



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Wie Formate politisch gebrauchen? Zu den 16mm-Filmen von Artur Żmijewski

Liptay, Fabienne

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-198725>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Liptay, Fabienne (2020). *Wie Formate politisch gebrauchen? Zu den 16mm-Filmen von Artur Żmijewski*. In: Nieslony, Magdalena; Schweizer, Yvonne. *Format : Politiken der Normierung in den Künsten ab 1960*. München: Edition Metzler, 120-135.

Wie Formate politisch gebrauchen? Zu den 16mm-Filmen von Artur Żmijewski

1.

Formate sind Maßgaben zur Organisation medialer Inhalte; ihre Bezeichnung entstammt oftmals technischen Vokabularen.

Formate bestimmen unterdessen nicht nur, unter welchen technischen Voraussetzungen Medien produziert und distribuiert werden, sondern auch, wie sie darüber hinaus erfahren, verstanden und gebraucht werden. Die ästhetische Gestalt von Medien, ihr kommunikativer Gehalt sowie ihre soziale Bedeutung sind wesentlich abhängig von ihrem Format. Nach David Summers ist das Format, in Abgrenzung zur Form, als ein System innerer und äußerer Beziehungen in wirklichen Räumen, in «real spaces», zu betrachten.¹ «Formats are culturally specific, and they come into existence, and persist, change, disappear, or are revived for equally specific reasons. At the same time, they are necessarily linked to [...] social space, that is, to culturally specific spaces and patterns of behaviour, a fairly straightforward definition of context.»² Das Format ist diesem postformalistischen Verständnis nach mehr oder anderes als lediglich eine Maßgabe für bestimmte Inhalte; es ist eine Kategorie der Verhältnisbestimmung. Sie ist insbesondere mit Fragen der Herstellung und Gestaltung von räumlichen und zeitlichen Relationen, von Beziehungen und Hierarchien in ästhetischen, sozialen und kulturellen Kontexten ihres Gebrauchs verknüpft. «The word «format» is from the Latin meaning «formed», and, although some artists might invent new formats, this happens very rarely. Instead, formats are typically already at hand, already shaped by larger social purposes.»³ Zugleich aber sind Formate, wie David Joselit im Anschluss an Summers betont, eine «nicht-monetäre Form der *Transaktion*»,⁴ ein Schauplatz der Aushandlung, Überprüfung oder Verwerfung jener Wissensbestände, die sie in standardisierter Form verfügbar machen. Sie sind dabei unbedingt auf Repetition angewiesen, insofern sie

1 David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London/New York 2003, 35-36.

2 Ebd., 18.

3 Ebd., 53.

4 David Joselit, *Nach Kunst*, Berlin 2016 [engl. 2013], 79.

«nicht die Produktion neuer Inhalte, sondern deren Abruf in verständlichen Mustern durch Akte der *Rekontextualisierung, Erfassung, Wiederholung* und *Dokumentation*» regulieren.⁵ In ihren ebenso ermöglichenden wie einschränkenden Funktionen kommt den Formaten eine zentrale Bedeutung im Blick auf kommunikative Handlungen und Aushandlungen zu.⁶ Ihre Erforschung hat daher nicht nur die Geschichte der Technologien und Märkte zu berücksichtigen, sondern darüber hinaus den Zusammenhang institutioneller Politik und individueller Handlungsmacht in gelebten Produktionsgemeinschaften.

Sofern Formate als Ergebnisse von Prozessen der Standardisierung zu betrachten sind, ist in ihnen immer schon die Geschichte widerstreitender Kräfte und Interessen am Werk. Der Wandel der Formate muss als Prozess der ständigen Balance zwischen der Unterbrechung von Routinen des Mediengebrauchs und dem Versuch der Etablierung neuer Standards gelten. Wie die Geschichte der Formate zeigt, können einstige Standards marginalisiert werden oder marginale Formate zum Standard avancieren, sie können zwischen den Bereichen der dominanten und alternativen Filmpraxis in beide Richtungen zirkulieren und durch Aneignung oder Übertragung in verschiedene Kontexte transferiert werden. Jonathan Sterne schlägt in diesem Zusammenhang vor, Formate nicht als mehr oder weniger kontingente Lösungen technischer Probleme zu betrachten, sondern als Seditimente einer verkörperten Geschichte ihres Gebrauchs: «A characteristic that might first appear as the result of numb technological imperatives is actually revealed as something that had an aesthetic and cultural function, even if it is subsequently transformed.»⁷

Vielleicht ließe sich in Anlehnung an die Gattungsforschung unter diesen Bedingungen auch von den Formaten behaupten, dass sie ihre sozialen und kulturellen Bedeutungen erinnern und vergegenwärtigen. Es war Michail Bachtin, der im Blick auf die menippeische Satire und ihr Nachleben in der europäischen Prosaliteratur von einem «Gedächtnis» der Gattung sprach.⁸ «Die Gattung lebt in der Gegenwart, ist jedoch immer ihrer Vergangenheit, ihres Ursprungs eingedenk. Sie repräsentiert das schöpferische Gedächtnis im Prozeß der literarischen Entwicklung und ist daher in der Lage, die Einheit und Kontinuität dieser Entwicklung zu gewährleisten.»⁹ Die Überlegungen, die Bachtin hier mit Blick auf Dostojewski formuliert, behaupten ein historisches Gedächtnis der Literatur, das über das einzelne Werk und seinen Autor hinaus wirksam ist. Überträgt man diesen an der Literatur geformten Gedanken auf die Sprechgattungen, die so Unterschiedliches wie Chroniken, Verträge, Gesetzestexte, Verwaltungsdokumente, Akten, Briefe, Alltagsrepliken, Glückwünsche, Beileidsbekundungen, Festreden oder Vorträge umfasst, so wären diese als autorlose, als schematisierte und standardisierte Äußerungen in besonderer Weise im Dialog mit ihrer eigenen Geschichte zu verstehen:

5 Ebd., 73.

6 Zur Bestimmung des Formats hinsichtlich seiner kommunikativen Funktionen vgl. Hans-Jürgen Bucher / Thomas Gloning / Katrin Lehnen, «Medienformate. Ausdifferenzierung und Konvergenz. Zum Zusammenhang von Medienwandel und Formatwandel», dies. (Hg.), *Neue Medien-neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation*, Frankfurt a. M./New York 2010, 9–38. Zur Kritik an dieser Bestimmung, die ohne den Begriff der Institution auskommt, vgl. das Kapitel «Formatbegriffe», Michael Niehaus, *Was ist ein Format?*, Hannover 2018, 48–55.

7 Jonathan Sterne, «Format Theory», ders., *MP3. The Meaning of a Format*, Durham/London 2012, 1–31, hier 15.

8 Michail M. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (russ. 1963), Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1985, 136.

