausmachen. *Fear Factor* feierte 2001 Premiere und ließ seine Kandidaten sechs Staffeln lang abstoßende Stunts absolvieren (darunter ein Bad in Blutegeln oder das Melken einer Ziege mit dem Mund), um einen Geldpreis zu gewinnen. Sah das Publikum in den Kandidaten eine ursprünglichere Wahrheit am Werk, die zuvor von Arbeitszimmern und Khakihosen unterdrückt worden war und die durch die Torturen der Show endlich zum Vorschein kommen durfte? Oder war das Leiden das eigentliche Vergnügen?

Bishop ist von Zmijewskis Situationen nicht so erschüttert wie Johnson. Sie verfügt über den gestählten postmodernen Blick, der den Begriff des Werks vom Werk lösen kann, der Zmijewskis „schwierige – manchmal quälende – Situationen“¹¹ zwar erkennt, ihre besonderen Schwierigkeiten aber zur Seite schiebt, um die Tatsache der Schwierigkeit an sich zu betrachten. Sie lobt Zmijewski dafür, sich der „richtigen ethischen Wahl“ und der „christlichen Selbstaufopferung“¹² verweigert zu haben. Was Zmijewski laut Bishop auszeichnet, ist den Techniken des Reality-TV nicht unähnlich:

10 Vgl. Joseph Pine II and James H. Gilmore, „Welcome to the Experience Economy“, *Harvard Business Review*, August 1998, S. 97–105.

11 Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“.

12 Bishop.

Künstlern wie Zmijewski geht es weniger um eine getreue Dokumentation der Situation als vielmehr um die Konstruktion einer in der Realität verankerten Erzählung, die eine Reihe größerer Punkte vermittelt.¹³

„Punkte vermittelt.“ Vielleicht ist die Vermittlung von Punkten in einer Kunstgalerie ausgeklügelter als beim *Bachelor*. Aber es ist keine Kunst. Anstatt Bourriauds Kalendereinträgen bekommen wir hier einige gut gemachte PowerPoint-Slides. Die Aufgabe der Zuschauer besteht nicht darin, ihre Abscheu zu unterdrücken, sondern sie didaktisch zu ertragen.

Natürlich identifizieren wir uns mit Tarnawa. Die große Herausforderung besteht darin, sich mit Zmijewski zu identifizieren, dem jüngeren Mann, der sich nach einem kathartischen Spektakel der Erinnerung sehnt, das mit Vergessen endet.

Dass 400 Jahre Aufklärung Auschwitz hervorgebracht haben, bleibt wie die Löcher in der Hand von Holbeins *Christi* und die erneuerte Tätowierung auf Tarnawas Arm eine offene Wunde. Es ist eine Vergangenheit, die sich nicht auflösen lässt. Theodor Adorno äußerte sich skeptisch gegenüber den Bemühungen der Nachkriegszeit, diese Geschichte zu bewältigen.

Mit Aufarbeitung der Vergangenheit ist in jenem Sprachgebrauch nicht gemeint, daß man das Vergangene im Ernst verarbeite, seinen Bann breche durch helles Bewußtsein. Sondern man will einen Schlußstrich darunter ziehen und womöglich es selbst aus der Erinnerung wegwischen.¹⁴

Wenn es einen Erfolg in *80064* gibt, dann liegt dieser in seiner Infragestellung der ethischen Herrschaft über Kunst, aber mehr noch in seinem Versagen, mit der Vergangenheit ins Reine zu kommen.

Die Unmöglichkeit, mit der Vergangenheit reinen Tisch zu machen, ist gleichbedeutend mit der Unmöglichkeit von Kunst. Holbeins *Christi* schlug einen Riss in die Wirklichkeit. Zmijewski wiederholt ihn, zeichnet ihn auf und spielt ihn nach. *Christi* hatte den Betrachter noch vor die Aufgabe der Transformation gestellt, die seinem Subjekt verwehrt blieb. In *80064* ist hingegen alle Möglichkeit der Transzendenz getilgt: jene des Subjekts wie des Betrachters gleichermaßen.

Aus dem Englischen von Steffen Andrae

13 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012, S. 227, <http://0-hdl.handle.net/library.metmuseum.org/2027/heb.32115>.

14 Theodor W. Adorno, „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit,“ in: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, Frankfurt am Main 1963, S. 125.



Artur Zmijewski, *80064*, projection or monitor, colour, sound, 11 min, 2004

„EINE ETWAS KOMPLIZIERTE SITUATION“ DER RUNDE TISCH UND DIE DEUTSCHE REVOLUTION

Von Regine Prange

Elske Rosenfeld bearbeitet in ihrem 2-Kanal-Video *A Bit of a Complex Situation* dokumentarische Aufnahmen des ersten „Zentralen Runden Tisches“ der DDR vom 7. Dezember 1989. Sie führt damit in eine zwar historisch gut erschlossene, öffentlich jedoch wenig erinnerte Phase der deutsch-deutschen Geschichte zurück, die mit den Begriffen der „Wende“ oder des „Mauerfalls“ allzusehr auf eine bloße Vorgeschichte der Wiedervereinigung verengt wird. Ihre Videoarbeit erinnert an den von der Bürgerrechtsbewegung initiierten Aufbruch in eine reformierte „zweite DDR“. Befreit vom Machtapparat der SED sollte diese als autonomer demokratischer Staat, zumindest eine Zeit lang, neben der BRD Bestand haben. Der Dialog der alten und neuen Kräfte der DDR am Runden Tisch sollte als außerparlamentarische Institution die Krise des Staates, dessen Existenz durch Massenproteste und Massenflucht nach der Öffnung der Grenze in Gefahr geraten war, überwinden helfen und bis zur Durchführung der Volkskammerwahl im Frühjahr 1990 das neue Staatsgebilde vorbereiten, nicht zuletzt durch Ausarbeitung einer neuen Verfassung.

Der Runde Tisch war also einerseits eine Plattform für die Opposition und ihre Forderungen, die vor allem die Auflösung des Amtes für nationale Sicherheit (Nachfolger des Amtes für Staatsicherheit) und ein neues Wahlgesetz betrafen; und er diente andererseits den (reformwilligen) Vertretern der SED und der ehemaligen Block-Parteien dazu, sich in die neue Ordnung einzuschreiben. Er sicherte nach einstimmigem Urteil die Aufrechterhaltung der Ordnung angesichts der Gefahr von Anarchie und trennte sich nach Meinung von Kritikern durch seine kompromisslerische Haltung von der eigentlichen Revolution der Straße. Die Opposition erwog nicht die Machtübernahme, obwohl am 4. November 500 000 Menschen für die demokratische Umgestaltung der DDR demonstriert hatten. Die Ambivalenz jenes geschichtlichen Augenblicks, in dem Revolution und Restauration sich verschränken, ist das Thema von Rosenfelds Arbeit.

Um die kritische Ambition ihrer videografischen Analyse zu verstehen, ist es notwendig, sich zunächst die konkreten Rahmenbedingungen des Geschehens zu vergegenwärtigen: Erst nachdem die SED dem Druck der Demonstrationen folgend ihren Führungsanspruch aufgegeben hatte, war dem schon länger aus dem Lager der Opposition vorgebrachten Vorschlag eines solchen Treffens die Chance auf Realisierung beschieden. Doch nur auf Initiative der evangelischen Kirche hin, deren Einladung die Regierungsparteien sozusagen nicht ausschlagen konnten, war es de facto umsetzbar. Vertreter der evangelischen Kirche traten somit als Leiter, Gastgeber und Moderatoren des Runden Tisches auf, dessen erste (und zweite) Sitzung im Kirchensaal des

Dietrich-Bonhoeffer-Hauses unter einem großen Herrnhuter Adventsstern stattfand. Fotografien zeigen den in Wirklichkeit anders als seine runden und ovalen Vorbilder in Polen und Ungarn längsrechteckigen Tisch in voller Größe. An ihm haben 15 Vertreterinnen und Vertreter der neuen politischen Gruppierungen, darunter der *Demokratische Aufbruch*, *Demokratie Jetzt* (DJ), die *Grüne Partei* und das *Neue Forum* (NF) sowie die *Sozialdemokratische Partei* Platz genommen. Ihnen gegenüber und übereck an einer Schmalseite sitzen 15 Repräsentanten der alten politischen Kräfte, neben der SED u.a. die ehemalige Blockpartei *Christlich-Demokratische Union Deutschlands*. Es handelt sich, sagen uns die Fotografien, um ein Medienereignis. In der leeren Mitte des Tischgevierts starrt eine Phalanx von Mikrofonen, in der dichtgedrängten Menge hinter den Sitzenden sind etliche Fotografen und Kameraleute auszumachen.

Rosenfeldskünstlerisches Material konstituiert sich in Bild und Ton der Videoaufzeichnung des Dokumentarfilmers Klaus Freimuth vom Neuen Forum. Dem reproduktiven fotografischen Realismus des Dokumentarfilmgenres entzieht sich Rosenfeld gleichwohl. Sie durchkreuzt im Sinne der Brechtischen Verfremdungsästhetik, der auch materialistisch orientierte zeitgenössische Filmemacher wie Jean-Luc Godard und Alexander Kluge verpflichtet sind, unsere Erwartung an eine Narration. Die Unterbrechung der szenografischen Kontinuität ist Grundprinzip einer Konstruktionsarbeit, welche die historische Wirklichkeit als eine erst herzustellen begreift: „Es ist also“, schrieb Brecht in seinen Studien zum Film, „etwas aufzubauen, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff von der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder. Sie ist längst nicht mehr im Totalen erlebbar.“¹

Rosenfeld folgt Brechts Absage an das Einheitspostulat des konventionellen reproduktiven Realismus, indem sie die Totalität des filmischen Bildes durch das Dissoziieren-Lassen seiner Elemente – Bild, Ton, Kamerabewegung und Schnitt – in Frage stellt. Ein anfangs von der Oppositionsseite ausgehender Schwenk nach rechts und wieder zurück nach links reicht kaum als orientierender Establishing Shot. Auch die folgenden zahlreichen Kameraschwenks erfüllen nur punktuell ihre übliche Aufgabe, einen prägnanten Augenblick in einem kontinuierlichen Geschehen wie durch eine Blickbewegung dramatisch zu fokussieren. Das Gefühl „dabei zu sein“ zu sein, stellt sich schon auf Grund der Bildspaltung nicht ein. Aus Freimuths Videofilm exzerpiert Rosenfeld jeweils zwei unterschiedliche Teilansichten, die nebeneinander, getrennt durch einen schmalen Zwischenraum, abgespielt werden und sich ab und zu ohne ersichtliche Logik für den Bruchteil einer Sekunde annähernd zu einem Bildganzen vereinigen, das aber sogleich wieder zerfällt. Hin und wieder wird einer der beiden Screens ab- und wieder angeschaltet. Dialog und Geräuschkulisse schwellen an und wieder ab; Wiederholungen, Zeitlupen und sogar kurzes Rückspulen dehnen das Geschehen, verwandeln die Diskussion manches Mal in ein stummes, leicht verschwommenes Tableau der Gesten und Blicke. In Halbnah- oder Großaufnahmen sehen wir, oft in Profilansicht stark verkürzt und gleichsam in eine Ebene gepresst durch das Teleobjektiv, Einzelne oder Gruppen der Tischrunde mit ihren Utensilien – Gläsern, Dokumenten, Schreibgerät – auf dem weißen Tischtuch.

Die kritische Form der Unterbrechung liefert strukturell eine Kommentarebene, oder besser gesagt ist sie eine Art Verdoppelung jener Unterbrechung, die in der Sitzung selbst zum Thema wird; und in all diesen Momenten kann sie als Metapher der Revolution, in der die Zeit

1 Bertolt Brecht, „Über Film“ [1922 bis 1933], in: *Gesammelte Werke* 18. *Schriften zur Literatur und Kunst* I, Frankfurt am Main 1967, S. 161 f.

stillsteht, verstanden werden. Rosenfeld wählt einen wenige Minuten währenden Abschnitt der Gesprächsaufzeichnung, in dem dieser Augenblick, allerdings in Gestalt einer Posse, aufgerufen wird. Ein Demonstrationszug auf der Friedrichstraße macht sich lautstark bemerkbar. Auf den Bericht des Pressesprechers hin, dass eine „ganz große Menschenmenge mit Trommeln, Pfeifen und Geschrei ‚Stasi raus‘ vor der Tür“ stehe, die womöglich „hereinkommt“ und „unter einem hohen Erwartungsdruck“ stehe, entwickelt sich eine nervöse Diskussion darüber, ob eine Abordnung hinausgeschickt werden soll und wenn ja, mit welcher Erklärung, da man ja noch zu keinem Entschluss gekommen war. Bevor man zu einer Entscheidung gelangt, sind die Demonstranten schon weitergezogen. Erleichtert geht man zur Tagesordnung über.

Rosenfelds Videoarbeit gibt den kompletten Wortlaut der als Top 11 protokollierten Reaktion des Runden Tisches auf die Demonstration wieder. Visuell konzentriert sich das Geschehen auf wenige Akteure. Als Sprechende deutlich gezeigt werden vor allem Ulrike Poppe und Wolfgang Ullmann (DJ) Gregor Gysy (SED) und der Moderator Karl-Heinz Ducke sowie die von außen kommenden Berichterstatter. Bis zur Unterbrechung der Sitzung hatten sich die Anwesenden, wie im Wortprotokoll nachgelesen werden kann, umständlich in demokratischer Entschlussfindung zu Verfahrensfragen geübt. Der Runde Tisch setzte sich also von Beginn an mit dem Problem seiner fraglichen Legitimität auseinander; und nicht von ungefähr zeigt Rosenfeld das Offenkundig-Werden seiner Überforderung, ja eine groteske Dysfunktion, deren lapidare Komik an Alexander Kluges Kurzgeschichten erinnert.

