

Der Durchbruch des Realen

Michaela Grills Videoarbeiten zwischen Abstraktion, Reduktion und Vermischung

„Wir Künstlerinnen müssen die hochtechnologisierten Möglichkeiten der interaktiven und kollektiven Produktion erforschen.“¹ Dieser Appell findet sich im Katalog der 1. Internationalen Video-Biennale, die 1985 in Wien abgehalten wird und sich dem „Beitrag von Frauen zum Medium“ widmet. Ende der 1990er Jahre scheint diese Forderung zumindest in einem bestimmten Teil des künstlerischen Feldes eingelöst. Als 1999 das Programm der „Austrian Abstracts“ zum ersten Mal vom Künstler Norbert Pfaffenbichler für das Festival des österreichischen Films, die Diagonale in Graz, kuratiert wird, wird dies einerseits richtungsweisend, was die Renaissance des abstrakten Films in Österreich betrifft. Andererseits lenken die im Programm enthaltenen Arbeiten den Blick ebenfalls auf den Kontext ihrer Entstehung, nämlich die zu diesem Zeitpunkt äußerst produktive Verschmelzung von Electronica-Kultur und Musik, bildender Kunst, Film und Design.² Auffällig an den Zusammenschlüssen und Kollaborationen zwischen Musiker_innen, Grafik-Designer_innen und Film- und Videoproduzent_innen jener Zeit ist, dass es sich bei den Gestalter_innen der Videobilder beinahe ausnahmslos um Frauen handelt, was zur geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung zwischen männlichen Musikern und weiblichen Videogestalterinnen führt. Die Künstlerinnen arbeiten fast ausschließlich am Laptop, der „eine neue qualitative Beziehung zwischen Bild und Ton auf der Grundlage einheitlicher Codes,“³ erlaubt. Sie verwenden vorhandene Grafik- oder Architektur-Programme auf dafür nicht vorgesehene Art und Weise oder bringen die Apparatur selbst zum Absturz um so neue Bilder (und Töne) zu generieren. Auch das zur selben Zeit initiierte und von Christof Kurzmann kuratierte „Musik/Videoprogramm“ widmet sich nicht nur genre-immanenten Arbeiten sondern auch solchen, die den Rahmen sprengen. In diesem Programm zeigt sich ebenfalls die große Präsenz von Künstlerinnen⁴, die mit in dem Kontext entstehenden Arbeiten den Grundstein für ihr kontinuierliches Weiterarbeiten im Medium Video legen, sich aber inhaltlich wie diskursiv im Lauf des nächsten Jahrzehnts wieder voneinander entfernen werden.⁵

Michaela Grills damalige Arbeiten sind meist Teil dieses „Musik/Videoprogrammes,“ sie bezieht sich zwar auf dieselben Produktionskontexte und manchmal auch formalen Qualitäten der „Abstracts“, verzichtet aber dezidiert nicht auf die „Wiedergabe einer äußeren Realität.“⁶ Im Gegenteil, geht sie doch in ihren Videos von Realbildern aus, die zwar abstrahiert werden, jedoch

¹ Sara Diamond, „Frauen, Technologie und Kunst,“ in: *Die 1. Internationale Video-Biennale*, Liesbeth Waechter-Böhm (Hrsg.), Wien 1985, S. 6.

² „Es gibt kaum Zweifel, ‘das zu Sehende’ wird von dem ‘zu Hörenden’ eingeholt, das zu Hörende gewinnt sogar an Terrain,“ konstatiert etwa Kuratorin Cathrin Pichler ungefähr zur selben Zeit anlässlich der Ausstellung CROSSINGS der Kunsthalle Wien, die die boomende Szene zum Anlass nimmt, sich den historischen Überschneidungen zwischen bildender Kunst, experimenteller Musik und Clubkultur zu widmen. Cathrin Pichler, „Einleitung“, in: C. Pichler, E. Bartz (Hg.), *CROSSINGS. Kunst zum Sehen und zum Hören*, Kunsthalle Wien, Wien 1998.