9 Ebd., 188.

«Selbst wo wir ganz frei und ungezwungen plaudern, gießen wir unsere Rede in bestimmte Gattungsformen, welche bisweilen klischee- und schablonenhaft, dann wieder eher elastisch, plastisch und schöpferisch sind. [...] Wenn die Sprechgattungen nicht existierten, wenn sie uns nicht zur Verfügung stünden, wir sie also im Sprechvollzug je neu zu erschaffen und jede Äußerung frei und präzedenzlos abzugeben hätten, dann wäre sprachliche Kommunikation beinahe unmöglich.»¹⁰

Formate haben mit Gattungen gemeinsam, dass sie den Bereich des kommunikativen Handelns organisieren und regulieren. Anders als Gattungen jedoch sind Formate über ihre soziale und kulturelle Funktion hinaus an technische und mediale Bedingungen der Kommunikation geknüpft. Standardisierung meint hier vor allem industrielle Standardisierung medialer Technologien und ihres Gebrauchs. Von einem Formatgedächtnis zu sprechen, bedeutet unter diesen Voraussetzungen, nicht nur die Speicherfunktion von Medien anzuerkennen, die es erlaubt, Geschichte aufzuzeichnen und zu bewahren (in dem Sinn, in dem Bolesław Matuszewski im Filmstreifen «nicht einfach ein historisches Dokument, sondern ein Stück Geschichte» erkannte¹¹); es bedeutet auch, die Weisen des Gebrauchs mit zu bedenken, jene Praktiken und Kontexte, die sich über die individuelle Äußerung oder Artikulation hinaus an Formate knüpfen.

2.

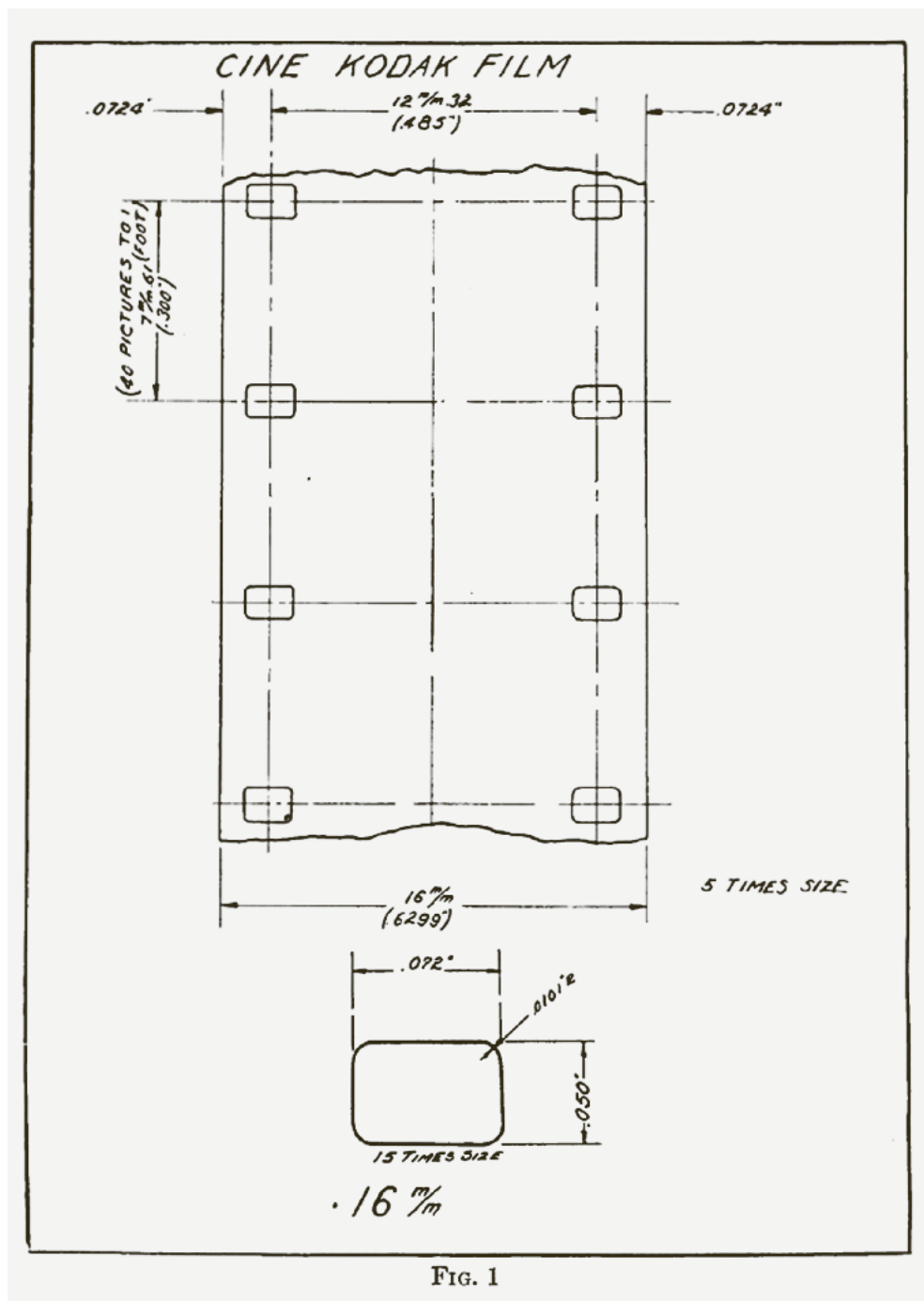
Filmformate, um die es im Folgenden gehen soll, verdanken ihren Namen der Breite des Filmstreifens. Darüber hinaus umfassen sie

eine Vielzahl weiterer, miteinander korrespondierender Aspekte, zu denen die Größe und Form sowie die Anordnung und Anzahl der Bildkader, der Perforationslöcher und gegebenenfalls auch der optischen Tonspur auf dem Filmstreifen gehören. [1] Die Größe der einzelnen Bildkader, ihre Höhe und Breite und das davon abzuleitende Seitenverhältnis, bestimmt die Projektionsqualität, die Auflösung und Körnigkeit des Films ebenso wie seine Spieldauer, die sich aus der Anzahl der auf einer Filmrolle unterzubringenden Bildkader und der Laufgeschwindigkeit gemäß der Anzahl der pro Sekunde projizierten Bilder ergibt.¹² Eine 16mm-Filmrolle in der Standardlänge von 400ft fasst 16.000 Bildkader, die bei einer Laufgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde, wie sie mit der Einführung des Tonfilms standardisiert wurde, eine Spieldauer von etwa 11 Minuten hat, während diese bei einer 35mm-Filmrolle derselben Länge und Laufgeschwindigkeit, weil sie lediglich 6.400 Bildkader fasst, nur etwa 4 Minuten beträgt. In der Geschichtsschreibung des Films wird 16mm, zumal in Verbindung mit der Bolex-Kamera, meistens als bevorzugtes Format der Nachkriegsavantgarde erinnert. Maya Deren, Stan Brakhage, Bruce Baillie, Jonas Mekas, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Andy Warhol – sie alle und viele andere drehten mit der Bolex H16 auf 16mm. Als Format, das im Vergleich zum etablierten

10 Michail M. Bachtin, «Sprechgattungen» (russ. 1953), ders., *Sprechgattungen*, hg. v. Rainer Grübel u. a., Berlin 2017, 7–59, hier 31.