Vor unseren Augen und unter Beobachtung der ebenfalls sichtbaren Medienvertreter zersetzt sich die Diskussion in Gesten einer Kommunikation, die ihr Gegenüber nicht findet. Der Gesprächsverlauf wird zerstückelt in ein „Archiv der Gesten“, die in ihrer Isolierung und Stillstellung die historische Wirklichkeit entbergen, sowohl auf der Ebene des Dargestellten als auch auf der Ebene des darstellenden Mediums: Auch Kamera-Arbeit und Schnitt werden permanent, gleichsam in der Tradition eines Dziga Vertov, als gesellschaftlich eingeübte Gesten des Zeigens vorgeführt. Eine Übertragung von Brechts Theorie der theatralen Geste auf die „Laiendarsteller“ des Dokumentarfilms lässt sich darin sehen, dass Rosenfeld deren Gestik, ebenso wie den Bildkader, zergliedert und dadurch „de-anekdotosiert“. Im gegebenen Rahmen der rituell-funktionalen Körpersprache von Moderatoren und Medienvertretern zerfallen die Gebärden der Diskussionsteilnehmer, sie werden durch die beschriebenen Verfremdungstechniken in differente Zeit- und Sinnmomente auseinandergelagt.

Die unsichtbar bleibenden Aufbegehrenden der Straße – an jedem 7. des Monats fand eine solche Großdemonstration statt – sind die eigentlichen Protagonisten der Bürgerbewegung, sie sind „das Volk“, ohne doch Bildwürdigkeit zu erlangen. Rosenfeld radikalisiert gewissermaßen Brechts Fotografiekritik, indem sie die mediale Sichtbarmachung als Verdrängungsarbeit und Dokumentation zugleich lesbar zu machen sucht. So wie die Kamera ihren Blick nicht auf die neu angekommenen Akteure richtet, schließen sich auch die Teilnehmer des Runden Tisches zunehmend gegen das lärmende Außen ab. Die Oppositionsseite, allen voran Poppe und Ullmann, will zwar zunächst im Sinne der Demonstrierenden eine Erklärung zur Auflösung des Amtes für nationale Sicherheit erwirken. Doch der Moderator hat keine Zeit, Statements aufzunehmen, da er verzweifelt versucht, Einzel-Kontakte nach draußen zu unterbinden. Wie ein Refrain der ganzen Sequenz wirkt die wiederkehrende hieratische Frontalansicht der Kirchenmänner mit dem statuarischen, regulativ gestikulierenden Ducke in der Mitte. Den einzigen Konsens der Runde, dass Ruhe und Ordnung aufrecht zu erhalten seien, verkörpern die hochgereckten Zeigefinger der sich artig zu Wort meldenden Oppositionellen vor der altarähnlichen Konstellation des Moderatorentisches.

Auch wenn sich Buntheit und lebendiger Ausdruck der neuen von der Uniformität der alten Kräfte und vom zeremoniellen Habitus der Pfarrer und Pressesprecher sympathisch abheben, bildet diese Opposition keine Schärfe und keinen Nachdruck aus; ihre Statements lässt Rosenfeld in abstrakten Reißschwenks oder in Zeitlupen resignierter oder ängstlicher Mienen und Haltungen versinken. Jener Funke der sich auf der Straße Bahn brechenden revolutionären Wut wird hier auf Sparflamme zurückgeschaltet. Ärger, vor allem untereinander, manifestiert sich im Schaukeln auf dem Stuhl, in ratlosen oder strengen Seitenblicken. Die Aussage des Moderators, man könne keinen Entschluss mitteilen, wird widerspruchlos akzeptiert. Ingrid Köppes (NF) Vorschlag, den Demonstrierenden wenigstens mitzuteilen, dass man über das Stasi-Thema spreche, findet gnädige Aufnahme. Doch selbst gegen diese inhaltsarme Äußerung des Plenums werden Einwände erhoben, auch zuletzt (aus dem Off) von dem SDP-Vertreter Ibrahim Böhme. Er rechnet die Demonstranten weitgehend seiner Partei zu und sucht vielleicht im Blick auf den für das Frühjahr erhofften Wahlsieg nach der günstigsten Strategie. Die Inkonsistenz der Stellungnahmen und das Zurückweichen hinter die zunächst eingebrachten Vorschläge ist aber auch bei anderen Oppositionellen zu bemerken.

Die Gegenseite spricht nur mit einer, umso deutlicheren Stimme, der von Gregor Gysi. Als Mitglied der SED (deren Vorsitzender er am nächsten Tag wurde und die wenig später in SED-PDS unbenannt wurde), steht er gemeinsam mit seinem Nachbarn zur Linken Wolfgang Berghofer („Bergatschow“) der Modrow-Regierung am nächsten. Gar als „Verantwortliche und Vertreter der Regierung“ spricht Ullmann, zur Erheiterung seiner Nachbarin Poppe, die beiden irrtümlich und in Hilfe suchender Absicht an, nachdem Gysi die Stasi-Mitarbeiter in Schutz genommen hatte. Bei diesem Kurs bleibt Gysi auch im weiteren Verlauf. Unmissverständlich erklärt er, dass der Runde Tisch sich bei der Arbeit nicht von „draußen“ unter Druck setzen lassen dürfe. Rosenfelds Diptychon nimmt zuvor die gefalteten Hände der Pastoren und des kühl seinen Einsatz abwartenden Gysi in den Blick. Nahaufnahmen des sprechenden Mund und die erst später in den Ausschnitt aufgenommenen, um Zustimmung heischenden Augen formieren das Porträt eines scharfsinnigen und zugleich pragmatischen Rhetorikers, der anders als die teils versonnenen teils aufgeregten Oppositionellen seine Rede auf die genaue Beobachtung der Situation stützt.

Die vom Moderator diagnostizierte und von Gysi bestätigte „komplizierte Frage“ wird außerhalb des Raums gelöst, nämlich von den Demonstrierenden, die sich aus eigener Entscheidung wieder entfernen. Auch der weitere historische Prozess wird, dafür steht Rosenfelds Wahl der Sitzungsunterbrechung, von den im Video unsichtbaren Bürgern der Straße entschieden werden. Ihre deutliche, der Reflexion eher abgeneigte Sprache, nicht die abwägende, juristische Formulierungsarbeit des Runden Tisches, triumphierte. Der „Stasi Raus“- Ruf, den die Oppositionellen nicht handelnd aufgreifen, sollte sich im Januar 1990 im Sturm auf das Amt für Staatssicherheit entladen. Dem Runden Tisch blieb in der Folgezeit wiederum nichts anderes übrig, als sich Wunsch der Mehrheit nach einer schnellen Wiedervereinigung anzuschließen. Die erste und letzte freie Volkskammerwahl der DDR verlief für die Oppositionsgruppen bekanntlich enttäuschend. Und der Sieg Lothar de Maizières (Sitznachbar Gysis und Berghofers) galt de facto nicht ihm, sondern der CDU Helmut Kohls. Der vom Runden Tisch ausgearbeitete Verfassungsentwurf wurde nicht an die Regierung weitergeleitet.

Rosenfelds poetisch-kritische Bearbeitung von Freimuths Videoaufnahme folgt dem Bild des historischen Materialisten, wie es Brechts Freund Walter Benjamin in seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* präsentiert hat. Film als historische Forschung heißt nicht zu erkennen, „wie es eigentlich gewesen ist“. Ausdrücklich bestreitet Rosenfeld durch die Zweifelt des Bildes,

die durch die zeitweilige Vereinzelung oder Verschmelzung zum Ganzen erst recht hervorgehoben wird, die Augenzeugenideologie des klassischen Dokumentarfilms. Der Fluss der Bilder wird fragmentiert, verlangsamt und ausgedünnt, damit das vorbeihuschende „wahre Bild der Vergangenheit“ festgehalten werden kann. Wahr ist es, wenn sich die Gegenwart als „in ihm gemeint“² erkennt.

2 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Gesammelte Schriften I.I.*, Frankfurt am Main 1991, S. 695.



Elske Rosenfeld, *A bit of a Complex Situation*, 2-channel-video installation, 14 min, 2004

GRÜNE ERDE

Von Patrick Zapien

In Les Blanks Dokumentarfilm *Burden of Dreams* über die Entstehung von Werner Herzogs *Fitzcarraldo* gibt es eine mittlerweile berühmte Szene, in welcher der Erzähler den deutschen Regisseur mit den Worten zitiert: „Der Alltag ist nur eine Illusion, hinter der sich die Realität der Träume verbirgt“. Kein schlechter Slogan für ein modernistisches Programm, das genauso gut von Baudelaire oder Breton hätte stammen können. Und ein Slogan, der meines Erachtens den Kern von Jonathas de Andrades *Olho da Rua (Out Loud)* trifft, ein Kurzfilm, der in der brasilianischen Stadt Recife im verarmten Nordosten des Landes mit einer Besetzung aus obdachlosen Laiendarstellern gedreht wurde. Obwohl die Schauspieler sich selbst spielen, scheint gleichwohl klar, dass der Film ein idealisiertes Bild der Freizeit zeichnet. Ich will damit nicht sagen, dass *Olho da Rua* eine rein romantische Sicht auf die soziale Klasse wirft, die er zum Gegenstand hat (obwohl ein gewisses Maß an Romantik unbestreitbar ist), sondern dass der Film sein Porträt der ‚lumpenisierten‘ Freizeit durch Bilder schafft, deren Rhythmus und Abfolge eine symbolische Beziehung zwischen der Struktur des Films und der Struktur des Lebens selbst nahelegen.

Der Film schildert einen arbeitsfreien Tag – einen Sonntag (zumindest lässt sich das aus der Festtagsatmosphäre des gemeinsamen Essens und aus einigen Gesprächsfetzen schließen, sowie aus der Tatsache, dass der Sonntag in katholischen Ländern der traditionelle Ruhetag ist, der einzige Tag, an dem man nicht arbeitet) – in einem öffentlichen Park im Zentrum der Stadt. Acht Akte strukturieren die Erzählung, die kaum mehr ist als die Wiedergabe des Tages selbst, seines Vergehens. Wie Bazin bemerkt, ist im Medium Film „das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung.“¹ Indem der Sonntag des Films zum Anlass für ein Kunstwerk wird – zu dessen Substanz und Form –, steht er ebenso für jeden anderen Sonntag. Der Sonntag des Films wird zum Sonntag schlechthin, zum Ideal des Sonntags, das in der Gesamtheit der Reproduktion des Lebens seinen Platz findet. Zu Beginn des zweiten Aktes singt ein Mann: „Ich bin zurück, Recife, die Nostalgie hat mich am Arm genommen...“. Der Sonntag ist ein Traum, der sich Woche für Woche unaufhörlich wiederholt und dabei unveränderlich bleibt: ein Bild des versprochenen Paradieses.

Der erste Akt dient als Einführung in die Besetzung des Films. Einer nach dem anderen, in einer Geste, die an die Mythen von Narziss und Aktaion erinnert (die sowohl das Sehen als auch das Gesehenwerden thematisieren), blicken die Schauspieler in einen Spiegel, der zwischen den

1 André Bazin, „Ontologie des photographischen Bildes“, in: *Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 39.

Ästen eines großen, moosbewachsenen Baumes am Rande eines Teiches hängt. Während sie ihr Spiegelbild betrachten, vollziehen sie die kleinen, unschuldigen Rituale einer unsicheren Eitelkeit: richten ihr Haar, zupfen an der Passform ihrer Kleidung, lächeln, blinzeln und streicheln ihr Gesicht. Die Kamera bewegt sich vorwärts und nähert sich langsam dem Spiegel, so dass das Spiegelbild des Schauspielers allmählich den Rahmen ausfüllt, während sein Körper aus dem Blickfeld verschwindet und gegen sein Abbild ausgetauscht wird.

Von hier an wird deutlich, dass es dem Film weniger darum geht, ein ethnographisches Dokument der Menschen zu schaffen, die er zeigt. Viel eher wird ein Bild des Selbstbildes präsentiert, in dem die illusorische Qualität der schauspielerischen Selbstdarstellung – vielleicht gar ungewollt – die tatsächliche Krise der Individualität offenbart, die sie zu verbergen versucht. (Denn man muss sich fragen, ob das Selbst, das es einem erlaubt, unter Bedingungen extremer Armut zu überleben, ein wahrer oder authentischer Ausdruck eines Individuums sein kann, das gezwungen ist, sich irgendwie durchzuschlagen.) Walter Benjamins Hochschätzung des Films als eines kritisch-ästhetischen Mediums beruhte nicht auf dem größeren Naturalismus, den er gegenüber dem Theater besaß, sondern auf der Fähigkeit der Kamera, in die Illusion des Werks einzudringen und die unbewussten Reaktionen der Darsteller auf die konstruierte Situation einzufangen: Damit wird das, was als überflüssige Handlung über die Performance hinausgeht, zum eigentlichen Inhalt des Films, zu seinem treibenden Zweck. Die Schauspieler spielen in *Olho da Rua* nicht nur eine Version ihrer selbst, sie spielen auch ihr Spiel, und zwar so, dass die Anzeichen von Vertrauen oder Zweifel, die über ihre Züge huschen, nie ganz deutlich werden. Ist das Gefühl das eigene oder das eines anderen? Ist es echt oder für die Kamera gespielt? Wissen sie es selbst?

Diese Geste wiederholt sich im letzten Akt des Films, „Olho no olho [Auge in Auge]“. Die Schauspieler stellen sich wie am Ende eines Theaterstücks auf, die Kamera fährt sie ab und begegnet ihren Blicken. Wieder lächeln und starren sie, einige winken oder werfen Küsse zum Abschied, andere machen auf ernst, mit stechendem Blick. Den stärksten Eindruck hinterlassen gleichwohl die Momente kurz nachdem die Kamera vorbeigezogen ist, wenn die Schauspieler ihre Mimik ablegen und sich von unserem Blick abwenden, wie zurückgerufen von ihrem wirklichen Leben. Indem de Andrade den Film mit dieser Anerkennung der Schauspieler *als* Schauspieler sowohl beginnt als auch beendet, lässt er ihre Entfremdung sichtbar und spürbar werden. Sie blüht insbesondere an den Rändern des Films auf, wo er mit der Welt, die er widerspiegelt, Kontakt aufnimmt.