³ Jan Rohlf, „Generieren nicht collagieren. Ton-Bild-Korrespondenzen im Kontext zeitgenössischer elektronischer Musik,“ in: *Cinema*, 49. Jahrgang, Marburg 2004, S. 127. Auch Rohlf konstatiert übrigens eine Enthierarchisierung von Bild und Ton auf kompositorischer Ebene als Folge der neuen (digitalen) Produktionsmitteln, sieht aber die räumlichen Konfigurationen möglicher Präsentationsformen dieser hinterherhinken. *Ibid.* S. 131.

⁴ Siehe dazu das Gespräch mit Billy Roisz, S. 288-296, und den Beitrag zu Tina Frank und LIA, S. 297-304, sowie die Einleitung von Isabella Reicher.

⁵ Zur weiteren Genese der Programme siehe ebenfalls die Einleitung von Isabella Reicher.

⁶ Dieser „Verzicht“ ist jedoch für Kurator Norbert Pfaffenbichler der „kleinste gemeinsame Nenner“ der im Programm der „Austrian Abstracts“ versammelten Videoarbeiten. Norbert Pfaffenbichler, „Vom Tafelbild zum Rechenprozeß,“ in: Sandro Droschl, Norbert Pfaffenbichler, *ABSTRACTION NOW*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Künstlerhaus Wien, Wien 2003, S. 16.

immer zwischen beiden „Zuständen“ oszillieren⁷. In den jüngeren Arbeiten der Künstlerin – spätestens seit *FORÊT D'EXPÉRIMENTATION* (2012) – kippt erwähnte Balance eindeutig in Richtung des Realbildes und einer daran gekoppelten Erzählung, wobei sich diese an Wahrnehmungsbedingungen sowie einer Kritik der Repräsentationsfunktion des Bildes reibt. Dieses, an dieser Stelle bereits historische Auftreten von Abstraktionstendenzen gepaart mit dem darauf folgenden Verlassen dieses Weges, ist gleichzeitig symptomatisch für die weibliche künstlerische Videoproduktion der ausgehenden Nullerjahre. Was wie ein Widerspruch wirkt, soll im Folgenden auch nicht als werkkonsistentes Kontinuum erzählt werden, sondern als Spannungsfeld, in dem die Arbeiten Michaela Grills zwischen den Begriffen der Abstraktion, Reduktion, dem Fragmentarischen und der Erzählung eingebettet sind. Andererseits gilt es, den Zeithorizont der Entstehung der Arbeiten nicht aus den Augen zu verlieren, da sich daran exemplarisch die veränderten Diskursformationen oder theoretischen „turns“ in den Kunst- und Kulturwissenschaften ablesen lassen.

Abstrakt-Werden

In die Anfangszeit des geschilderten österreichischen „Experimentalfilm-, und -videowunders“ fallen Michaela Grills *o.t.* (1999, Musik von Takeshi Fumimoto) und *kingkong* (2000, Musik von Pure). Bei beiden geht sie von im Stadtraum „gefundenen“ Bildern aus: einer Betonwand und einer Fensterfassade. Die Abstraktion erfolgt hier durch eine Geste, die nicht eindeutig der Bild- oder Tonspur zuzuordnen ist, aber beide „befällt“. Von einem isolierten Element ausgehend wird ein Prozess ausgelöst, der audiovisuell vorangetrieben wird. Im Falle von *kingkong* sind es die Weißanteile des Bildes, die verstärkt und moduliert werden. Bei *o.t.* ist es das rhythmische Auf- und Abfahren an der Wand, ein obsessives Abtasten der Oberfläche, das Taktgeber ist und die gesamte Bildfläche zum taktilen Gegenstand werden lässt. Das „Maschinenauge“ reibt sich buchstäblich an diesem Ausgangsmaterial, wie die Störgeräusche des Sounds jede Ahnung von illusionistischem oder gar melodischem Ausgangston (oder ein wieder erkennbares Instrument!) verzerren oder zerreiben. In diesen Videos scheint alles der Entropie zu zusteuern, der finale Auflösungsprozess vollzieht sich jedoch nie ganz, Entwicklungen werden beruhigt oder plötzlich angehalten.