11 Bolesław Matuszewski, «Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer historischen Aufbewahrungsstätte für die Kinematographie» (frz. 1898), *montage/av*, 7/2, 1998, 6–12, hier 9.

12 Vgl. Leo Enticknap, *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*, London/New York 2005, 47.



[1] C. E. K. Mees, 16mm, 1923, Illustration

Kinostandard von 35 mm kostengünstiger und leichter zu handhaben war,¹³ versprach es ihnen künstlerische Autonomie und ökonomische Unabhängigkeit von der kommerziellen Filmindustrie.¹⁴ Nur vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, warum etwa Morgan Fisher seinen Film *Standard Gauge* (1984) dem Standardformat 35 mm widmete und zugleich auf 16 mm drehte. Im Umfeld der kommerziellen Filmproduktion gesammeltes 35mm-Material wurde dabei in einer einzigen Einstellung abgefilmt, wobei die Dauer des Films der maximalen Länge einer 16mm-Filmrolle von 1.200ft entspricht. Sein Film, so Fisher, impliziere damit eine wechselseitige Befragung gewöhnlich unvereinbarer Praktiken des industriellen und unabhängigen Filmemachens.¹⁵ Der Gebrauch von 16 mm muss im Blick auf die filmkünstlerische Praxis der Avantgarde als Geste der bewussten Unterschreitung technischer Standards des Kinos gelten.¹⁶ In der jüngeren Zeit, unter dem Eindruck der umfassenden Digitalisierung des Films und seiner ungewissen Zukunft, wurde diese Geste darüber hinaus als eine Weise der musealen Bewahrung von Filmgeschichte betrachtet und unter dem Stichwort der Obsoleszenz diskutiert.¹⁷ Dabei rückte auch die Aufnahme des Avantgardefilms in die Sammlungen und Ausstellungen der Kunstinstitutionen in den Blick, die dessen Bestand mitunter um den Preis der Vergessenheit seiner historischen Aufführungspraktiken sichern.¹⁸

Folgt man der Formatgeschichte des Films, so führt diese indessen über das komplizierte Verhältnis kommerzieller und künstlerischer Praktiken hinaus.¹⁹ 16 mm wurde von Kodak 1923 für den Amateurfilmbereich eingeführt, für den Filmgebrauch jenseits des Kinobetriebs in Privathaushalten, Filmclubs und Schulen.²⁰ Damit traten Fragen der Sicherheit in den Vordergrund,²¹ die sich der professionellen Filmindustrie zu diesem Zeitpunkt nicht in gleicher Weise stellten. Im Gegensatz zu 35mm, das bis in die Nachkriegszeit aus leicht entflammbarer und selbstentzündlicher Nitrozellulose hergestellt wurde, handelte es sich bei 16 mm von Anfang an um sogenannten Sicherheitsfilm auf Azetatbasis. In der Geschichte zuvor hatte es mehrfache Versuche gegeben, schmalere und damit kostengünstigere Filmformate zu produzieren, etwa durch die von Birt Acres bereits 1898 vorgenommene Halbierung von 35 mm auf 17,5mm, die sich aufgrund ihrer

13 Vgl. zur Geschichte von 35mm u. a. John Belton, «The Origins of 35mm Film as a Standard», *SMPTE Journal*, August 1990, 652-661; Paul C. Spehr, «Unaltered to Date. Developing 35mm Film», John Fullerton / Astrid Söderbergh Widding (Hg.), *Moving Images. From Edison to the Webcam*, Sydney 2000, 3-27.

14 Vgl. Carlos Bustamante, «Die Bolex und die Filmbilder der amerikanischen Avantgarde», Thomas Koebner / Thomas Meder (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München 2006, 335-344.

15 Morgan Fisher, «Script of «Standard Gauge»», Scott MacDonald (Hg.), *Screen Writings. Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, Berkeley 1995, 178-189.

16 Zur Praxis der Unterschreitung von Standards gehört auch der Gebrauch veralteter Technologien, den Gabriele Jutz als politisches Moment des Avantgardefilms ausmacht. Gabriele Jutz, «Retrograde Technicity and the Cinematic Avant-Garde. Towards a New «Dispositif» of Production», *Recherches sémiotiques*, 31/1-3, 2011, 75-94.

17 Vgl. hierzu die von George Baker und Rosalind Krauss herausgegebene Sonderausgabe der Zeitschrift *October*, 100, Frühjahr 2002.

18 Vgl. das Kapitel «Media Archaeology as the Poetics of Obsolescence», Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam 2013, 331-350.

19 Zum Beitrag der Formatforschung zur Erweiterung des filmwissenschaftlichen Gegenstandsfeldes über die Produktionen für den Kino- und Kunstbetrieb hinaus vgl. Haidee Wasson, «Formatting Film Studies», *Film Studies*, 12, Frühjahr 2015, 57-61.

20 Vgl. etwa Haidee Wasson, «The Reel of the Month Club. 16mm Projectors, Home Theaters, and Film Libraries in the 1920s», Richard Maltby / Melvyn Stokes / Robert C. Allen (Hg.), *Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of Cinema*, Exeter 2007, 217-234; dies., «Electric Homes! Automatic Movies! Efficient Entertainment! 16mm and Cinema's Domestication in the 1920s», *Cinema Journal*, 48/4, Sommer 2009, 1-21.

21 In der Produktion von 35mm erfolgte der Umstieg auf Sicherheitsfilm erst ab 1948. Vgl. Enticknap 2005 (wie Anm. 12), 18-22 und 66-71.

mangelnden Eignung für den Amateurgebrauch jedoch nicht durchsetzen konnten.²² Über die Bannung der Brandgefahr hinaus war es der von Kodak für 16 mm eingeführte Umkehrprozess, durch den sich das Format gegenüber anderen auszeichnete, weil es die direkte Herstellung von Positivfilm ohne das umständliche und kostspielige Herstellen von Negativkopien erlaubte. Noch im selben Jahr seiner Einführung wurde 16 mm der Society of Motion Picture Engineers, dem Verband der Normenentwicklung für die Filmtechnik, als neuer Substandard des Amateurfilms empfohlen,²³ der 1932 als Format für Tonfilm verbindlich definiert wurde.²⁴

Eine massenhafte Verbreitung fand 16 mm im Zweiten Weltkrieg, als das ursprünglich dem Heimgebrauch in der Familie zugeordnete Format für militärische und nationalistische Zwecke eingesetzt wurde.²⁵ Wochenschauen, Feldzugs-, Propaganda-, Rekrutierungs-, Trainings-, Aufklärungs-, Widerstandsfilm, Filme zur moralischen Erbauung, militärischen Schulung und therapeutischen Behandlung von Kriegstraumata wurden auf 16 mm gedreht und über eine entsprechende technologische Infrastruktur vertrieben, an der Front und in den Trümmern, aus Flugzeugen und auf Kriegsschiffen, in Kasernen, Fabriken, Laboren, Hospitälern und Lagern. 16 mm entwickelte sich streng genommen erst in den Jahren vor und während des Krieges, zwischen 1935 und 1945, zum industriellen Standard:

«The Second World War marked an important change in nontheatrical practices around the world. Allied and Axis nations alike valued utilitarian, didactic motion pictures that served the state. Huge resources were poured into film propaganda, instruction, and wartime training. Thousands of inductees learned filmmaking (and projecting) skills as part of their military duties. Thousands more small-gauge projectors were manufactured and set up in remote sites, where films played to service personnel for recreation and instruction.»²⁶

Es waren die Anforderungen an eine relativ leichte und portable, auch unter erschwerten Bedingungen einsetzbare Technologie, die 16 mm zum dominanten Formatstandard werden ließen. Als solches nimmt es eine zentrale Stellung innerhalb der Geschichte des Gebrauchsfilms ein, jener Gesamtheit filmischer Praktiken außerhalb des gewöhnlichen Kino- und Kunstbetriebs.²⁷

22 Vgl. Glenn E. Matthews / Raife G. Tarkington, «Early History of Amateur Motion-Picture Film» (1955), Raymond Fielding (Hg.), *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley/Los Angeles/London 1967, 129-140.

23 Vgl. C.E.K. Mees, «A New Substandard Film for Amateur Cinematography», *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, 16, 1923, 252-258.

24 Vgl. M.C. Batsel u. a., «Report of the Committee on Standards and Nomenclature», *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 19/5, November 1932, 477-490.

25 Vgl. etwa Marsha Orgeron, «Liberating Images. Samuel Fuller's Film of Falkenau Concentration Camp», *Film Quarterly*, 60/2, 2006, 38-47; Kathryn Cramer Brownell, «It Is Entertainment, and It Will Sell Bonds. 16mm Film and the World War II War Bond Campaign», *The Moving Image*, 10/2, Herbst 2010, 60-82; Frances Guerin, *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*, Minneapolis 2012; Gregory A. Waller, «Projecting the Promise of 16mm, 1935-45», Charles R. Acland / Haidee Wasson (Hg.), *Useful Cinema*, Durham/London 2011, 125-148; Haidee Wasson, «Protocols of Portability», *Film History*, 25/1-2, 2013, 236-247; dies., «Experimental Viewing Protocols. Film Projection and the American Military», dies./Lee Grieverson (Hg.), *Cinema's Military Industrial Complex*, Berkeley 2018, 25-43.

26 Dan Streible / Martina Roepke / Anke Mebold, «Introduction. Nontheatrical Film», *Film History*, 19/4, 2007, 339-343, hier 340-341.

27 Vgl. etwa Acland/Wasson (wie Anm. 25); Alexandra Schneider, «Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilms», Bernhard Groß / Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wies-

Gebrauchsfilm sind ihrer Bezeichnung nach Filme, die für bestimmte Zwecke gebraucht werden, die für jemanden oder für etwas

nützlich sind. Dabei kommt dem Format, als Ergebnis von Prozessen der Standardisierung, besondere Bedeutung zu, da es die Organisation und Kontrolle ebenso wie die Verbreitung und Implementierung dieser Praktiken erlaubt. Wo sie im Dienst institutioneller oder staatlicher Interessen stehen, demarkieren sie ein Feld vielfacher Abhängigkeiten. Gerade weil Filme, wie der polnische Künstler Artur Żmijewski in seinem Manifest *Angewandte Gesellschaftskunst* (2007) notiert, selbstverständlich «benutzt» werden, scheinen sie ihm besonders geeignet für künstlerisches Handeln: «Die Kunst könnte durch eine erneute Abhängigkeit erfahren, wie sie gesellschaftlich nützlich sein kann – nützlich auch auf der operativen Ebene (die Kunst kann Widerstand leisten, und deswegen kann sie genau hier widerständige Haltungen unterstützen).»²⁸ Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass die beiden Beiträge zur *documenta 14* in Athen und Kassel, *Glimpse* (2016–2017) und *Realism* (2017), anders als die ihnen vorangegangenen filmischen Arbeiten des Künstlers nicht auf Video, sondern auf 16mm-Film gedreht wurden. Den schwarz-weißen, grobkörnigen Bildern – sie sind hier wie dort stumm – haftet der Eindruck historischer Aufnahmen an, mitunter wirken sie wie grob montiertes Rohmaterial aus den Archiven des Films. Was sie zeigen, sind zeitgenössische Szenen, gestellte Situationen, bei denen die Personen vor der Kamera mit dem Künstler kooperierten.

Artur Żmijewski brachte seinen Film *Glimpse* in einem Gespräch mit Michael Heitz mit Techniken der Propaganda in Verbindung:

«Der Film stellt eine bestimmte Form der Präsentation von Einwanderern zur Schau – Schwarzweißbilder, eine zentrale Bildkomposition, eine lehrhafte Art, Menschen darzustellen, lange, wertende Panoramaeinstellungen, halb-amateurlhafte Einstellungen, der unprofessionelle Gebrauch der Kamera, qualitativ schlechte Negative mit hohen Kontrasten und verwackelten Bildern. Das ist ein bewusstes Aufgreifen der Propagandatechniken, wie sie in Filmen von Soldaten oder Politfunktionären im Europa der 1930-er, 1940-er und 1950-er Jahre verwendet wurden.»²⁹

Der Film entstand über den Zeitraum von über einem Monat in Flüchtlingslagern in Berlin, Calais, Grande-Synthe bei Dünkirchen und Paris. Er gewährt Blicke in die Zelte und Holzbaracken der Flüchtlinge; es sind inspizierende Blicke, für welche Bettlager aufgedeckt, Wäschehaufen durchwühlt und Plastiktüten entleert werden. [2] Körper werden abgeschwenkt, Gesichter gemustert. Einem Mann wird mit weißer Farbe ein Kreuz auf den Rücken gepinselt, einem anderen das schwarze Gesicht mit weißer Farbe überschminkt.

baden 2019, 1–18; sowie die beiden von Vinzenz Hediger herausgegebenen Themenhefte zum Gebrauchsfilm: *montage/av*, 14/2, 2005; *montage/av*, 15/1, 2006.

28 Artur Żmijewski, «Angewandte Gesellschaftskunst» (poln. 2007), ders., *Kunst als Alibi*, hg. v. Sandra Frimmel u. a., Zürich/Berlin 2017, 47–69, hier 66.

29 Artur Żmijewski im Gespräch mit Michael Heitz, «Die Kamera in *Glimpse* ist ein Richter», 04.07.2017, <https://diaphanes.net/titel/gespraech-ueber--glimpse--4707 / 30.01.2019>.