In einem Interview über das Werk erinnert sich Jonathas de Andrade, dass er während der COVID-Pandemie beauftragt wurde, einen Film mit einem Gefühl der Dringlichkeit zu machen. *Olho da Rua* ist als Ergebnis einer solchen Direktive eigentümlich. De Andrade führt zwar die Prekarität der Obdachlosen sowie die harte Politik des Bolsonaro-Regimes als Beweggründe an, aber das künstlerische Ergebnis ist kaum ein Aufruf zum Handeln, auch wenn der siebte Akt des Films aus einer öffentlichen Darlegung von Missständen besteht (die Schauspieler scheinen selbst nicht ganz von der Wirksamkeit der Slogans überzeugt zu sein, die sie so unnachgiebig wiederholen – am Ende, als die Leidenschaften aufgewühlt sind, wird die Diskussion abgebrochen und zur Abkühlung in den Teich gesprungen). Der Film ist dringlich nur im Sinne des berühmten Epigramms von Walter Benjamin über die Surrealisten: „Sie geben [...] ihr Mienenspiel in Tausch gegen das Zifferblatt eines Weckers, der jede Minute

sechzig Sekunden lang anschlägt.² Der alltägliche Charakter des Films, das Gefühl der ewigen Wiederkehr, das jedes Ereignis des Tages begleitet – Kochen, Essen oder Schlafen – verleiht ihm seine Dringlichkeit: die Dringlichkeit des vergeudeten Lebens.

In dieser Hinsicht ähnelt *Olho da Rua* weniger einem Werk wie Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* als vielmehr Seurats *Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte*. Der gleichmäßige, fast demokratische Einsatz von Farbpunkten, der die lähmende, vom Ennui durchdrungene Atmosphäre des scheinbar idyllischen Gemäldes von Seurat erzeugt, findet seine Entsprechung im anhaltenden Trommelschlag des Soundtracks von *Olho da Rua*, der jede Szene überspült und die fiebrige, traumartige Qualität der Ereignisse betont. Durch ihre Verstrickung in ein Kunstwerk sind die Geschehnisse des Films gewissermaßen dem normalen Zeitlauf enthoben. Die Kamera spiegelt zwar die Welt, doch die von ihr erzeugte Reflexion wird zu einem eigenständigen Bild. So ist auch das Glück, das in einem Kunstwerk existieren kann, nicht dasselbe wie das Glück der Realität. Wie eine Erinnerung ist es dem Leben entnommen, doch verfeinert durch den Gedanken an das, was das Leben nicht ist. Zwischen Arbeit und Freizeit existiert eine dialektische Beziehung. Sie besteht darin, dass das eine die Notwendigkeit des anderen erzeugt: „Es ist die Gewalt eines Tellers ohne Essen“, heißt es im dritten Akt, ‚Comunidade‘. Der Traum vom endlosen Sonntag gehört einer Welt an, in der die Arbeit zu einem Mittel ohne Zweck geworden ist. Das Problem, das *Olho da Rua* aufwirft, besteht schlussendlich darin, dass sich alles zu ändern vermag, es aber nicht tut: „Ich werde morgen in der Früh arbeiten, morgen ist Montag.“ Und so weiter und so fort...

Aus dem Englischen von Steffen Andrae

2 Walter Benjamin, „Der Surrealismus“, in: *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt am Main 1991, S. 310.



Jonathas de Andrade, *Olho da Rua*, single-channel video, colour, stereo, 26 min, 2022

STUMME VERHÄLTNISSE ZUM SPRECHEN BRINGEN

Von Steffen Andrae

Künstlerische Montage – so liest man bei Sergej Eisenstein ebenso wie bei Alexander Kluge – beschäftigt sich mit Fragen nach der Relation von Einzelementen, insbesondere von Bildern und Szenen. Wo radikal montiert wird, weisen die entsprechenden Konstellationen oftmals über ihr spezifisches materielles Substrat hinaus auf sozial- oder geschichtsphilosophische Problematiken. Als ästhetische Verfahrensweise macht die Montage auf das grundlegende Problem der Beziehung selbst aufmerksam, rückt sie die Frage des Zusammenhangs als einer gesellschaftlichen Form in den Blick.

Diese Problematik bildet den Kern von *Romeo vs. Juliet*, einer Arbeit von Mailand / Innenhof, die drei Stücke des klassischen Repertoires zur Grundlage hat: *Antigone*¹, *Romeo and Juliet* und *Woyzeck*. Die einschlägigen Dialoge dieser Stücke dienen dem Künstlerduo als textliches und dramatisches Substrat für ihre Diskurscollage. Inszeniert werden die prominenten Zwiegespräche zwischen Antigone und Kreon, Romeo und Julia sowie zwischen Büchners *Woyzeck* und seinem Doktor allerdings nicht im dafür designierten Raum des Theaters, sondern im öffentlichen: in der profanen Wirklichkeit von Vorträgen und Diskussionsrunden, die sich um Themen wie den Wirtschaftsstandort Deutschland, die Rolle historischer Traditionen im Rechtsverständnis, neue Entwicklungen im Gesundheitswesen und die Situation linker Kulturpolitik drehen.

Weder Veranstalter noch Gäste wissen zu dem Zeitpunkt, an dem die Schauspielerinnen und Schauspieler ohne Vorankündigung die Bühne übernehmen, dass sie zu unfreiwilligen Zuschauern einer Kunstperformance gemacht werden. Die Tatsache, dass pro Veranstaltung nur einer der beiden Dialogpartner auftritt, steigert die Irritation der Unterbrechung noch; die zweite Hälfte des Dialogs befindet sich mitsamt dem dazugehörigen Gegenüber anderswo. Die Videoaufnahmen der beiden Einzelteile, die zeitlich wie schauspielerisch ideal aufeinander abgestimmt sind, wurden erst im Nachhinein zu einem Doppelbild montiert, das dem Dialog tatsächlich stattzufinden erlaubt. In der Montage stehen dementsprechend zwei Bilder (die jeweiligen Aufnahmen der Gesprächspartner) in einem Großbild nebeneinander, das den Dialog abbildet (die Diskutanten nehmen jeweils eine Seite des Bildes ein). Gewissermaßen stellt der künstlerische Schnitt damit die raum-zeitliche Kontinuität wieder her, die er doch zuvor eigenhändig aufgerissen hatte.

Trotz der vollkommen unterschiedlichen Kontexte der Vorträge sind die Reaktionen bemerkenswert einhellig: Ob im Helmholtz-Institut Leipzig, dem DGB Klub Hamburg oder

1 Mailand / Innenhof zitieren gleichwohl nicht die *Antigone* von Sophokles, sondern die darauf aufbauende Version Slavoj Žižeks.

der Universität Bonn – die Performances der Schauspieler stören. Nachdem „Jetzt ist Schluss“ und „Möchten Sie bitte rausgehen“ nicht helfen, schlagen Verwunderung und Erheiterung in Verstimmung, Ärger und mancherorts gar in Handgreiflichkeiten um. Wenn der Spuk endlich vorbei ist, dominieren sichtliche Erleichterung und befreites Lachen (durchaus auch beim Zuschauer). Im Programm geht es geradewegs weiter. Die Vehemenz, mit der dabei getreu dem Motto „The show must go on“ an die Ausführungen vor der Unterbrechung angeknüpft wird, ist frappierend. In Anbetracht dieses Willens zur Kontinuität drängt sich die Frage auf, wer hier eigentlich Theater spielt. Der Eindruck der Vorträge als einer Art performativen Rauschens wird von der Installation aber von Beginn an befördert, indem diese nicht nur bildlich, sondern auch auditiv nebeneinandergestellt werden. Der Kammerton, auf den sich die Videoinstallation einstimmt, besteht im kakophonischen Diskursrauschen.

Romeo vs. Julia bietet aufgrund seines Materialreichtums unzählige Möglichkeiten der thematischen Verknüpfung. Die Gegenüberstellung von Vorträgen auf der einen sowie von Vorträgen und Theaterdialogen auf der anderen Seite provoziert Fragen nach deren diskursiver und argumentativer, aber auch nach ihrer politischen Beziehung. Kommentiert die kritische Evaluation deutscher Aufrüstung nach der sogenannten Zeitenwende etwa die Idee der Herstellung „von Kontinuität zur Gestaltung der Zukunft“? Was hat die sittliche Krise der Polis als Widerstreit der Freiheiten, wie sie im Antigone-Stoff verarbeitet wird, mit der heute vielbeschworenen Krise liberaler Demokratien zu tun? Und ist es Zufall, dass Antigone gerade an jenem Ort spricht, wo der Begriff der Tradition rechtsgeschichtlich geprüft wird? Warum wird ihr nicht zugehört, wo sie den versammelten Rechtsgelehrten an der Freien Universität Berlin doch etwas über Schuld und Gerechtigkeit zu sagen hätte?

Ähnliche Bezüge ließen sich auch für die Gesundheitsdiskurse konstatieren, die zwischen „Airborne microplastic in a changing climate“, „Wie Technologie die Gesundheit verbessern kann“ und dem Dialog zwischen Büchners Woyzeck und seinem Doktor geführt werden. Wenn Mikroplastik gleichermaßen Produkt wie Problem einer fortgeschrittenen Verschwisterung von Technologie und Kapitalismus ist, welche gesundheitlichen Segnungen hält jenes Bündnis dann noch für uns bereit? Ist die naturwissenschaftliche Verfügungsgewalt, wie sie Woyzecks Doktor verkörpert, nicht ein mahnender Zuruf gegenüber technologisch avancierten Modellen in der Gesundheitsökonomie? Beide Diskurse betonen die Freiheit und Unabhängigkeit des Menschen gegenüber der Natur. Woyzeck hingegen hat nicht an sich halten können und an die Wand gepisst. Bräuchte er nur etwas mehr Präventivtraining und Coaching, um aus dem Stadium unkontrollierter Naturhaftigkeit herauszutreten? Andererseits rationalisiert der Kapitalismus womöglich gar nicht zu viel, sondern zu wenig. Insofern das profitorientierte Wirtschaftssystem seine eigenen Grundlagen, nämlich lebendige Arbeitskraft und natürliche Ressourcen, verschlingt, liegt dieser Gedanke nahe. Stichhaltig geprüft werden können diese Überlegungen in der Ausstellung freilich kaum. *Romeo vs. Julia* eröffnet zwar einen ganzen Reigen an Problem- und Fragestellungen, bietet aber keinerlei Hilfestellung oder gar Antworten. Und tut gut daran.

Denn dadurch, dass die Installation allzu eindeutige Korrespondenzen vermeidet, lenkt sie die Aufmerksamkeit auf Fragen der künstlerischen Form und deren Verhältnis zur gesellschaftlichen Ordnung. Das betrifft zunächst einmal die Rolle der Kunst selbst. Will sie, wie der Titel der Leipziger Gesprächsrunde vorgibt, „mehr als nur Unterhaltung“ sein, muss sie die Frage beantworten, worin dieses Mehr eigentlich besteht. Begreift man den forcierten Aufprall von dramatischen Figuren und öffentlichen Situationen im Sinne einer Versinnbildlichung der Kunst, dann scheint deren Rolle laut Mailand / Innenhof vor allem darin zu bestehen,

gesellschaftlicher Störenfried zu sein. Die durchaus an ein situationistisches Selbstverständnis anschließende „theoretische und praktische Herstellung von Situationen“ hat allerdings nicht ausschließlich wissenschaftliche oder politische Events zum Ziel, sondern richtet sich auch an den sogenannten Kulturbetrieb und damit gegen sich selbst.

Damit widersprechen Mailand / Innenhof der gegenwärtig beliebten Direktive, Kunst solle zu einem politisch-moralischen Hilfsmittel werden – eine Auffassung, die Juliane Rebentisch unlängst als „neoliberale *Impact*-Forderung“ entlarvt hat, „die von den Geisteswissenschaften und den Künsten verlangt, einen unmittelbaren Nachweis ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit zu erbringen.“² Doch auch die Idee der Kunst als heldischem Störenfried wird in *Romeo vs. Julia* nur gebrochen aufgenommen. Kunst kann stören und tut es auch, aber sie scheitert: Weder ist sie imstande, den fortwährenden gesellschaftlichen Betrieb aufzuhalten, dem gegenüber sie als Anomalie auftritt, noch kann sie sich auf ihre Autonomie verlassen, die sie als Teil des kollektiven wirtschaftlichen und moralischen Betriebs zunehmend einbüßt. Keine Heroen sehen wir, sondern Fragmente, die (nahezu) ins Leere sprechen.

Romeo vs. Julia wirft die Frage nach der Form auch als dezidiert gesellschaftskritische auf. Die Basis hierfür bildet das montageartige Arrangement der Videoinstallation, ihr Umgang mit Trennungen und Zusammenhängen. Doch während die klassische filmische Montage Bilder nacheinander schneidet, findet der Schnitt hier im Bild statt. Die Kollisionen entstehen also primär in der Einstellung selbst anstatt in der Aufeinanderfolge von Einstellungen (dies gilt sowohl für die einzelnen Vortragsszenen als auch für die aus zwei Vortragsszenen zusammengesetzten dialogischen Großszenen – aber auch zwischen diesen ließen sich durchaus Bezüge herstellen). Indem jedenfalls die verschiedenen Schauplätze, Vorträge und Figuren gegeneinandergestellt werden, erzeugt die Videoinstallation ein reiches, gleichwohl unübersichtliches Kraftfeld. Ausmachen lassen sich dabei eine Reihe von Konstellationen, die von diskursiven Widersprüchen über thematische Verbindungen bis hin zu dramaturgischen Karambolagen reichen. *Romeo vs. Julia* ist eine hochgradig dynamische Montage im Stillstand.