Das keinesfalls abstrakte Ausgangsmaterial, das Gestische, und das Narrative zeigen sich auch im Video *trans* (2003), der ersten ausschließlichen Zusammenarbeit mit Musiker Martin Siewert. Hier bewegt sich Grill nun entlang der vermeintlich widersprüchlichen Leitlinien gestischer und struktureller Abstraktion. Ihr geht es um eine „Art Schweben zwischen zwei atmosphärischen Zuständen“,⁸ und um eine Untersuchung von Texturen, die sich im Rahmen eines durchaus konventionellen dramaturgischen Aufbaus von Akten vollzieht: Zum atmosphärischen Rauschen entwickeln sich aus einem schwarzen Bild graue Schatten und Schemen, die sich nicht als erkennbare Formen, Gestalten oder gar Landschaften manifestieren, sondern von Gittern und Linien überlagert werden. Dem Gestisch-malerischen der Abstraktion arbeitet der Sound mit seinen verzerrenden Betriebsgeräuschen zunächst entgegen. Schließlich wird der Ton melodischer, scheint sich den verwischten Aufnahmen „anzupassen“ bevor der Echoraum ausfasert und im flirrenden Schwarz endet. Eine ähnliche buchstäbliche wie metaphorische Dichte durch Bild und Tonüberlagerungen erreichen Grill und Siewert in *Cityscapes* (2007), einer Arbeit, die im Auftrag des Österreichischen Filmmuseums entsteht und in der sie mit gefundenen Filmausschnitten zu Stadtarchitekturen aus dem Archiv arbeiten. Vom „Ausschürfen“ und dem „Abtragen von

⁷ Vgl. hierzu bereits auch Claudia Slanar, „Off the Grid. Zu einigen Videos von Michaela Grill“, in *kolik.film*, Sonderheft 19/2013. S.49-53

⁸ „Film Musik Gespräche: Das Fragmentarische ist die Erzählung“, ein Interview von Christian Höller mit der Filmemacherin Michaela Grill und dem Musiker Martin Siewert, *music austria*, Wien, 4.4. 2012, <http://www.musicaustria.at/node/15097>, einges. am 20.2. 2013.

Schichten“⁹ spricht Grill an einer Stelle, an anderer vom „Herauskratzen einer Wahrnehmung,“¹⁰ also der Extraktion von Informationen – seien es Daten, Muster oder gar Flecken im Original – im Zusammenhang mit ihrer Herangehensweise an die Abstraktion. Eine Extraktion, die jedoch mit Überlagerung, Kopieren, Komprimieren eines Bildes und damit digitaler Information einhergeht.¹¹ Dies mag an die optische Bank erinnern, eine Apparatur zum Kopieren und Überlagern von Filmkadern, die aus dem formalen Repertoire des analogen Experimental- sowie Animationsfilms stammt, was nicht weiter überrascht, denn obwohl sie mit digitalem Video arbeitet, sieht sich die Künstlerin eher dieser Tradition zugehörig denn einer videokünstlerischen.¹² Mathematische Modelle sowie musikalische Systeme können hier wie dort den Rhythmus und Prozess der Abstraktion antreiben und die vollständige Aktivierung des Bildes und seines Rahmens bewirken.¹³ Die Montage verläuft allerdings im digitalen Video innerhalb des Bildes durch Überlagerung und Verdichtung und generiert eine Gleichzeitigkeit im Gegensatz zum Nacheinander der Kader im analogen Film.¹⁴

Gitter oder Raster als Teil der „Ausschürfungen“ referieren auf den Produktionsprozess sowie auf die Struktur des digitalen Bildes. In Grills *KILVO* (2004) etwa wird das Bildfeld selbst in vier Zonen unterteilt, in denen unterschiedliche Variationen zum Ausgangsmaterial ablaufen. Die Ansicht des gleichnamigen Ortes in Lappland, in Postkartenform der Ausgangspunkt für das digitale Video, ist auf schemenhafte Umrisse und Linien reduziert, die aus dem Bildgrund auftauchen und sich permanent verändern, pulsieren, verfließen. Die Konfiguration der vier Felder in den Farben Schwarz, Weiß und Grau, variiert zum Rhythmus der Musik. In *KILVO* tritt erstmals die Frage nach der Repräsentation von Landschaft in den Vordergrund, die historisch immer mit jener nach den Aufzeichnungs- und Wahrnehmungsbedingungen eines Mediums verbunden war.¹⁵ In weiterer Folge wird es in den Videos von Michaela Grill motivisch immer mehr um Orte, besser noch um „scapes“ in allen ihren Ausprägungen – landscapes, cityscapes, soundscapes – gehen. Hier ist die Landschaftsdarstellung durch das Medium ihrer ursprünglichen Konventionen und ihrer Funktion als zirkulierendes, reproduzierbares Motiv enthoben worden und fungiert als visuelles Muster, das die zentralperspektivische Anordnung der ursprünglichen Darstellung verneint.¹⁶ Die Abstraktion erfolgt hier durch zwei Komponenten: die Betonung des Rahmens als Raster sowie die Übertragung ins Zweidimensionale. In *monroc* (2005) sind Raster und Gitter wiederum im Bildmotiv, als Fensteröffnungen einer verfallenden Industrieruine, Ausgangspunkt einer melancholisch-romantischen Reflexion über ein „haunted house“. In drei durch die Musik strukturierten Kapiteln wird der Zerfallsprozess des Bildes zum Ausdruck der Entropie eines Ortes.¹⁷