Einem weiteren Mann wird ein Besen gereicht und mit stummen Gesten bedeutet, dass er damit die Straße fegen soll; wiederum einem anderen werden robuste Schuhe geschenkt. Es sind Situationen, die von Asymmetrie geprägt sind, von ungleichen Beziehungen und Transaktionen, in denen noch die Spende, in den Worten Achille Mbembes, einer ganzen «Batterie unter dem Deckmäntelchen eines wohlmeinenden Paternalismus kaum verhehlter rassistischer Einstellungen»³⁰ angehört. Die Gesten des Künstlers, der diese Situationen mit den Flüchtlingen vor der Kamera arrangiert, sind Gesten der Unterwerfung und Verachtung, die diejenigen des ««abstrakten» weißen Europäer[s]» repräsentieren sollen, der seine Anschauungen «in ein ganz bestimmtes Verhalten gegenüber den Flüchtlingen, den Fremden übersetzt».³¹ Sie wiederholen die in der langen Geschichte des Fremdenhasses ausgeübte Gewalt in Form symbolischer Handlungen, die hier so etwas wie Abkürzungen gesellschaftlichen Verhaltens darstellen³² (in dem Sinn, in dem Erwin Panofsky von der abendländischen Geste des Hutziehens sagte, dass sie «die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse»³³ auszudrücken vermag, die sich in der Grußhandlung «unabhängig vom Willen und Wissen des Grüßenden <dokumentiert>»³⁴).

4.

Der Gebrauch von 16mm-Film im Kontext des Zweiten Weltkriegs wurde im filmtheoretischen und journalistischen Diskurs der

Zeit mit verschiedenen Spielarten des Realismus, zwischen partizipatorischer Teilhabe und didaktischer Unterrichtung, in Verbindung gebracht. Damit war nicht eigentlich eine besondere Form der kunstlosen Ästhetik gemeint (in dem Sinn, in dem Siegfried Kracauer von der «ästhetischen Legitimität» von Luftaufnahmen sprach, «die während des Krieges mit automatischen Kameras zu rein militärischen Zwecken gemacht wurden»³⁵); vielmehr ging es um bestimmte Formen der mechanischen Produktion von Evidenz.³⁶ In ihrer Sozialgeschichte des Amateurfilms spricht Patricia R. Zimmermann hinsichtlich der Kriegsjahre von einer visuellen Kultur der wissenschaftlichen Messung, einer «extreme exaggeration of scientific applications of cameras [...] as infallible measuring instrument, the quintessential tool of an accurate science».³⁷ Der instrumentelle Gebrauch der Kamera weist dabei zurück auf historische Verfahren der anthropometrischen Vermessung, wie sie in der kriminalistischen und kolonialistischen fotografischen Praxis im 19. Jahrhundert zum Einsatz kamen.³⁸ Der Anspruch auf Objektivität und Beweiskraft, der dieser Praxis

30 Achille Mbembe, *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika* (frz. 2010), Berlin 2016, 123.

31 Zmijewski 2017 (wie Anm. 29).

32 Vgl. ebd.: «Ich würde vorschlagen, *Glimpse* nicht als Begegnung zwischen realen Menschen zu betrachten, die bestimmte Gesten vollführen und einander ansehen, sondern als Metapher zu verstehen – eine stark verdichtete Botschaft darüber, «wie wir andere behandeln». Diese Metapher ist schmerzvoll, aber die Funktion der Metapher besteht darin, einen Sachverhalt abzukürzen. Wie in einem Gedicht – sehr wenige, wohlplatzierte Worte in einer wirkungsvollen Anordnung anstelle von langen, rationalen Erklärungen.»

33 Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst*, Köln 1975 (amerik. 1955), 40. Ebd., 115–116.

34 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M. 1985 (amerik. 1960), 38.

35 Vgl. hierzu etwa den Entwurf einer Geschichte der Objektivität von Lorraine Daston / Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a.M. 2007.

36 Patricia Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indianapolis 1995, 92.

37 Vgl. Allan Sekula, «The Body and the Archive», *October*, 39, Winter 1986, 3–64. Zur kolonialen anthropologischen Bildpraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie zu ihrem



[2] Artur Żmijewski, *Glimpse*, 2017, Einkanal-Digitalvideo, transferiert von 16mm, s/w, ohne Ton, 14 Min., Ed. von 3 (+ 1 AP + 1 EP)

unterlegt wurde, geht dabei einher mit einem dezidierten Zweifel am Vermögen, Realität alleine durch fotografische Verfahren abzubilden. Als realistisch konnten die anthropometrischen Bilder nur insofern gelten, als sie in bestimmte Diskurse, in Praktiken der Erzeugung von Wirklichkeit verstrickt waren, die über die technischen Eigenschaften der Kamera hinausgehen. Sie gehören einem System an, das Alain Desrosières in seiner *Geschichte der*

Anspruch auf fotografische Objektivität und wissenschaftliche Autorität siehe Elizabeth Edwards (Hg.), *Anthropology and Photography. 1860-1920*, London/New Haven 1992; Alison Griffiths, «Knowledge and Visuality in Nineteenth-Century Anthropology», dies., *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York 2002, 68-124; Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham 1996; Peter J. Bloom, *French Colonial Documentary. Mythologies of Humanitarianism*, Minneapolis/London 2008; Christopher Pinney, *Photography and Anthropology*, London 2011.

statistischen Denkweise (1993) als «Vereinigung wissenschaftlicher und administrativer Praktiken»³⁹ beschrieben hat. Realismus bezeichnet in diesem Zusammenhang ein epistemisches Modell der Verbindung mechanisch-optischer und mathematisch-statistischer Verfahren der Gewinnung und Verwaltung nützlicher Daten.

Es ist die visuelle Rhetorik eines unter dem Anschein vermeintlicher Wissenschaftlichkeit operierenden Rassismus, auf die sich Artur Żmijewski in seiner Arbeit *Realism* beruft. [3] In sechs großformatigen Projektionen sind jeweils unterschiedliche Männer mit Beinamputation zu sehen, die in gleichbleibender visueller Versuchsanordnung gezeigt werden: in schwarz-weißen, abermals stummen Aufnahmen, *en face* und *en profil*, beim Verrichten gymnastischer oder sportlicher Übungen. Es sind Veteranen des Tschetschenienkriegs, die der Künstler 2017 in Moskau filmte. Die Kamera zeigt sie zunächst stehend oder gehend draußen auf der Straße in der Stadt, dann drinnen in einem leeren Raum, in dem lediglich eine Liege und eine Leinwand aufgestellt sind. Dort entkleiden sie sich, ziehen Schuhe und Hose aus, nehmen ihre Beinprothese ab; sie setzen sich und stehen auf, wenden sich im Liegen, beugen und strecken das Kniegelenk, machen Liegestütze auf dem Boden, hüpfen auf einem Bein vor- und rückwärts, die Treppe im Hausflur hinauf und hinab. Diese Übungen werden in ihrer Ausführung oder Anordnung nur wenig variiert, auch die Positionen der Kamera wiederholen sich, sodass der Eindruck eines standardisierten Verfahrens der filmischen Aufzeichnung kriegsversehrter Körper entsteht. [4]

Auf die zentrale Bedeutung der Fotografie als Verfahren anthropometrischer Messung ist in der Forschung vielfach hingewiesen worden.⁴⁰ Sie kam, wie etwa Andrew D. Evans aufgezeigt hat,⁴¹ unter anderem während des Ersten Weltkriegs in deutschen und österreichischen Kriegsgefangenenlagern zum Einsatz, um Bilder des Feindes nach dem Modell anthropologischer Rassenforschung zu produzieren. Außereuropäische Soldaten aus den französischen und britischen Kolonien in Afrika und Asien wurden wie auch europäische Soldaten der feindlichen Großmächte zu Studienobjekten rassistischer Anschauung degradiert:

39 Alain Desrosières, *Die Politik der großen Zahlen. Eine Geschichte der statistischen Denkweise*, Berlin 2005 (frz. 1993), 10.