Innerviert wird die gesellschaftstheoretische Substanz der Arbeit insbesondere durch die Kollision von Sachlichkeit und Sinnlichkeit. Denn bei der Störung kollektiv eingespielter Dramaturgien (des Vortrags, der Diskussionsrunde) handelt es sich gerade *nicht* um eine bloß wohlfeile Intervention künstlerisch Engagierter. Vielmehr bricht mit der poetischen Dramaturgie eine Gestalt des Realen in die Kakophonie der symbolischen Ordnungen ein, durch die die Geltung des Gesetzes der Sprache und der sozialen Normen zeitweilig aufgehoben wird. Gegenüber dieser Ordnung bleibt das Reale aber selbst stumm, obgleich es spricht: Die Figuren deklamieren zwar, aber gehört werden sie nicht. Sie bilden lediglich ein unerfindliches Außen, das in das Innere einer Ordnung drängt, aus der es möglichst schnell wieder entfernt werden soll. Die Inkommensurabilität zwischen dramatischem Dialog und öffentlicher Szenerie entspricht aber den Verhältnissen zwischen den isolierten Öffentlichkeiten selbst; die fragmentierten Figuren sind gleichsam ästhetisches Abbild einer atomisierten Gesellschaft. Mehr noch: Der Abstand des einbrechenden Realen gegenüber der etablierten Ordnung markiert nicht nur den Abstand verdinglichter gesellschaftlicher Einzelteile zueinander, sondern auch jenen, den wir als Handelnde gegenüber der Problematik stumm gewordener Sozialbeziehungen einnehmen.

2 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 170.

Die theatralen Interventionen in *Romeo vs. Julia* besitzen nicht nur destruktive Kraft, sondern gleichwohl eine hochgradig synthetisierende Funktion. Die Teilbereiche, die in der Installation isoliert nebeneinanderstehen, treten nämlich durch den Dialog überhaupt erst in Beziehung: Sie fangen plötzlich an, miteinander zu sprechen. Die Trennung zwischen beiden wird für kurze Zeit aufgehoben. Diesem Sachverhalt allerdings mit dem schnöden Bild einer „Kunst, die Brücken baut“ zu begegnen, greift zu kurz. Dadurch, dass die Arbeit von Mailand / Innenhof Szenen sowohl schroff entgegengesetzt als auch miteinander vermittelt, macht sie vielmehr auf fragwürdige gesellschaftliche Verdinglichungsprozesse aufmerksam: auf die fortschreitende Zersetzung der Öffentlichkeit, die problematische Schematisierung wissenschaftlicher Diskurse, die zunehmende Fragmentierung gesellschaftlicher Systeme sowie auf die daraus resultierende Virtualisierung politischen Handelns.

Die kurzzeitige Aufhebung der Trennungen qua Zwiegespräch hat ihren Widersinn gleichwohl darin, dass es sich bei den hereinbrechenden Figuren und Dialogen um Dichtungen handelt. Was da an Realem einbricht, ist paradoxerweise das schlechthin Fiktive. Doch gerade im Theater der Vortragenden deuten sich andere, gelungene Formen sozialer Beziehungen an. Der Einbruch dieses Fiktiv-Realen in seiner weltliterarisch-künstlerischen Gestaltung in die versachlichte Ordnung von Vorträgen, Diskursen und institutionellen Zuständigkeiten führt nicht nur die verstummten gesellschaftlichen Beziehungen vor, sondern provoziert auch die Frage, ob die vielfach entfremdeten Verhältnisse zwischen Menschen und Institutionen nicht auch anders gestaltet werden könnten. Das poetische Leben der künstlerischen Interventionen erscheint gegenüber dem Realtheater der Geschichte freilich ebenso unreal wie die Vorstellung, verdinglichte Verhältnisse ließen sich in menschliche Maße überführen. Und doch möchte man kurz bei der Fiktion verweilen, die dissoziierten Teile sprächen miteinander wie die beiden Liebenden. *Romeo vs. Julia* artikuliert damit letztendlich auch den Wunsch, die Welt in menschliche Beziehungen zu zerlegen. „Die Utopie davon,“ heißt es bei Alexander Kluge, „ist realistisch.“³

3 Alexander Kluge, „Die realistische Methode und das sogenannte ‚Filmische‘“, in: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, Berlin 1999, S. 117.



Milano / Innenhof, *Romeo vs. Juliet*, three-part video installation, 2023

TRADITION IN SAUREN ZEITEN

Von Martin Dornis & Micha Böhme

Blasmusik gilt gemeinhin als harmlose bis aufdringliche Unterhaltungsmusik, als sinnentleertes Gedudel; sie evoziert ein Gemeinschaftserlebnis, indem sie an vorgebliche Traditionen anknüpft und vor allem, indem sie zum gemeinschaftlichen Marschieren und Klatschen im Takt einlädt. So stellt sie nur scheinhaft Bindungen zwischen Menschen her. In ihrer Videoarbeit *Postmen's Orchestra* transformiert die schwedische Künstlerin Annika Eriksson Blasmusik hingegen zu einem Medium der kritischen Durchdringung von Kunst und Gesellschaft, und dies, indem sie gerade mit dem „volkstümlichen“ Charakter dieser Musik arbeitet.

Am Anfang der beiden Präsentationen sind zunächst je ein leerer, unbestimmter Raum eines Museums sichtbar, bestückt für ein Konzert. Langsam nähern sich aus der Ferne schwere Schritte. In beiden Videos betreten mit gesenkten Köpfen die Mitglieder der Postorchester in ihren festlichen rot-weißen Uniformen der dänischen bzw. dem blau-gelben Gewand der schwedischen Post nacheinander den Raum. Mit den Instrumenten in der Hand platzieren sie sich, einer nach dem anderen.

Anstelle des Erwarteten spielen sie jedoch den Song „Sour Times“ der Trip-Hop-Band Portishead. Bei den schwedischen Postmännern klingt das wie ein Trauermarsch. Die Dänen hingegen bemühen sich sichtlich darum, Blasmusik mit Unterhaltungscharakter zu präsentieren. Dabei scheint es, als würde immer dieselbe Schleife nachgespielt, was so klingt, als hätte die Schallplatte einen Sprung. Schließlich erheben sich die Musiker wieder von ihren Plätzen und verlassen den Raum, so vereinzelt wie sie kamen. Das Hinein- und Hinausgehen der Musiker dauert dabei genauso lange wie die eigentliche Spielzeit. Am Ende zeigt die Kamera erneut den schnöden Raum mit den nun verlassenen Sitzplätzen.

Der im Video instrumental präsentierte Song stammt aus dem Jahr 1994, Erikssons Kunstinstallation wurde bereits zwei Jahre später produziert. Das Lied war somit zeitgenössische Popmusik. Portishead gelten zusammen mit etwa Massive Attack als Pioniere des an die Hip-Hop-Tradition anknüpfenden Trip-Hop.

Die Wirkung des Videos ist beklemmend, angesichts des Leierns schier nicht auszuhalten; es entsteht der Eindruck, dass da etwas festhängt, es nicht weitergeht.

Die Interpretation des Songs durch die Bläser scheint Tradition und Moderne miteinander verbinden zu wollen; wobei zunächst die Blasmusik selbst für die Tradition und der adaptierte Song für das Moderne, Zeitgenössische stehen. Die Blasorchester wirken dabei jedoch eigentümlich aus der Zeit gefallen: unfreiwillig komisch. Sie scheinen die Beerdigung dessen aufzuführen, wofür sie stehen – die Post als staatliches Unternehmen, die Tradition, die

Gesellschaft vor der Globalisierung. Über Jahrhunderte hinweg stand die Post jedoch gerade für Fortschritt, Aufbruch und Neuerung. Sie rückte weit entfernte Orte zusammen, schließlich bis über den Atlantik hinweg. Ihre Tradition enthält also in sich bereits das Moderne.

Das Symbol der Post, das Posthorn, das ausschließlich Naturtöne hervorzubringen vermag, galt lange als Instrument der Deklassierten und war in der „hohen Musik“ verpönt. Als der Komponist Gustav Mahler es um 1900 in seiner 3. Sinfonie (in der „Posthornepisode“ des dritten Satzes) erstmals in den Konzertsaal brachte, löste das Empören aus. Militärkapellen verwendeten das Instrument als Weckruf. Es posaunte den Fortschritt in die Welt. Historisch weist das Instrument bis auf das Alte Testament zurück: bereits das jüdische *Schofar*, ein Widderhorn, diente als militärischer Sammelruf. Laut biblischem Bericht brachte es sogar Festungsmauern zum Einsturz. Bei seinem mark- und beindurchdringenden Ton handelt es sich um einen inszenierten Naturlaut: noch Natur, aber schon bearbeitet, genau auf der Grenze zwischen beiden Gegensätzen. Vermittelt über das alte Widderhorn steht das Posthorn für den Beginn von Tradition, verstanden als Auseinandersetzung der Menschheit mit der Natur, mit der zugleich Fortschritt einsetzt.

Unterdessen vollzieht auch der hier für das Moderne einstehende Song von Portishead einen Rekurs auf Tradition: in die elektronisch produzierte Musik des Trip-Hop wird das Kratzen der außer Mode gekommenen Schallplatten hineingesampelt. Damit stellen sich seine Protagonisten in die eher junge Tradition des Hip-Hop der Bronx der 70er-Jahre. Bereits dieser zielte wiederum auf die Aneignung von Tradition und deren radikal gewandelte Fortsetzung, insbesondere in dem Versuch, Menschen durch Musik und Tanz zu verbinden. Auch hier basiert das Moderne auf Tradition.

Die Versuche der beiden Postorchester, aktuelle musikalische Entwicklungen ihrer Zeit aufzunehmen, verfangen sich in einer schier ewig anmutenden Dauerschleife. Damit artikuliert sich eine Art von Stillstand trotz Bewegung: jene automatische Wiederholung, die die kapitalistische Produktionsweise kennzeichnet. In dieser Gesellschaft werden alle Traditionen und herkömmlichen Bindungen schrittweise, aber unwiderruflich, aufgebrochen und durch das nackte ökonomische Interesse ersetzt. Doch der Tauschwert allein vermag keinen lebendigen Zusammenhang zwischen Menschen herzustellen. So verliert das Gemeinwesen fortschreitend seinen Halt. Ohne die lebendige Anknüpfung an Geschichte gerät die Menschheit in einen rasenden Stillstand, kreist zunehmend in sich selbst, verhärtet sich zu einer punktförmigen Gestalt. Eriksson zeigt die scheiternde Vermittlung der Gegensätze, indem sie diese als lediglich addiert darstellt.

Portishead selbst übernehmen im originalen *Sour Times* vom Hip-Hop die Beats, präsentieren dazu aber keinen Sprechgesang (Rap), sondern greifen auf die archaische Form des Liedes zurück. Auch der Text sehnt sich nach dem Vergangenen: *‘Cause nobody loves me, it’s true – Not like you do – ‘Cause all I have left is my memories of yesterday – Oh these sour times*. Damit wird auch darauf angespielt, dass die im Hip-Hop anvisierte Verbindung zwischen Menschen durch Musik gescheitert ist, etwa durch den kommerziellen Ausverkauf. Die Postorchester geben dieses Lied allerdings rein instrumental wieder und zwar mit auf älteste Traditionen zurückverweisenden Instrumenten. Dabei reduzieren sie das Stück auf seinen Beat. Doch ohne die Gesangsstimme kommt es nicht vom Fleck, fängt geradezu an zu kreisen. Dergestalt blasen die Orchester dem Hörer ein, dass hier die Verbindung von Tradition und Moderne scheitert, nicht nur, weil sie rein additiv ist, sondern auch beide ihre Geltung verloren zu haben scheinen. Damit unterstreichen die Videoarbeiten die Botschaft von Portishead und konterkarieren sie zugleich.

Tradition hat sich historisch etabliert, um durch Wiederholung den Schrecken der Natur und deren Übermacht abzuschwächen. Tradition im revolutionären Sinn hieße: *Nicht Asche anbeten, sondern die Flamme am Brennen halten* (Jean Jauret, auch Gustav Mahler zugeschrieben). Wirkliche Tradition ist in sich widersprüchlich, insofern sie Wissen und Können gleichermaßen überliefert wie revolutioniert. In letzter Konsequenz zielt sie darauf, sich selbst umzustürzen, sich als verbleibender Schrecken von Natur abzuschaffen. Sie selbst ist die Wurzel aus der möglicher Fortschritt entspringt, der sich gleichsam gegen sie selbst wendet.

Musik intendiert seit jeher, Gemeinschaft zu stiften. Namentlich Blasmusik verlangt gemeinsames Marschieren im Takt, bei dem sich das Individuum im Kollektiv sich selbst verliert. Musik wird zum Mittel, das das Individuum liquidiert. Daher die Vorliebe politischer Reaktionäre für Blaskapellen. Die Verbindung mit dem Popsong entlarvt dies als leeres Gedudel, das eine falsche Gemeinschaftsbildung vorführt. Gemeinsames Musizieren steht für gesellschaftliches Verhalten: einzelne Individuen agieren und bilden doch zusammen ein Ganzes. Die von den Musikern verkörperte Trauer und Isolation legt den Gedanken nahe, dass diese den Individuen äußerliche Art der Gemeinschaftsbildung auf Gewalt basiert. Erst in wirklicher, d. h. nicht-additiver Verbindung von Tradition und Moderne könnte sich eine Gemeinschaft herausbilden, die auf Solidarität und Freiwilligkeit beruht. Das ist die Marxsche Vision eines „Vereins freier Menschen.“

Die Frage, wie das zu bewerkstelligen sei, bleibt im Video unbeantwortet. Die Musiker lassen nur erklingen, wie es nicht geht. Sie zeigen, was fehlt, und reagieren darauf mit Trauer. Diese wäre heute das Mittel gegen Erstarrung und Depression. Doch diese Trauer wird hier unfreiwillig komisch inszeniert. In unseren „sauren Zeiten“ ist für dieses Gefühl kein Platz mehr. Doch seine Wirkung wäre geradezu sprengend. Als Hemmnis für den gesellschaftlich eingeforderten optimistischen und positiven Charakter ist sie verpönt. Trauer wäre die Notbremse, um die Warteschleife, in der die Menschheit gegewärtig gefangen ist, zu stoppen.