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Siehe *ibid.*

¹² Siehe *ibid.*, sowie auch: <https://hambrecine.com/2014/06/03/michaela-grill/>, eingesehen am 22.10. 2019.

¹³ Siehe dazu A.L. Rees' Betrachtungen zu den Zusammenhängen zwischen „Abstract Cinema“ und neueren digitalen Arbeiten: „Frames and Windows: Visual Space in Abstract Cinema,“ in: Alexander Graf, Dietrich Scheunemann (Hg.), *Avant-Garde Critical Studies*, no. 23, Amsterdam/New York 2007, S. 59ff.

¹⁴ *Ibid.*, S.70. Auf metaphorischer Ebene kann diese Instabilität des Bildes als Ausdruck einer zeitgenössischen Entfremdung, einer „dystopian anxiety“ gelesen werden.

¹⁵ Siehe dazu meinen 2006 erschienen Text „Land in Sicht. Beobachtungen zur Ikonografie der Landschaft in neueren, experimentellen Videos und Filmen aus Österreich,“ in: Barbara Pichler, Andrea Pollach (Hg.), *Moving Landscapes. Landschaft und Film*, Wien 2006, S. 209 - 221.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Die motivische Ebene von *monroc* als „Beispiel für die Welt der Abstraktion, die das Konkrete durchzieht,“ verwendet Steve Bates um die Buchstäblichkeit in Michaela Grills Werk festzumachen sowie ihre Tendenz „Abstraktes und Reales“ letztendlich auch durch die eingesetzte Musik „in Einklang zu bringen“. Steve Bates, „Michaela Grill. Vibrating Currents,“ in: Peter Tscherkassky (Hg.), *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Wien 2012, S. 291/92 (Übersetzung der Autorin). Diese Buchstäblichkeit kann sicherlich auch im Ansatz der Kunsthistorikerin Rosalind Krauss, Raster als anti-narrativ, anti-repräsentativ, und emblematisch für die Autonomieansprüche der Kunst der Moderne zu lesen, verortet werden. Dazu tritt dessen Funktion als unvereinbar scheinende wissenschaftliche und spirituelle Tendenzen vereinender Mythos. Diese schizophrene, multivalente und

Reduktion und Narration

Eine Vorliebe Michaela Grills für Randzonen in doppeltem Sinne – sowohl unserer Aufmerksamkeit als auch von wirtschaftlichen und kulturellen Zentren – wird gerade bei *monroc* evident und tritt spätestens bei *FORÊT D'EXPERIMENTATION* in den Vordergrund der künstlerischen Reflexion. *Monroc* lenkt ebenfalls die Aufmerksamkeit auf ihre Strategie der Reduktion auf ein Motiv, was eine Abstraktion auf der sprachlich-narrativen Ebene, nicht notwendigerweise im Visuellen bedeutet. Dieses Interesse geht mit einer Reflexion über die Repräsentationsformen dieser „sites“ und „-scapes“ einher und lässt die Künstlerin ab 2012 sukzessive Abstand von den zuvor eingesetzten bildnerischen Mitteln der Abstraktion nehmen. Ihre „übrig gebliebenen“ – zunehmend sind es menschenleere oder von Menschen wieder verlassene – Orte, seien es eine Industrieruine in Idaho, ein tatsächlich als „Experimentierforst“ bezeichneter Wald oder eine Straße im Nirgendwo der kanadischen Wildnis, findet die Künstlerin auf Reisen. Ab 2015 ermöglicht ihr ein Forschungsaufenthalt in die Arktis zu fahren, ein weiterer schließlich in die Antarktis, beides fällt ebenfalls mit einem Wohnortwechsel von Österreich nach Kanada zusammen. Das bildet sich ab.