40 Vgl. etwa Frank Spenser, «Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century», Edwards 1992 (wie Anm. 38), 99-107; Cory Willmott, «The Lens of Science. Anthropometric Photography and the Chippewa, 1890-1920», *Visual Anthropology*, 18/4, 2005, 309-337; Philippa Levine, «States of Undress. Nakedness and the Colonial Imagination», *Victorian Studies*, 50/2, Winter 2008, 189-219; Elizabeth Edwards, «Tracing Photography», Marcus Banks / Jay Ruby (Hg.), *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago/London 2011, 159-189.

41 Vgl. hierzu das Kapitel «Capturing Race. Anthropology and Photography in POW Camps during World War I», Andrew D. Evans, *Anthropology at War. World War I and the Science of Race in Germany*, Chicago/London 2010, 155-188; sowie ferner Odon Abbal, «Les prisonniers de la Grande Guerre», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 147, 1987, 5-30; János Riesz, «Afrikanische Kriegsgefangene in deutschen Lagern während des Ersten Weltkriegs», Michael Hofmann / Rita Morrien (Hg.), *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart*, Amsterdam/New York 2015, 71-106. Zur Lage afrikanischer Kriegsgefangener während des Zweiten Weltkriegs vgl. etwa Armelle Mabon, «Les prisonniers de guerre coloniaux durant l'occupation en France», *Hommes et migrations*, 1228, 2000, 15-28; Jean-Yves Le Naour, *La honte noire. L'Allemagne et les troupes coloniales françaises, 1914-1945*, Paris 2003; Raffael Scheck, *Hitler's African Victims. The German Army Massacres of Black French Soldiers in 1940*, Cambridge 2006; Catherine Coquery-Vidrovitch, *Les victimes oubliés du Nazisme. Les Noirs et l'Allemagne dans la première moitié du XXe siècle*, Paris 2007.



[3] Artur Żmijewski, *Realism*, 2017, Ausstellungsansicht *documenta 14*, Kassel

«As locations for anthropological inquiry, the camps placed Europeans into subject positions that were almost identical to those of many non-Europeans in similar camps created during earlier colonial wars. [...] Within this world, German anthropologists held positions of significant power and authority, often equaling or even exceeding the dominance they had enjoyed in colonial situations.»⁴²

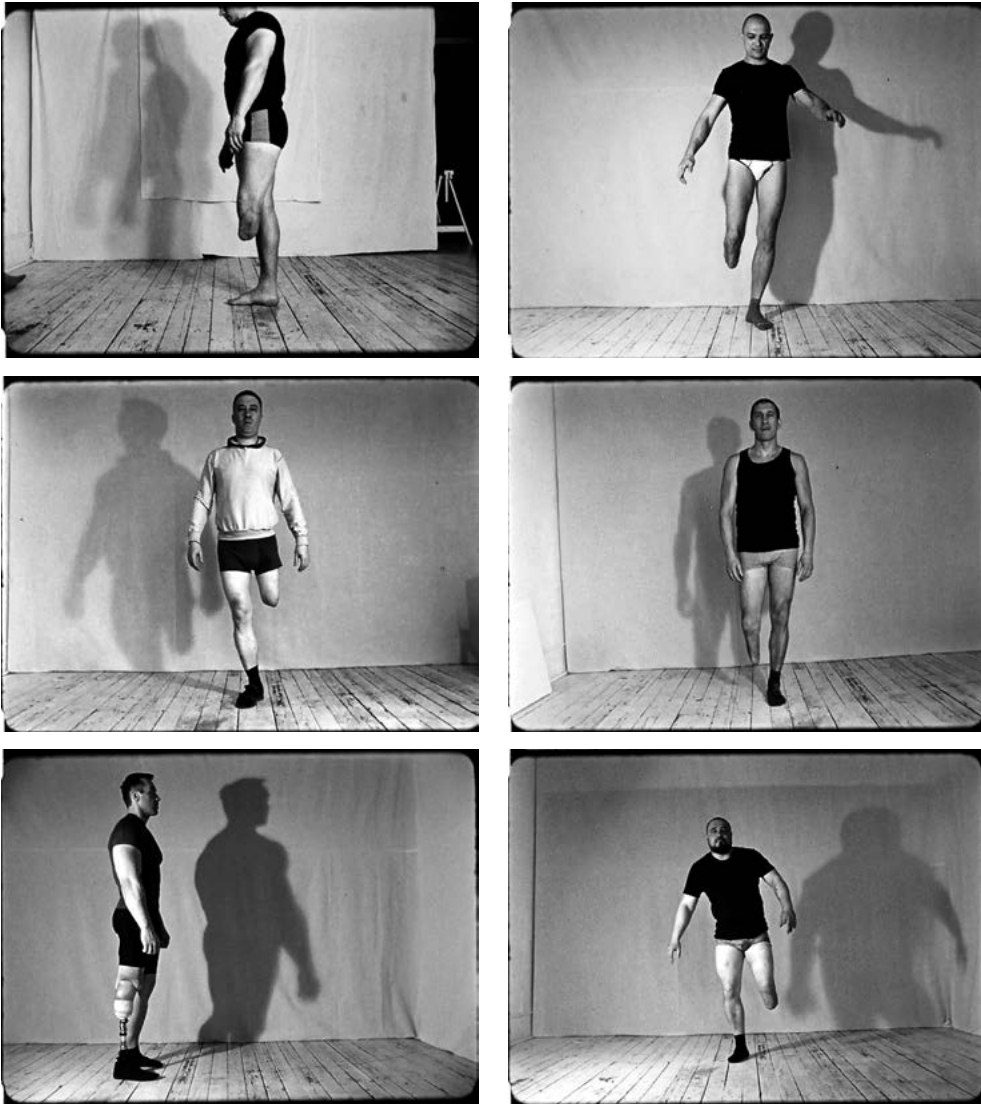
Dabei hatte das Lager die vormalige Feldforschung in den Kolonien durch eine Laborsituation ersetzt, in der sich die fotografische Anordnung in besonderer Weise kontrollieren ließ.⁴³ Die streng eingehaltenen Frontal- und Profilsichten der daraus hervorgegangenen Bildserien sind fotografische Gesten der Machtdemonstration, der politischen Unterwerfung und Kontrolle des «Anderen», der durch sie überhaupt erst erzeugt wird. Sie sind dem System der anthropometrischen Fotografie entlehnt, das Alphonse Bertillon zur Personenidentifizierung in der wissenschaftlichen Kriminalistik im späten 19. Jahrhundert entwickelt hatte und das von der Anthropologie übernommen wurde, als sich diese zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem im deutschsprachigen Raum naturwissenschaftlich ausrichtete.⁴⁴ So hält etwa das von Rudolf Martin verfasste und in den folgenden Jahrzehnten einflussreiche *Lehrbuch der Anthropologie in systematischer Darstellung* (1914) fest, dass anthropometrische Aufnahmen, um das Verständnis des Körpers in seiner Plastizität zu erleichtern, diesen von verschiedenen Seiten zu zeigen hätten, die einander ergänzen: «Die ganze Figur eines stehenden, wenn irgend möglich, nackten Menschen sollte stets in genauer Vorder- und Seitenansicht eventuell auch in Rückenansicht gegeben werden.»⁴⁵ War es bei der Bertillonage darum gegangen,