Eriksson zeigt, dass die verhärteten und zugleich rasenden Verhältnisse von den Akteuren selbst hergestellt sind, sich hinter ihrem Rücken und zugleich durch ihre Köpfe vollziehen¹ – insofern sie als gemeinsames Musizieren aufgeführt werden. Der rasende Stillstand vermag in Bewegung zurückverwandelt werden, indem ihm, wie hier durch die beiden Postorchester, seine eigene Melodie vorgespielt wird.

1 Vgl. Theodor W. Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, Frankfurt am Main 2006, S. 39.



Annika Eriksson, *Copenhagen Postmen's Orchestra*, generic SD-Video, colour, stereo, 8:46 min loop, 1996

THE POETICS OF DISASSEMBLY

By Tobias Ertl

The first Ferris wheel, named after its inventor, the bridge builder and railroad engineer George Ferris, was built in 1893 for the World's Fair in Chicago. Two years later, the Lumière brothers premiered the first production of their cinematograph in Paris with the short film *Workers Leaving the Lumière Factory*. "The intention of world exhibitions to omit what was understood as incidental and burdensome was even better realized in films: life is the suggestion of a life made up of interesting moments."¹ This can be seen, among other things, in the fact that "people are almost never shown working in films; work is only seen as it is beginning or ending."² Cinema and amusement parks are entertainment media, similar in their mechanization and dynamization of vision, as well as in their promise to transform the daily burdens of their mass audiences into kinaesthetic stimuli, fascinating views, and controlled dizziness.³

The film *fair grounds* by Minhye Chu shows the disassembly of a Ferris wheel on Leipzig's Augustusplatz. We see a worker acrobatically maneuvering through the spokes of the white-painted steel structure, which stands out in sharp contrast against the black night sky, illuminated by spotlights. Piece by piece, link by link, he dismantles the framework, which is never captured by the camera in its entirety. Only in the initial shot, before the title appears, does the film reproduce the view from the gondola, showing the perspective of the riders. In the remaining eight minutes, only partial views of the mobile steel architecture are presented, each of which corresponds to the immediate operating radius of the assembly worker. While the visual technology of the Ferris wheel was designed to provide a panoramic view of the city, the cinematic gaze is caught up in the bars, struts and spokes of the apparatus.

Chu's camera focuses on the incidental—the dismantling after the fair—and declares it the shining main attraction. In doing so, it illuminates the usually hidden backside of

1 Helmut Färber, *Baukunst und Film: aus der Geschichte des Sehens*, München 1977, p. 30 (our translation).

2 Ibid.

3 As a leisure offer for the masses, the visual technologies of the world's fairs, as Tony Bennett has argued, simultaneously pursued a democratization of the panoptic principle, and thus an aestheticization of state power and control (See Tony Benett, "The Exhibitionary Complex", in: *New Formations* 4, 1988, pp. 73-102). The rationalization of the anarchic forces of carnivals and fairs also belongs in this context: "Beginning in the late 1880s, also, fairgrounds and related spaces included new kinesthetic experiences such as ferris wheels, roller coasters, slides, and loop-the-loops. Within these "controlled" circumstances the inciting of dynamogenic bodily sensations [...] was a fragmentary and mechanical recuperation of carnival energies" (Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass. 2001, p. 238).

representation. The focus on the constructive ‘scaffolding’ of the mobile attraction and on the physical work of assembly and transportation draws attention to the invisible infrastructures of pleasure. This is a move not unfamiliar in critical documentary film and video art—think of the now-canonical films of Harun Farocki, in which the production processes of cultural-industrial images and the technologies that support them are showcased. *fair grounds* also takes the form of a demonstration: an operation is shown. More precisely, an operation whose existence does not depend on the existence of the artwork that depicts it. The didactic clarity of the film lies in this conceptual reductionism. Nevertheless, the reversal of representation and production—hardly surprising in the context of critical video art—where we see the material basis instead of the aesthetic spectacle itself, allows for a variety of approaches. Chu could have used image editing as a means of critical commentary, as Farocki frequently did. She could have crafted a complex picture of the economic and urban context, as well as the conditions of precarious work in the amusement industry and ride business, through interviews with workers, trade unionists, and activists—similar to what Melanie Gilligan did in *Crowds*, filmed in the same year in Orlando, Florida, the capital of theme parks. Chu could have pursued a realism of real-time duration, showing the full eight-hour process of disassembling, and thus, through the sheer overload of the viewer’s receptive capacity, made the toil of physical labor consciously stand in contrast to the fleeting thrill of the attraction.

Chu does none of this. She chooses to aestheticize the process. She imbues it with a poetic quality, viewing it as a fascinating spectacle. Editing, changes in perspective, and especially the addition of suspenseful film music contribute to the fact that the worker’s task at dizzying heights can be enjoyed as a dramatic event. Physical labor is transformed into acrobatics, into a circus performance, into a choreographed tightrope act. Various iconic references can be cited for this staging of labor as a feat, such as the iconic image of Charlie Chaplin winding his way through the mechanized gears with a wrench in *Modern Times*, or the construction workers performing athletic feats on colorful scaffolds in the later works of Fernand Léger. In this context, the connection to the concept of “montage of attractions,” derived from circus, variety shows, and biomechanical studies in Sergei Eisenstein’s theater plays and early films, is also evident.

In addition to the performance of the worker, the film’s staging of the Ferris wheel’s architecture also contributes to its poetic quality. Its transitory beauty, based on the “visibility of the construction,”⁴ is mimetically captured by Chu’s camera and articulated in an almost abstract manner, as a formal structure [*Formgefüge*]. Due to the extreme contrast between light and dark, the construction of the spokes and struts appears less spatial than linear—a dense network of geometric lines, sometimes evoking the image of an architectural computer simulation—reminiscent of the connections that the experimental film of the 1920s established between the modern metropolis and the cinematic medium. One can sense an afterglow of the magic that the nighttime electric lighting must have exerted on the artists of the modern city, who recognized light art as a fundamental cinematic principle.⁵ *fair grounds* brings the art of

4 Albrecht Wellmer, “Art and Industrial Production: The Dialectics of Modernism and Postmodernism”, in: *The Persistence of Modernity. Essays on Aesthetics, Ethics, and Postmodernism*, Cambridge, Mass. 1993, p. 108.

5 I am thinking here less of Walther Ruttmann’s *Symphony of a Great City* than of Man Ray’s short film *Retour à la raison* (1923), which associates the nocturnal rotation of a carousel equipped with light bulbs with photograms and negative inversions, and of Laszlo Moholy-Nagy’s unrealized *Dynamics of the Great City* from 1923, in which the two components of electrification: kinetization and illumination combine: “Electric signs with luminous writing [...]. Fireworks from the Lunapark / Speeding along WITH the scenic railway.”

industrial illumination back to its material foundation: the “independence of the workday from the natural daylight”⁶ made possible by electric lighting. In doing so, it stages an aesthetically effective reversal of the relationship between leisure spectacle and material labor.

At the beginning of the 20th century, the amusement parks that emerged from world exhibitions and cinema represented the spectacular exterior of a social order that was shifting entirely towards surplus value production. But what do fairgrounds signal today? As places of proletarian amusement that have fallen slightly out of time, fairs now possess a rather eerie quality. Through its sober yet visually abstract language and its dark sound, Chu’s dreamlike film marks the historical distance from the euphoric moment of modernity’s dawn, which it simultaneously evokes through its anachronistic subject matter (festivals and physical labor) and its implicit references to art history. The uncanny aesthetic of the film could hint at a “hauntological”⁷ temporal structure, and thus also at a political sensibility of the present. Despite the physically tangible reality of the process depicted in Chu’s film, there is something unreal about it. And within these surreal overtones, there seems to linger the sense of a present haunted by the ghosts of modernity and the lost future of its utopian promises.

It is certainly no coincidence that Chu chose the disassembly, rather than the construction, as the subject of her film. In doing so, she transforms modernism’s rhetoric of construction and progress into a deconstructive gesture. Although the wordplay in the title refers to “fair conditions,” the film’s formal aesthetics negate any notion of a (morally or otherwise metaphorically interpretable) “ground,” for what we are shown is a tightrope act over an abyss—one where the viewers’ spatial orientation is deliberately disoriented by the cinematic perspective.

In Chu’s film, the dismantling becomes a metaphorical operation: it signifies a disassembly of reality into elements—akin to the montage character of film itself. But does this reveal the true reality of social labor? Hardly, because labor resists representation, both in its social function—as a source of surplus value—and in its everyday individual experience. As surplus value production, labor cannot be represented because the depiction of specific activities obscures what Marx called “abstract labor”: the function of labor measured in quantifiable units of time within the capitalist system of exploitation, in which the specific nature of the activity is irrelevant as long as it produces some social use value. But concrete work is also difficult to represent, as its representation requires abstracting from its experiential content.⁸ In order to be depicted in artworks, labor is always too abstract and too concrete at the same time. While abstract labor cannot be aestheticized, concrete labor must be aestheticized in order to be representable. Therefore, the aestheticization of labor in *fair grounds* should be understood as an aesthetical reflection on the impossibility of its depiction. Its representation is based on a paradox: to make the labor behind the attraction visible, one must turn labor into an attraction.

transl. by Steffen Andrae and Anna T. Gregor

6 Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke: zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt 2004, p. 16 (our translation).

7 See Mark Fisher, *The weird and the eerie*, London 2016.

8 “Everyday life is greyer, more sober, more inconspicuous, but also grimmer, harder and more brutal than it could always or fundamentally be represented in a ‘text’ [or film]” (Alf Lüdtkke, *Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus*, Hamburg 1993, p. 14; our translation).



Minhye Chu, *fair grounds*, HD film, b/w, stereo, 8:16 min, 2018/2019

By Allison Hewitt Ward

Fyodor Dostoevsky was so bewitched by Hans Holbein's *Dead Christ* that he summited a gallery chair in Basel's Kunstmuseum to get a better look. Holbein the Younger rendered the dead messiah in clinical profile, interred in the picture frame. A jaundiced palate of olives, yellows, white funerary linens and black black shadows push and pull from the claustrophobic panel. Christ's pink flesh turns to gray. The man's hand, seized in rigor, bares a rotting wound. "Why, a man's faith might be ruined by looking at that picture!" Dostoevsky spoke in the voice of *The Idiot's* Prince Myshkin. And later, in another voice:

Supposing that the disciples, the future apostles, the women who had followed Him and stood by the cross, all of whom believed in and worshipped Him—supposing that they saw this tortured body, this face so mangled and bleeding and bruised (and they must have so seen it)—how could they have gazed upon the dreadful sight and yet have believed that He would rise again?¹

The frankness of the corpse purchased humanity at the expense of transcendence. The wounds remain open.

Painted thirty years after Columbus sailed the ocean blue and less than five after Luther picked up a nail, the *Christ* seized a contradiction in emergent modernity: secular humane sympathy and callous cruelty are not so different. Reason emancipates and condemns. The enlightenment that shattered the *ancien régimes*, ended slavery, emancipated the second sex, invented penicillin is also the enlightenment that produced Auschwitz and the atom bomb.

One imagines there is an appropriate method of coming to terms with this past. I toured a sanitized Dachau on a highschool field trip. We shuffled through limewashed gas chambers. I reverently looped Neutral Milk Hotel's "In the Aeroplane Over The Sea" on my lime green iPod. We American teenagers shed tears, we shuddered, we took snapshots of a sign that assured "never again" in five languages. We reboarded our tour bus. An appropriate encounter with the past.

Artur Zmijewski's eleven-minute video *80064* is an inappropriate method of coming to terms with the past. The artist persuaded 92-year-old Auschwitz survivor Józef Tarnawa to have the faded number tattooed on his forearm in 1942 reinked. Taped in 2004 in Poland, the men meet in a tattoo parlor painted the color of piss or pineapple. An unnamed tattooist sporting a

1 Fyodor Dostoyevsky, *The Idiot*, 2001, <https://www.gutenberg.org/ebooks/2638>.

screen printed jackknife on his chest sits at the ready. The palette is much like Holbein's: wan flesh, bile, linens and shadows. "You must have seen a lot of people die?" the artist asks. "Yes," says the old man with a crescent of white hair and white mustache, dressed in his Sunday best for this very un-sunday occasion: "they transported them every day, naked." Behind him is a row of faded softcore nudes in craft store frames. Most lights in the shop are turned off. Beyond that dark void, an outside is unimaginable and the men are entombed in their corner.

Tarnawa is not Jewish. Like the artist, he's Polish. He concedes no meaning to his abduction: "I was put in Auschwitz for no reason" (0:53). A dark inverted triangle on an identification photo he shares (1:45) suggests he was deemed Asozialer. He is factual and unsentimental in his recollections. Zmijewski digs for a romantic tale of revolt and is not rewarded. "One had to endure it, that's all," Tarnawa responds (04:23).

His account and affect are not so different from other Holocaust survivors speaking to cameras. That their stories should be gasped through tears is an aesthetic preference of the audience. The artist expected the tattoo needle to puncture that composure. It did not.