42 Evans 2010 (wie Anm. 41), 138.

43 Ebd., 143.

44 Vgl. Uwe Hoßfeld, *Geschichte der biologischen Anthropologie in Deutschland. Von den Anfängen bis in die Nachkriegszeit*, Stuttgart 2005.

45 Rudolf Martin, *Lehrbuch der Anthropologie in systematischer Darstellung*, Jena 1914, 36. Vgl. hierzu das Kapitel «The Type and the Gaze. Racial Photography as Scientific Evidence, 1876-1918», Amos Morris-Reich, *Race and Photography. Racial Photography as Scientific Evidence. 1876-1980*, Chicago/London 2016, 34-84.



[4] Artur Żmijewski, *Realism*, 2017, Sechskanal-Digitalvideo, transferiert von 16mm, s/w, ohne Ton, je ungefähr 4-12 Min., Ed. von 3 (+ 1 AP + 1 EP)

durch anthropometrische Verfahren die unverwechselbare Identität einzelner Menschen zu ermitteln, diente ihr Einsatz in der anthropologischen Forschung der Klassifikation der Menschheit anhand von messbaren Gruppenmerkmalen. Im Nationalsozialismus wurde die anthropometrische Fotografie als Instrumentarium zur politischen Implementierung der Rassenideologie gebraucht; als solches figuriert sie prominent bei Hans F.K. Günther, der zahlreiche Abbildungen aus Martins *Lehrbuch*, nun mit unverhohlenen propagandistischer Absicht, in seine *Rassenkunde des deutschen Volkes* (1922, 1924, 1939) aufnahm.⁴⁶

46 Vgl. das Kapitel «Serialization as Construction of Meaning. The Photographic Practice of Hans F.K. Günther in Context», Morris-Reich (wie Anm.45), 117-155.

Es ist die Geschichte des Gebrauchs fotografischer Verfahren zum Zweck der Zurichtung und Unterwerfung von Körpern, auf die sich

Artur Żmijewski bezieht, besonders deutlich in den Fotografien der Serie *In Between* (2018), die erstmals in der Gruppenausstellung *The Humans* im Kunstmuseum St. Gallen zu sehen waren.^[5] Die Bilder entstanden in Paris, abermals in Flüchtlingslagern, die nun mitten in die Stadt vorgerückt sind, wo sich junge schwarze Männer bereit erklärten, dem Künstler für ein kleines Honorar Modell zu stehen. Sie werden von vorne, von der Seite und von hinten fotografiert; lassen sich mit unterschiedlichen Instrumenten, mit Meterband, Winkelmaß und Zollstab, den Schädel vermessen; verbeugen sich vor einem jungen weißen Mann, der ihnen 10 Euro spendet; hüllen sich in das folkloristische Gewand afrikanischer Meterware.^[6] Der Bezug zur Anthropometrie, insbesondere zur Kranimetrie, die eine Rangordnung der Menschen gemäß ihrer Schädelgröße erstellte, ist in diesen Fotografien geradezu überzeichnet. Die Provokation der Bilder besteht darin, diese historischen Technologien der «falschen Vermessung des Menschen»⁴⁷ auf die gegenwärtige Situation der Flüchtlinge in Europa anzuwenden, sie zu Objekten eines Blickes zu machen, der im Dienst kolonialistischer und rassistischer Interessen stand. Sie werden gemäß einem Protokoll registriert und festgehalten (in dem Sinne, in dem Frantz Fanon schrieb, er, der Schwarze, sei «fixiert» in den weißen Blicken, in denen er als «ein neuer Typus von Mensch, eine neue Gattung» erscheine⁴⁸). An diese Blicke zu erinnern, ist ein Akt der mimetischen Gewalt, der unweigerlich die Frage aufwirft, wie sich zurückweisen lässt, was sich im Bild bestätigt findet.⁴⁹ Nun berührt diese Frage nicht nur das «Drama der Repräsentation»,⁵⁰ das auf der Ebene der visuellen Codes der Darstellung zu verorten wäre, sondern lässt dieses als das Ergebnis ihm zugrunde liegender Praktiken des Formatgebrauchs erscheinen. Die Serie *In Between* wurde mit einer für die Verwendung von Planfilm umgebauten Plattenkamera von Voigtländer aufgenommen, einem bereits im 18. Jahrhundert gegründeten Unternehmen zur Herstellung optischer und feinmechanischer Präzisionsinstrumente, zu denen auch das erste auf mathematischen Grundlagen berechnete Objektiv in der Geschichte der Fotografie gehörte. Bei dem von Artur Żmijewski verwendeten Kameratyp handelt es sich vermutlich um eine Avus 9 × 12, die von 1913 bis 1934 gebaut wurde.⁵¹ Die Bolex-Kamera, mit der die Filme *Glimpse* und *Realism* aufgenommen sind,⁵² wurde in Reaktion auf die

47 Stephen Jay Gould, *Der falsch vermessene Mensch*, Frankfurt a.M. 1988 (amerik. 1981), 19. Über sein Buch bemerkt Gould, es handele «von der Abstraktion der Intelligenz zu einer einzigen Wesenheit, ihrer Lokalisierung im Gehirn, ihrer Quantifizierung als Zahl für jedes Individuum, und der Anwendung dieser Zahlen zur Rangeinordnung von Menschen in einer einzigen Wertreihe, mit dem unvermeidlichen Ergebnis, unterdrückte und benachteiligte Gruppen-Rassen, Schichten oder Geschlechter-seien von Geburt an minderwertig und verdienten ihren Status».

48 Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a.M. 1980 (frz. 1952), 76.