When I undertook this filmexperiment with memory, I expected that under the effect of the tattooing the "doors of memory" would open, that there would be an eruption of remembrance of that time, a stream of images or words describing the painful past. Yet that didn't happen.²

What happened was that Tarnawa, despite having ostensibly agreed prior to filming, emphatically did not want the tattoo. "Let's give it up and I'll be happy" he says. (05:19) For several queasy minutes the artist relentlessly punts the old man's protests. Eventually Zmijewski breaks the old man down. The tattooist in the jackknife shirt explains aftercare before he begins, and an exasperated Tarnawa responds "why are you imposing this burden on me that I have to take care of it?" (07:09) Then the needle buzzed in a sharper 80064.

I do not like *80064*. I do not like watching it over and over again for the purpose of this essay. It's pornographic raw tape of the unmediated real deal. Bullying an old man is a lazy stand-in for the work of art. It would be better to live in a world in which this video does not exist. But it does.

The work was commissioned, and subsequently rejected, by the Fritz Bauer Institut for an exhibition about 40 years of trials against Nazi war criminals in Frankfurt. Amsterdam's IDFA Institut took it up in 2005. He was hardly an outcast. Throughout the aughts he adeptly toured those prestigious European exhibitions ending in a or e. In 2008 *Game of Tag* (1999)—a tape of naked adults playing tag in a gas chamber—appeared at New York's Austrian Cultural Forum in a group show with the likes of American saint Andres Serrano of *Piss Christ* (1987) fame. The reception was tepid. *Game of Tag* fell short of the moral-didactic imperative implicit in the show's stated topic: the death penalty.³

The 2009 showing of *80064* at New York's X Initiative was scalded by New York Times critic Ken Johnson in a review headlined "An Artist Turns People Into his Marionettes." "Was this hackneyed lesson worth the price of a vulnerable old man's mind?" Johnson asked. The artist, he wrote, pursued "a form of relational aesthetics in which ordinary people are invited to

2 <https://www.idfa.nl/en/film/e42b89be-9d61-4934-b12b-19cf72988d95/80064/>

3 Ken Johnson, "Sanctioned Killings, and the Very Many That Aren't," *The New York Times*, February 1, 2008, sec. Arts, <https://www.nytimes.com/2008/02/01/arts/design/01pain.html>.

participate in artificially constructed situations as a way of revealing deep social problems. To say that he works with a heavy hand is to understate the case.”⁴

Relational Aesthetics was consolidated and promoted in curator Nicolas Bourriaud’s 1998 *Esthétique relationnelle* (translated to English four years later). Relational art, according to Bourriaud, is “an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context rather than its private symbolic space.”⁵ It is an appointment, “no longer presented to be consumed within a ‘monumental’ time frame and open for a universal public; rather it elapses within a factual time, for an audience *summoned* by the artist. In a nutshell. The work prompts meetings and invites appointments.”⁶ Artists, with all the perfunctory grace of a dental receptionist “propose” as artworks “moments of sociability” and “objects producing sociability”⁷ towards the end of filling “the cracks in the social bond.”⁸

Like caulking a bathtub, filling the cracks in the social bond is a practical task executed well or poorly. And unlike caulking a bathtub, the success of that task is subject to ethical evaluation. Thus criticism was driven to ethical testing rather than aesthetic judgement, a trend Claire Bishop critiqued in 2006 as the “ethical turn”:

is manifest in a heightened attention to how a given collaboration is undertaken. In other words, artists are increasingly judged by their working process—the degree to which they supply good or bad models of collaboration—and criticized for any hint of potential exploitation that fails to ‘fully’ represent their subjects, as if such a thing were possible.⁹

Zmijewski made bad collaborations.

It’s one thing to capture human suffering and degradation in art. It’s another to reproduce it in an actual living human for the production of art. Holbein did not crucify his model to paint the *Dead Christ*. Unease of morals and manners is characteristic of Zmijewski’s work. *The Game of Tag* (1999) set naked people to a game of tag in a gas chamber. *Singing Lesson 1* (2001) organized a concert by a choir of deaf children.

Zmijewski dares the viewer to storm away in a disgusted huff. But that ethical reaction—Johnson’s reaction—confesses resignation from the possibility of art.

From the *Happenings* on social artworks demanded their quality be judged by the reported (by the artist, of course) happiness of the participant-subject, by ethical adherence to something just a whisper weirder than radical chic, by hostility to the tyranny of form. Zmijewski enacted and revealed the petty tyranny of Relational Art. The abused and humiliated participants in Zmijewski’s videos were no more Hitchcockian meat puppets than the fawned upon and empowered subjects of conventional RA: Deller’s supernumeraries, the nameless vassals of Hirschorn’s Monuments, or Tiravanija’s diners.

4 Ken Johnson, “An Artist Turns People Into His Marionettes,” *The New York Times*, November 30, 2009, sec. Arts, <https://www.nytimes.com/2009/11/30/arts/design/30zmijewski.html>.

5 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Collection Documents Sur l’art, Dijon 2002), p. 14.

6 Bourriaud, p. 29.

7 Bourriaud, p. 33.

8 Bourriaud, p. 36.

9 Claire Bishop, “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,” *Artforum*, February 2006, <http://www.artforum.com/inprint/id=10274>.

Present audiences will be fully acclimated to reality TV and the experience economy. Not so when *80064* was taped in 2004. Leading scholarship on the experience economy cited Rainforest Café¹⁰ and reality tv was in its naissance. It was a Dutch television station that first put unscripted strangers in a tightly constructed and totally recorded environment. MTV picked up that model for the 1992 premier of *The Real World*. Perhaps there was something more real, more authentic to be found in the cast's spontaneous behavior in unreal circumstances. *The Fear Factor* premiered in 2001 and for six seasons put contestants through repulsive stunts (sitting in a tub covered in leeches, milking a goat with their mouths) for a possible cash prize. Did the public see in the contestants a primal truth previously suppressed by cubicles and Gap khakis revealed finally by the show's ordeals? Or was the suffering the pleasure?

Bishop is not as unsettled by the situations created by Zmijewski as Johnson. She has the muscular postmodern eye that can detach the concept of the work from the work, that recognizes Zmijewski's "difficult—sometimes excruciating—situations"¹¹ and sets their particular difficulties aside to consider the fact of difficulty. She credits Zmijewski for refusing the "correct ethical choice" and performance of "Christian self-sacrifice."¹² What distinguishes Zmijewski for Bishop is awfully similar to the techniques of reality TV:

Artists like Zmijewski are less interested in making a faithful documentary of the situation than in constructing a narrative, grounded in reality, that conveys a larger set of points.¹³

Conveys points. Perhaps the making of points in an art gallery is more sophisticated than *The Bachelor*. But it is not art. Against Bourriaud's Google Calendar items we might have some well made Google Slides. The task of the viewer is not to suppress his revulsion but to endure it.

We naturally identify with Tarnawa. The challenge is to identify with Zmijewski, the younger man needling for a cathartic spectacle of memory concluded by forgetting.

That 400 years of Enlightenment produced Auschwitz remains, like the holes in the hand of Holbein's *Christ* and the reopened tattoo on Tarnawa's arm, an open wound. It is a past that cannot be resolved. Theodor Adorno was wary of postwar efforts to "come to terms with the past." The slogan, he wrote,

...does not imply a serious working through of the past, the breaking of its spell through an act of clear consciousness. It suggests, rather, wishing to turn the page and, if possible, wiping it from memory.¹⁴

If there is success in *80064* it is in its challenge to the ethical rule over art, but more so in its failure to come to terms with the past.

10 Joseph Pine II and James H. Gilmore, "Welcome to the Experience Economy," *Harvard Business Review*, August 1998, pp. 97–105.

11 Bishop, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents."

12 Bishop.

13 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012, p. 227, <http://0-hdl.handle.net.library.metmuseum.org/2027/heh.32115>.

14 Theodor W. Adorno, "What Does Coming to Terms with the Past Mean?," in *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Bloomington 1986, p. 115.

The impossibility of coming to terms with the past is also the impossibility of art. Holbein's *Christ* ruptured reality. Zmijewski repeats, records and replays it. The *Christ* tasks its viewer with the transformation that its subject is denied. In *80064* neither subject of the video nor viewing subject transcends.



Artur Zmijewski, 80064, projection or monitor, colour, sound, 11 min, 2004

“A BIT OF A COMPLEX SITUATION”.
THE ROUND TABLE AND THE GERMAN REVOLUTION

By Regine Prange

In her two-channel video *A Bit of a Complex Situation*, Elske Rosenfeld works with documentary footage of the first “Central Round Table” of the German Democratic Republic (GDR) on December 7, 1989. In doing so, she revisits a historically well-researched yet publicly little-remembered phase of German-German history, which is often overly reduced to a mere prelude to reunification through terms like “the Wende” (the turning point) or the “fall of the Wall.” Her video work recalls the moment of uprising initiated by the civil rights movement towards a reformed “second GDR.” Freed from the power apparatus of the Socialist Unity Party of Germany (SED), this new GDR was envisioned as an autonomous democratic state that, at least for a time, would coexist alongside the Federal Republic of Germany (West Germany). The dialogue between the old and new forces of the GDR at the Round Table was intended, as an extraparliamentary institution, to help overcome the state’s crisis, which had been brought to the brink of collapse by mass protests and mass flight following the opening of the border. It was meant to prepare the new state structure until the Volkskammer elections in the spring of 1990, not least by drafting a new constitution.

The Round Table was thus, on the one hand, a platform for the opposition and its demands—mainly the dissolution of the Office for National Security (the successor to the Office for State Security) and the creation of a new electoral law. On the other hand, it allowed (reform-minded) representatives of the SED and former bloc parties to inscribe themselves into the new order. By unanimous opinion, the Round Table ensured the maintenance of order in the face of the threat of anarchy, though critics argue that its compromising stance distanced it from the true revolution of the streets. The opposition did not consider taking power, despite 500,000 people demonstrating for democratic reform of the GDR on November 4. The ambivalence of that historical moment, in which revolution and restoration intertwined, is the central theme of Rosenfeld’s work.

To understand the critical ambition of her video analysis, it is first necessary to consider the specific conditions surrounding the event. Only after the SED, in response to the pressure of the demonstrations, relinquished its claim to leadership was there a chance for the realization of a meeting, a proposal that had long been advocated for by the opposition. However, it was only through the initiative of the Protestant Church—whose invitation the government parties could hardly refuse—that the meeting became a reality. Representatives of the Protestant Church thus acted as leaders, hosts, and moderators of the Round Table, whose first (and second) session

took place in the church hall of the Dietrich-Bonhoeffer-Haus, under a large Moravian Advent star. Photographs show the table, unlike its round and oval counterparts in Poland and Hungary, as being rectangular in shape. Seated around it were 15 representatives from new political groups, including the *Democratic Beginning*, *Democracy Now* (DN), the *Green Party*, the *New Forum* (NF), and the *Social Democratic Party* (SDP). Opposite them, and at an angle at one of the shorter sides, were 15 representatives of the old political forces, including the SED and former bloc parties like the *Christian Democratic Union (East Germany)*. These photographs reveal that the Round Table was a media event. In the empty center of the rectangular setup, a phalanx of microphones can be seen, while in the tightly packed crowd behind the participants, numerous photographers and cameramen are visible.

Rosenfeld's artistic material is constituted in the image and sound of the video recording by documentary filmmaker Klaus Freimuth of the New Forum. However, Rosenfeld avoids the reproductive photographic realism typical of the documentary film genre. In line with Brechtian aesthetics of estrangement, to which materially-oriented contemporary filmmakers such as Jean-Luc Godard and Alexander Kluge are also committed, she disrupts our expectation of narration. The interruption of scenographic continuity is a fundamental principle of a construction process that perceives historical reality as something that must first be produced. As Brecht wrote in his studies on film: "So there is indeed 'something to construct', something 'artificial', 'invented'. Hence, there is in fact a need for art. But the old concept of art, derived from experience, is obsolete. For those who show only the experiential aspect of reality do not reproduce reality itself."¹

Rosenfeld follows Brecht's rejection of the unity postulate of conventional reproductive realism by questioning the totality of the cinematic image through the dissociation of its elements—image, sound, camera movement, and editing. A pan initially moving from the opposition side to the right and then back to the left hardly serves as an orienting establishing shot. Likewise, the numerous following camera pans only partially fulfill their usual function of dramatically focusing on a significant moment in a continuous event, as if through an eye movement. The feeling of "being there" does not arise, already due to the splitting of the image. From Freimuth's video film, Rosenfeld excerpts two different partial views, which are played side by side, separated by a narrow space, and occasionally, without apparent logic, briefly unite for a fraction of a second into an almost complete image, which then immediately disintegrates again. From time to time, one of the two screens is switched off and then back on again. Dialogue and background noise swell and fade; repetitions, slow motion, and even brief rewinds extend the event, sometimes transforming the discussion into a silent, slightly blurred tableau of gestures and glances. In medium or close-up shots, we often see, in profile and heavily foreshortened, as if pressed into one plane by the telephoto lens, individuals or groups at the table with their utensils—glasses, documents, writing instruments—on the white tablecloth.

The critical form of interruption structurally provides a level of commentary, or rather, it is a kind of doubling of that interruption which becomes the topic of discussion during the session itself; and in all these moments, it can be understood as a metaphor for revolution, in which time stands still. Rosenfeld chooses a short section of the recorded conversation in which this moment is invoked, albeit in the form of a farce. A demonstration march on Friedrichstraße makes itself loudly known. Following the press spokesperson's report that "a very large crowd

1 Bertolt Brecht, "The Three Penny Lawsuit", in: *Brecht on Film and Radio*, London 2000, p. 164-165.

with drums, whistles, and shouts of ‘Stasi out’ is standing outside the door;” possibly about to enter, and “under pressure of people’s high expectations,” a nervous discussion unfolds about whether a delegation should be sent out, and if so, with what explanation, since no decision had yet been reached. Before the panelists come to a decision, the demonstrators have already moved on. Relieved, they return to business as usual.

Rosenfeld’s work reproduces the complete wording of the Round Table’s reaction to the demonstration, recorded as Top 11. Visually, the events are concentrated on just a few actors. Those clearly shown as speakers include Ulrike Poppe, Wolfgang Ullmann (DN), Gregor Gysy (SED), and the moderator Karl-Heinz Ducke, as well as the reporters coming from outside. Up until the interruption of the session, the attendees had laboriously practiced democratic decision-making on procedural matters, as can be read in the transcript. From the very beginning, the Round Table engaged with the problem of its questionable legitimacy; and it is no coincidence that Rosenfeld reveals its evident overstrain, even a grotesque dysfunction, the laconic humor of which is reminiscent of Alexander Kluge’s short stories. Before our eyes, and under the observation of the media representatives, the discussion dissolves into gestures of communication that fail to find their counterpart. The course of the conversation is fragmented into an “archive of gestures,” which, in their isolation and suspension, reveal historical reality, both on the level of what is depicted and on the level of the depicting medium: Camera work and editing are also constantly presented as socially rehearsed gestures of showing, in the tradition of Dziga Vertov. A transfer of Brecht’s theory of the theatrical gesture to the “amateur actors” of the documentary film can be seen in the fact that Rosenfeld dissects their gestures, as well as the image frame, and thereby “de-anecdotalizes” them. Within the given framework of the ritualistic-functional body language of moderators and media representatives, the gestures of the discussion participants disintegrate and, through the described estrangement techniques, are broken down into different moments of time and meaning.

The invisible rebels of the street - one such large-scale demonstration took place on the 7th of every month - are the actual protagonists of the civil movement, they are “the people”, yet they do not achieve visual representation. In a way, Rosenfeld radicalizes Brecht’s critique of photography by attempting to make the media’s act of making things visible understandable as both an act of suppression and documentation. Just as the camera does not focus on the newly arrived protesters, the participants at the Round Table also increasingly shut themselves off from the noisy exterior. The opposition, especially Poppe and Ullmann, initially wants to issue a statement in support of the demonstrators to dissolve the Office for National Security. However, the moderator has no time to record statements, as he is desperately trying to prevent individual contacts with the outside. The recurring hieratic frontal view of the churchmen with the statuesque, regulatively gesturing Ducke in the middle seems like a refrain of the entire sequence. The only consensus of the group, that peace and order should be maintained, is embodied by the raised index fingers of the opposition members who speak up in front of the altar-like constellation of the moderator’s table.

Even though the colorful and lively expression of the new opposition sympathetically stands out against the uniformity of the old powers and the ceremonial habitus of the priests and spokespersons, this opposition does not develop sharpness or urgency. Rosenfeld allows their statements to dissolve into abstract whip pans or slow-motion shots of resigned or fearful faces and postures. The spark of revolutionary anger that is breaking out in the streets is reduced to a simmer. Anger, especially amongst themselves, manifests in rocking on the chair, in glances perplexed or glaring sideways. The moderator’s statement that no decision could be

communicated is accepted without objection. Ingrid Köppe's (*NF*) proposal to at least inform the demonstrators that they were discussing the Stasi issue is graciously accepted. Yet even against this contentless remark by the assembly, objections are raised, including from Ibrahim Böhme, the SDP representative, who speaks from off-screen. He largely attributes the demonstrators to his own party and is perhaps looking for the best strategy in light of the hoped-for election victory in the spring. An inconsistency of statements and a retreat from the initial proposals can also be observed in other opposition members.

The opposing side speaks with just one, yet all the more distinct, voice—that of Gregor Gysi. As a member of the SED (of which he became the leader the next day, and which was shortly after renamed SED-PDS), he, together with his neighbor to the left, Wolfgang Berghofer (“Bergatschow”), is closest to the Modrow government. Ullmann, to the amusement of his neighbor Poppe, mistakenly addresses the two in a plea for help, referring to them as the “responsible representatives of the government” after Gysi had defended the Stasi employees. Gysi maintains this stance throughout the discussion. He firmly declares that the Round Table must not allow itself to be pressured by those “outside.” Rosenfeld’s diptych first focuses on the clasped hands of the pastors and the coolly composed Gysi, waiting for his moment to speak. Close-ups of his speaking mouth, followed later by shots of his eyes seeking approval, create the portrait of a sharp-minded yet pragmatic rhetorician. Unlike the opposition members, who are either reflective or agitated, Gysi bases his speech on a careful observation of the situation.

The “complicated question” diagnosed by the moderator and confirmed by Gysi is resolved outside the room, namely by the demonstrators, who decide to leave. The further historical process, as suggested by Rosenfeld’s choice to focus on the interruption of the session, would also be decided by the citizens in the streets, who remain invisible in the video. Their clear, action-oriented language—unlike the Round Table’s careful, legalistic formulation—triumphed. The “Stasi out” call, which the members of the opposition did not take up, was to be unleashed in January 1990 in the storming of the Office for State Security. In the period that followed, the Round Table had no choice but to join the majority’s desire for a rapid reunification. The first and last free Volkskammer election of the GDR was disappointing for the opposition groups. Lothar de Maizière’s victory (Gysi and Berghofer’s seatmate) was, in fact, not his own, but rather a victory for Helmut Kohl’s CDU. The draft constitution prepared by the Round Table was not forwarded to the government.

Rosenfeld’s treatment of Freimuth’s video recording, which is both poetic and critical, follows the notion of the historical materialist as presented by Brecht’s friend Walter Benjamin in his *Theses on the Philosophy of History*. Film as historical research does not mean recognizing “how it actually was.” Rosenfeld explicitly denies the eyewitness ideology of classical documentary film through the duality of the image, which is further emphasized by the temporary isolation or fusion. The flow of images is fragmented, slowed down, and thinned out, so that the flitting “true image of the past” can be captured. It is true when the present recognizes itself “as intended in that image.”²

transl. by Steffen Andrae and Anna T. Gregor

2 Walter Benjamin, “On the Concept of History”, in: *Selected Writings Vol. 4*, Harvard 2003, p. 391.



Elske Rosenfeld, *A bit of a Complex Situation*, 2-channel-video installation, 14 min, 2004

TERRE VERTE

By Patrick Zapien

There is a now quite famous moment in Les Blank's documentary on the making of Werner Herzog's *Fitzcarraldo*, *Burden of Dreams*, in which the narrator quotes the German director as stating that, "Everyday life is only an illusion, behind which lies the reality of dreams." Not a bad slogan for a modernist program, one that could just as well have been written by Baudelaire or Breton, and which, to my mind, cuts to the core of Jonathas de Andrade's *Olho da Rua* (*Out Loud*), a short film shot in the Brazilian city of Recife, in the country's impoverished Northeast Region, with a cast of homeless non-professional actors. But although the actors play themselves, it is clear that the film depicts an idealized view of leisure. I don't mean to say that *Olho da Rua* has a merely romantic view of the social class it takes as its object (although a certain degree of romanticism is undeniable here), but that the film creates its portrait of lumpenized leisure by arranging a series of images whose rhythm and sequence suggest a symbolic relationship between the structure of the film and the structure of life itself.

The film depicts a day of leisure—a Sunday (or so I gather from the feast day atmosphere of the communal meal and some snippets of overheard conversation, as well as the fact that Sunday is the traditional day of rest in Catholic countries, still often the only day one does not work)—in a public park in the city's center. Eight acts structure the narrative, which is little more than the playing out of the day itself, its passing, for as Bazin notes, "[in film] the image of things is likewise the image of their duration, change mummified as it were."¹ By becoming the occasion for a work of art—its substance, both content and form—the film's Sunday is made to stand for any and every Sunday. The film's Sunday becomes Sunday *as such*—the ideal of Sunday, seen in its place within the total reproduction of life. In the beginning of the second act, a man sings, "I'm back, Recife, nostalgia brought me by the arm . . ." Sunday is a dream that recurs week after week without end, immutable: an image of paradise promised.

The first act serves as an introduction to the film's cast. One by one, in a gesture that recalls the myths of Narcissus and Actaeon (thematizing both seeing and being seen), each actor takes a turn to look in a mirror lodged between the branches of a large, mossy tree at the edge of a pond. As they gaze at their reflection, the actors perform the small, innocent rituals of an uncertain vanity: adjusting their hair; tugging at the fit of their clothes; smiling, squinting, and caressing their faces. The camera moves forward, slowly approaching the mirror so that the

1 André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image", in: *Film Quarterly* V. 13 N. 4, Berkeley 1960, p. 8.

actor's reflection gradually fills the frame while their body recedes from view, exchanged for its image.

From here on, it becomes clear that the film is less concerned with creating an ethnographic document of the people it depicts than with presenting an image of self-image, one in which the illusory quality of an actor's performance of self reveals, perhaps involuntarily, the real crisis of individuality that it intends to mask (for one has to ask whether the self that allows one to survive conditions of extreme poverty can be a true or authentic expression of the individual forced to make do). Walter Benjamin's high estimation of film as a critical aesthetic medium was not based on its greater naturalism than theater but on the camera's ability to enter the illusion of the work and capture the actor's unconscious reactions to the situation constructed: what goes beyond the performance as surplus action becomes the real content of the film, its driving purpose. The actors don't only play a version of themselves in *Olho da Rua*, they act at their acting as well and in such a way that the indications of confidence or doubt that flash across their features are never so clear. Is the feeling theirs or another's? Is it real or feigned for the camera? Do they themselves know?

This gesture repeats for the closing act of the film, "Olho no olho [eye to eye]." The actors line up as at the end of a play; the camera pans, and they meet its gaze. Again, they smile and stare, some waving or blowing kisses farewell, while others make themselves serious, with daggers for eyes. But what makes the deepest impression are the moments just after the camera passes them by, as the actors drop their expressions and turn away from our view, called back to the life they otherwise live. By beginning and ending the film with this acknowledgment of the actors as actors, de Andrade allows their estrangement to be seen and felt, blossoming on the margins of the film, where it makes contact with the world it reflects.

In an interview about the work, Jonathas de Andrade recalls that he was commissioned to make a film with a sense of urgency during the COVID pandemic. That *Olho da Rua* is the result seems peculiar. De Andrade cites the precarity of the homeless as well as the harsh policies of the Bolsonaro regime as motivating factors, but the resulting work is hardly a call to action, even if the film's seventh act consists of a public airing of grievances (the actors themselves seem unsure of the efficacy of the slogans they repeat so adamantly—in the end, with passions riled, the discussion cuts off, and the actors jump in the pond to cool off). The film is urgent only in the sense of Walter Benjamin's famous epigram for the Surrealists: "They exchange, to a man, the play of human features for the face of an alarm clock that in each minute rings for sixty seconds."² The everyday character of the film, the sense of eternal recurrence that accompanies each event that makes up the day—such as cooking, eating, or sleeping—is the film's urgency—the urgency of wasted life.

In this it resembles less a work like Delacroix's *Liberty Leading the People* than it does Seurat's *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*. The even, almost democratic application of points of color that create the stultifying atmosphere, suffused by Ennui, of Seurat's seemingly idyllic painting has a counterpart in the persistent drumbeat of Homero Basílio's soundtrack for *Olho da Rua*, which washes over each scene of the film, insisting on the feverish, dreamlike quality of events. What happens in the film is set apart from the normal course of time by forming part of an artwork. The camera mirrors the world, but the reflection

2 Walter Benjamin, "Surrealism", in: *Selected Writings 2.1*, Cambridge, Mass./London, England 1999, p. 218.

produced becomes its own distinct image. Thus the happiness that can exist in an artwork is not the same as that of reality; like a memory, it is something extracted from life, refined by the thought of what life is not. There is a dialectical relationship between labor and leisure because one produces the need of the other: “It’s the violence of a plate with no food!” as we hear in Act III—“Comunidade.” The dream of an endless Sunday belongs to a world in which work has become a means without end. Ultimately, the problem posed by *Olho da Rua* is that everything seems capable of change but does not: “I’ll work early in the morning, tomorrow is Monday.” And so it goes on . . .



Jonathas de Andrade, *Olho da Rua*, single-channel video, colour, stereo, 26 min, 2022

MAKING MUTE RELATIONS SPEAK

By Steffen Andrae

Artistic montage, as discussed by directors such as Sergei Eisenstein and Alexander Kluge, deals with questions regarding the relationship between individual elements, especially with respect to images and scenes. In radical montage, the respective components often point beyond their specific material substrate to some sort of socio-philosophical or historical constellation. As an aesthetic technique, montage draws attention to the fundamental problem of social and artistic form, to its construction, inner structures, and relation.

This issue is at the core of *Romeo vs. Juliet*, a work by Mailand / Innenhof based on three pieces from dramatic classics: *Antigone*¹, *Romeo and Juliet*, and *Woyzeck*. The prominent dialogues of these works are the artists as textual and dramatic substrate for their montages of discourse. However, the conversations between Antigone and Creon, Romeo and Juliet, and Büchner's *Woyzeck* and his doctor, are not staged in a conventional theater space, but, rather, in the public sphere: in the mundane reality of lectures and panels that focus on topics such as Germany's economic standing, the role of historical traditions in legal understanding, new developments in healthcare, and the state of leftist cultural politics.

At the moment when the actors unexpectedly take over the stage, both the organizers and the guests remain unaware that they are being turned into unwitting spectators of an art performance. The fact that only one of the speakers appears in each performative intervention increases the audience's irritation; the second half of the dialogue, along with the other interlocutor, is located elsewhere. The video recordings of the two halves, which are perfectly synchronized both temporally and performatively, were edited into a split-screen image that allows the dialogue to take place. In this montage, two clips (the respective recordings of the dialogue partners) are placed side by side on a large screen, displaying the dialogue. The artistic editing thus restores the spatiotemporal continuity that it had previously disrupted.