49 Artur Żmijewski verglich den Rückgriff auf Techniken der Propaganda in *Glimpse* mit «einer ganz bestimmten Strategie, eine Art selbstreflektierte Hassrede vorzuführen, die zugleich beschuldigt werden kann, ein Bestreben zur Hassrede auszudrücken». Żmijewski 2017 (wie Anm. 29).

50 Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt a.M. 1992, 63.

51 Mit der Seriennummer 310907 ist das Objektiv, das Artur Żmijewski für die Voigtländer-Kamera verwendete, auf das Jahr 1927 zu datieren. In einer E-Mail des Künstlers vom 22.10.2018 an die Autorin.

52 Für die Aufnahmen mit der Bolex benutzte Artur Żmijewski meistens ein Weitwinkelobjektiv von Kern-Paillard, Switar 10mm f/1.6 C-Mount Lens, das 1956 eingeführt wurde. In einer E-Mail des Künstlers vom 30.10.2018 an die Autorin.



[51] Artur Żmijewski, *In Between*, 2018, Ausstellungsansicht *The Humans*, Kunstmuseum St. Gallen

Einführung von 16mm-Film von Jacques Boolsky (eigentlich Bogopolsky) entwickelt. Er verkaufte die Patente an die Schweizer Firma Paillard, die die Kamera weiterentwickelte und ab 1935 unter dem Namen Bolex international vertrieb.⁵³ Beide Kameras zielten auf den wachsenden Markt der Amateure und wurden von ihren Herstellern, über den Heimgebrauch hinaus, speziell für den Einsatz unter schwierigen Bedingungen beworben: «von den schneebedeckten Schweizer Alpen zu weit entfernten Safaris in afrikanischen Dörfern oder in den Tropen, von Laboratorien der Wissenschaft und Industrie zu den Fotostudios und ihren Modellen».⁵⁴ Diese diskursiven Praktiken werden im Gebrauch der historischen Kameramodelle reaktiviert. Sie werden unabhängig von den Leistungen des individuellen Erinnerungsvermögens aufgerufen – und zwar, wie ich hier argumentieren möchte, aus dem unpersönlichen Gedächtnis der Formate. Eine Einstellung zu wählen, bedeutet in diesem Zusammenhang, immer schon eine vergangene Einstellung nach bestimmten Formatvorgaben, gemäß existierender Schemata und Standards zu wiederholen. Es bedeutet, eingeübte Sichtweisen zu reproduzieren, sie zu affirmieren oder zu negieren, selbst wenn diese unbekannt oder vergessen sind (in dem Sinn, in dem Richard Schechner vom Verhalten als «restored behavior» sprach und dieses mit einem Filmstreifen verglich, einem materiellen Rest, der über den sozialen oder technologischen Kontext seiner Entstehung und Verwendung hinaus fortdauert, der wiederhergestellt und bearbeitet werden kann⁵⁵).

53 Vgl. Thomas Perret / Roland Cosandey (Hg.), *Paillard, Bolex, Boolsky. La caméra de Paillard & Cie SA. Le cinéma de Jacques Boolsky*, Yverdon-les-Bains 2013.

54 Bustamante 2006 (wie Anm. 14), 338.

55 Vgl. Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia 1985, 35–36: «Restored behavior is living behavior treated as a film director treats a strip of



[6] Artur Żmijewski, *In Between*, 2018, Inkjet-Druck auf Papier, Ed. von 5 (+ 1 AP), 153 x 113 cm

Das ist etwas anderes als ein bildliches oder mediales Verweisen, eine Bezugnahme auf oder Stellungnahme zur Geschichte, die immer aus dem zeitlichen Abstand der Nachträglichkeit erfolgt. Vielmehr ist damit ein unwillkürlicher Zusammenschluss von Vergangenheit und Gegenwart gemeint, ein Akt des «falschen Wiedererinnerns»,⁵⁶ den Artur Żmijewski als «*déjà-vu effect*» bezeichnete.⁵⁷ Nicht nur wird dabei das Vergangene aktualisiert, sondern auch das Gegenwärtige erinnert. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte erscheint unter diesen Bedingungen besonders unbequem, insofern sie verlangt, die Distanz, aus der heraus Rekonstruktion oder Reflexion erfolgen, zugunsten einer lebendigen Interaktion mit dem Vergangenen aufzugeben.

Formate dienen niemals nur bestimmten technischen oder ökonomischen Standards, sondern sind immer schon mit individuellen und institutionellen Praktiken verknüpft, durch welche historische Wissens- und Erfahrungsbestände hinsichtlich ihres Gebrauchs bewahrt, wiederhergestellt und distribuiert werden können. Im Kontext jener Tendenz zeitgenössischer Kunst, die Hal Foster als «archival impulse» beschrieb,⁵⁸ können Formate diese historischen Wissens- und Erfahrungsbestände erneut verfügbar machen. Sie können in einer alternativen oder widerständigen Weise gebraucht werden, die gegen das eigene Gedächtnis arbeitet, sie können dies aber nur um den Preis tun, dass sie die Geschichte ihrer standardisierten Praktiken und ihrer Nützlichkeiten erinnern. Es ist in diesem Kontext, in dem wir ein angemessenes Verständnis der Hinwendung zu obsoleten

film. [...] How the strip of behavior was made, found or developed may be unknown or concealed; elaborated; distorted by myth and tradition. [...] Restored behavior is «out there», distant from «me». It is separate and therefore can be «worked on», changed, even though it has «already happened».» Für diesen Hinweis und den Austausch darüber danke ich Dorota Sajewska.

56 Henri Bergson, «Die Erinnerung des Gegenwärtigen und das falsche Wiedererinnern» (frz. 1908), ders., *Seelische Energie. Aufsätze und Vorträge*, Jena 1928, 98–136. Siehe in diesem Kontext u. a. auch Günter Oesterle, *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*, München 2003; Peter Krapp, *Déjà Vu. Aberrations of Cultural Memory*, Minneapolis 2004; Thomas Trummer (Hg.), *Déjà-vu. Der Augen-Blick der Nachträglichkeit in der zeitgenössischen Kunst* (Ausstellungskatalog Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2005), Wien 2005.

57 In einem Gespräch mit der Autorin im Frühjahr 2018 in Zürich.

58 Hal Foster, «An Archival Impulse», *October*, 110, Herbst 2004, 3–22.

Formaten in den Arbeiten so vieler zeitgenössischer Künstler*innen und Filmemacher*innen entwickeln können, die das, was gelegentlich als Ausdruck postfilmischer Nostalgie im Spannungsfeld künstlerischer und kommerzieller Kräfte gewertet wird, zugunsten einer archäologischen Investigation in das Gedächtnis medialer Formate zurückweisen.

Abbildungsnachweis

- [1] «A New Substandard Film for Amateur Cinematography», *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers* 16, 1923, 253.
[2-4, 6] Courtesy the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zürich.
[5] Foto: Sebastian Stadler, Courtesy the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zürich.