Despite the different contexts of the lectures, the reactions are remarkably uniform: whether at the Helmholtz Institute in Leipzig, the DGB Club in Hamburg, or the University of Bonn the performances are met with disturbance. After calls of "That does it" and "Could you please leave" fail to resolve the situation, initial bewilderment and amusement turn into irritation, anger, and, in some cases, even physical confrontations. Once the spectacle finally ends, visible relief and nervous laughter dominate (among the audience of the final video work, too). The planned programming continues seamlessly. The vehemence with which the presentations

1 However, Mailand / Innenhof do not quote from the original *Antigone* written by Sophokles but from the consecutive version by Slavoj Žižek.

resume, quite true to the motto “the show must go on,” is striking. In light of this insistence on continuity, one is compelled to ask: who is really performing here? The installation reinforces the impression of the lectures as a form of performative noise from the outset by juxtaposing them to each other not only visually but also audibly. The key to which the video installation is tuned consists of the cacophonous noise of discourse.

Romeo vs. Juliet offers countless possibilities for thematic connections due to its richness of material. The juxtaposition of lectures, on one side, and lectures with theatrical dialogues, on the other, provokes questions about their discursive, argumentative, and political relationships. Does the critical evaluation of German rearmament following the so-called “Zeitenwende” comment on the idea of creating “continuity to shape the future”? What does the moral crisis of the polis, portrayed as a conflict of freedoms in the *Antigone* narrative, have to do with the much-discussed crisis of liberal democracies today? And is it mere coincidence that Antigone speaks in a place where the concept of tradition is examined in the context of legal history? Why isn’t she heard, when she might have something to say about guilt and justice to the gathered legal experts at the Free University of Berlin?

Similar connections could be drawn within the different health discourses which range from “Airborne Microplastic in a Changing Climate” and “How Technology Can Improve Health” to the dialogue between Büchner’s Woyzeck and his doctor. If microplastics are both a product and a problem of an advanced entanglement between technology and capitalism, what health benefits does this alliance still hold for us? Is the scientific authority embodied by Woyzeck’s doctor not a warning call against technologically advanced models in health economics? Both discourses emphasize human freedom and independence from nature. Woyzeck, however, couldn’t hold it in and pissed on the wall. Would he simply need a bit more preventive training and coaching to move beyond this stage of uncontrolled natural behavior? On the other hand, perhaps capitalism doesn’t rationalize too much, but too little. Given that the profit-oriented economic system devours its own foundations—namely living labor and natural resources—this thought seems plausible. Of course, these considerations can hardly be examined thoroughly in the exhibition. *Romeo vs. Juliet* opens up a range of problems but offers neither assistance nor answers—and that’s for the best.

By avoiding overly clear correspondences, the installation shifts attention to questions of artistic form and its relationship to the social order. This concerns, first of all, the role of art itself. If art, as the title of the Leipzig panel suggests, wants to be “more than just entertainment,” it must answer the question of what this “more” actually entails. If the forced collision of dramatic characters and public situations is understood as a metaphor for art, then according to Mailand / Innenhof, art’s role seems to be that of a troublemaker. However, the “theoretical and practical creation of situations,” which echoes a situationist self-understanding, doesn’t only target scientific or political events. It also aims at the so-called cultural sector, and thus at itself.

In implicating their own production, Mailand / Innenhof contradict the contemporary directive that art should become a political-moral tool—a prevalent view that Juliane Rebentisch recently exposed as a neoliberal demand for impact, which requires the humanities and the arts to provide immediate proof of their social effectiveness.² Yet, the idea of art as a heroic troublemaker is only embraced to a limited degree in *Romeo vs. Juliet*. Art can disturb, and it

2 Cf. Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, p. 170 (our translation).

does—but it fails: It is neither able to stop the ongoing societal machinery, against which it appears as an anomaly, nor can it rely on its autonomy, which it increasingly loses as part of the collective economic and moral system. We see no heroes here, only fragments speaking into the void. Almost.

Romeo vs. Juliet raises the question of form social critique. The foundation for this is the montage of the video installation, the way it arranges separations and connections. While classical cinematic montage cuts images one after the other, the cut here takes place within the image itself. The collisions therefore occur primarily within the shot rather than in the sequence of shots (this applies both to the individual lecture scenes and to the large dialogical scenes composed of two lecture scenes). By juxtaposing different locations, lectures, and characters, the installation creates a rich, though somewhat disorienting, field of forces. A range of constellations can be discerned here, from discursive contradictions and thematic connections to dramaturgical clashes. *Romeo vs. Juliet* is a highly dynamic montage in a state of stasis.

The social theoretical substance of the work is particularly innervated by the collision of objectivity and sensuality. The disruption of collectively established dramaturgies (the lecture, the discussion panel) is not a trite intervention by artistic guerilla activists. Rather, the poetic dramaturgy introduces a form of the Real into the cacophony of symbolic orders, temporarily suspending the authority of linguistic and social norms. However, in relation to this order, the Real remains mute, even though it speaks: the actors may declaim, but they are not heard. They represent an impenetrable outside that presses into the inside of an order from which it gets expelled as quickly as possible. The incommensurability between dramatic performance and public lecture mirrors the relationships between the isolated publics themselves; the fragmented characters are, in a way, an aesthetic reflection of an atomized society. Moreover, the distance of the invading Real from the established order not only marks the gap between reified societal fragments, but also the distance that we, as actors, maintain toward the problem of mute social relations.

The theatrical interventions in *Romeo vs. Juliet* are not only destructive in nature but also possess a highly synthesizing function. The individual parts, which stand isolated from one another in the installation, are brought into relation through the dialogue: they suddenly begin to communicate with each other. The separation between them is temporarily suspended. However, to interpret this with the simple image of “art building bridges” would be too simplistic. By both sharply juxtaposing and mediating between scenes, the work draws attention to troubling societal processes of reification: the ongoing disintegration of the public sphere, the problematic schematization of scientific discourses, the increasing fragmentation of societal subsystems, and the resulting virtualization of political action.

The temporary suspension of separations through dialogue is particularly paradoxical in that the invading characters and dialogues are, in fact, fictional creations. What breaks into reality is actually the fictional. Yet, precisely within the theatrical nature of the performance, glimpses of other, more successful forms of social relations emerge. The intrusion of this fictitious reality, shaped by world literature and art, into the reified order of lectures, discourses, and institutional responsibilities not only exposes the muted state of social relationships but also raises the question of whether the many alienated ties between people and their institutions could be shaped differently. The poetic life of the artistic interventions seems as unreal in the face of the “real theater” of history as the idea that those conditions could be transformed into human-scale dimensions. And yet, one might wish to briefly linger in the fiction, where the

dissociated parts speak to each other like the two lovers. *Romeo vs. Juliet* ultimately expresses the desire to disassemble the world into human relationships. “This utopia”, as Alexander Kluge writes, “is realistic.”³

transl. by Steffen Andrae and Anna T. Gregor

³ Alexander Kluge, “The Realistic Method and the ‘Filmic’”, in: *Difference and Orientation*, Ithaca/London 2019, p. 159.



Mailand / Innenhof, *Romeo vs. Juliet*, three-part video installation, 2023

TRADITION IN SOUR TIMES

By Martin Dornis & Micha Böhme

Brass music is regarded as alternatively innocuous or intrusive entertainment music, as meaningless droning; it evokes a sense of community by referring to so-called traditions and, above all, by inviting collective marching and clapping. In doing so, it only creates the illusion of bonds between people. In her video piece *Postmen's Orchestra*, the Swedish artist Annika Eriksson transforms brass music into a medium of a critical exploration of art and society, precisely by working with the “folk” character of this music.

At the beginning of both presentations, an empty, undefined room of a museum is visible, set up for a concert. Slowly, heavy footsteps approach from a distance. In both videos, members of the post orchestras, dressed in their festive red and white Danish uniforms or the blue and yellow attire of the Swedish post office, enter the space one after another with heads bowed. With instruments in hand, they take their places, one after the other.

Instead of playing what might be expected, they perform the song “Sour Times” by the trip-hop band Portishead. The Swedish postmen make it sound like a funeral march. The Danes, on the other hand, clearly make an effort to present brass music with an entertaining character. It seems as though the same loop is being played over and over, like a broken record. Finally, the musicians rise from their seats and leave the room, as scattered as they came. The entering and exiting of the musicians takes just as long as the actual performance. In the end, the camera once again shows the desolate room with the now abandoned seats.

The song presented instrumentally in the video is from 1994, and Eriksson’s art installation was produced two years later. At the time, the song was contemporary pop music. Along with bands like Massive Attack, Portishead is considered a pioneer of trip-hop, a genre drawing from hip-hop traditions.

The effect of the video is unsettling, almost unbearable due to the monotonous droning; it creates the impression that something is stuck, unable to progress.

The musicians’ interpretation of the song seems to combine tradition and modernity, with the brass band itself representing tradition and the adapted song representing the modern, contemporary. However, the brass orchestras appear oddly out of time, unintentionally comical. They seem to be enacting the funeral of what they represent—the postal service as a state enterprise, tradition, and society before globalization. Yet, for centuries, the postal service symbolized progress, innovation, and renewal. It brought distant places closer together, eventually even crossing the Atlantic. Its tradition, therefore, already contains the modern within itself.

The symbol of the post office, the post horn, which is only capable of producing natural tones, was long regarded as an instrument of the declassed and was frowned upon in “high music”. When the composer Gustav Mahler brought it into the concert hall for the first time around 1900 in his 3rd Symphony (in the “post horn episode” of the third movement), it sparked outrage. Military bands used the instrument as a wake-up call. It trumpeted progress to the world. Historically, the instrument can be traced back to the Old Testament: the Jewish *shofar*, a ram’s horn, was already used as a military rallying cry. According to the biblical account, it even brought down fortress walls. Its piercing, bone-chilling tone is a staged natural sound—still nature, but already processed, existing right on the boundary between these two opposites. Through its connection to the ancient ram’s horn, the post horn stands at the beginning of tradition, understood as humanity’s engagement with nature, marking the onset of progress.

Meanwhile, Portishead’s song, which represents the modern in this case, also makes recourse to tradition: the scratching of records that have gone out of fashion is sampled into the electronically produced music of trip-hop. Its protagonists thus place themselves in the more recent tradition of hip-hop from the Bronx in the 1970s, which itself aimed at the appropriation of tradition and its radically altered continuation, particularly in the attempt to connect people through music and dance. Here too, modernity is based on tradition.

The attempts by the two post orchestras to incorporate the contemporary musical developments of their time become trapped in what seems like an endlessly repeating loop. This articulates a kind of standstill despite movement: the automatic repetition that characterizes the capitalist mode of production. In this society, all traditions and conventional ties are gradually but irrevocably broken down and replaced by naked economic interest. But exchange value alone cannot create a living connection between people. As a result, communal life progressively loses its stability. Without a living connection to history, humanity comes to a frantic standstill, increasingly revolving around itself and hardening into a static, point-like form. Eriksson highlights the failure to mediate these opposites by presenting them as a mere addition.

Portishead, in their original “Sour Times,” borrow the beats from hip-hop but do not use rap; instead, they revert to the archaic form of the song. The lyrics themselves express a longing for the past: *‘Cause nobody loves me, it’s true – Not like you do – ‘Cause all I have left is my memories of yesterday – Oh, these sour times.* This also alludes to the fact that the connection between people through music that hip-hop originally aimed for has failed, not least due to commercial sell out. The post orchestras, however, perform the song purely instrumentally, using instruments that hark back to the oldest traditions. In doing so, they reduce the piece to its beat. But without the vocal line, the song stagnates, starting to circle endlessly.

In this way, the orchestras impress upon the listener the fact that the connection between tradition and modernity is failing—not only because the connection is purely additive, but also because both aspects seem to have lost their relevance. Thus, the videos both reinforce and undermine Portishead’s message.

Tradition has historically established itself through repetition and in order to mitigate the horror and superiority of nature. Tradition in a revolutionary sense would mean: not worshipping the ashes, but keeping the flame alive (Jean Jauret, also attributed to Gustav Mahler). True tradition is inherently contradictory, as it both preserves and revolutionizes knowledge and skill. Ultimately, it aims to overturn itself, to abolish itself as the remaining horror of nature. Tradition is itself the root from which possible progress springs, progress that then turns against itself.

Music has always been intended to create community. Brass band music in particular demands marching together in step, where the individual loses themselves in the collective. Music becomes a means of liquidating the individual. Hence the preference of political reactionaries for brass bands. The connection with the pop song exposes this as empty droning that demonstrates a false sense of community. Making music together stands for social behavior: individuals act, yet together they form a whole. The grief and isolation embodied by the musicians suggests that this external form of community building is based on violence. Only in a real, non-additive combination of tradition and modernity could a community be formed that is based on solidarity and voluntariness. This is Marx's vision of an "union of free people."

The question of how to achieve this remains unanswered in the video. The musicians only reveal how it doesn't work. They show what is missing and respond with a kind of mourning. Today, this would be the remedy for numbness and depression. But grief is staged here in an unintentionally comical way. In the "sour times" we live in, there is no longer any room for this feeling. But its effect would be almost disruptive. As a hindrance to the socially enforced demand for optimism and positive thinking, grief is frowned upon. Mourning would be the emergency brake to stop the endless loop in which humanity is currently trapped.

Eriksson shows that the rigid and at the same time frenzied relationships are produced by the actors themselves, taking place behind their backs and at the same time through their heads¹--since as the relations are performed as collective music-making. The frantic standstill might be transformed back into movement. For this to happen, as the two orchestras demonstrate, the social order must be confronted with its own melody.

1 Cf Theodor W. Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, Frankfurt am Main 2006, p. 39.



Annika Eriksson, *Stockholm Postmen's Orchestra*, generic SD-Video, colour, stereo, 12:53 min loop, 1996