Am Beginn von *FORÊT D'EXPERIMENTATION* (2012) folgen dem amtlichen Verordnungsschild, das den Wald benennt, schemenhafte Aufnahmen von Bäumen und Ästen. Das schwarze Gittergeflecht gegen grauen Hintergrund wirkt unheimlich, was vom Rauschen auf der Tonebene verstärkt wird. In weiterer Folge spielt Grill im Video unterschiedliche narrative Tropen von Wald und Natur durch, die diese Bilder zum klassischen Spielfilm ebenso wie zum Experimentalfilm in Beziehung setzen. Doch dann passiert noch mehr: wissenschaftlich kodierte Bildtechniken (Makroaufnahmen, Thermografien), wechseln mit Realbildern ab, werden beschleunigt, verlangsamt, manchmal rot, manchmal grün eingefärbt. Das Gesehene wird hier gerade nicht durch Abstraktion fremd, sondern durch die unterschiedlichen Dispositive, mit denen die Künstlerin arbeitet, dokumentarisch, wissenschaftlich, experimentell. Des ursprünglichen Kontextes enthoben erzählen sie nicht nur über die Konstruiertheit von Landschafts- und Naturvorstellungen, sondern ebenfalls ihre eigene Historizität. Die Dichte des Bildes hat sich auf die Erzählung verlagert. Grill bringt dadurch die Frage des Blicks und der Wahrnehmung erneut ins Spiel: Suggestieren diese Bilder eine „andere“, nicht-menschliche Wahrnehmung? Wer blickt, was blickt in diesem Wald, auf diese Landschaft? Ist es das vorhuman-kreatürliche oder das posthuman-maschinelle oder warum überhaupt diese Unterscheidungen? In *carte noire* (2014) wird dies ebenfalls angesprochen. Darin kehrt die Künstlerin noch einmal zur Kondensation eines Motivs zurück: Es ist eine Straße, die ins nirgendwo führt, und zum Rauschen und Donnern der Tonspur erzittert. Sie oszilliert zwischen Positiv- und Negativbild bis am Ende des Videos ihre Form zu verschwimmen beginnt und in der Silhouette eines Vogels aufgeht. Plötzlich dreht sich der schwarze, strahlend hell umrissene Kopf des Käuzchens um und blickt uns unverwandt an. Diese Erwidern des Blicks erfolgt durch eine Fähigkeit, die uns Menschen fremd ist, nämlich jene, den Kopf um 270 Grad drehen zu können. In diesem unheimlichen wie überraschenden Abschluss von *carte noire* verdichten sich wiederum visuelle Codes, gleichzeitig ließe sich die Erwidern des Blicks durch den Vogel auch im Sinne

polysemische Qualität des Rasters, die die Gleichzeitigkeit von Selbstreferenzialität und Reflexionen *über* Realität zulässt, charakterisiert auch Grills Videos im Spannungsverhältnis zwischen lyrischer und grafischer Abstraktion, narrativen Tropen und Reflexion über die verwendeten Dispositive. Das Raster der *Postmoderne* allerdings muss als Mythos nun die technisch-physiologischen Bedingungen des digitalen Bildes mit der Erzählung von sich selbst vereinen, was wie die Rückkehr des Verdrängten wirkt, um in Krauss' Diktion zu bleiben. Das Narrativ der Abstraktion ist demnach nicht nur der Verweis auf die eigene Geschichte sowie die der Repräsentation – sowohl in der bildenden Kunst als auch im Film – sondern eben der Versuch, ihre Bedingungen als Meta-Geschichte zu lesen. Siehe dazu Krauss, „Grids“ in: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/Mass, London 1986, S. 9-22.

Donna Haraways lesen, nämlich als eine Art der „nichtlinguistisch verkörperten Kommunikation“, die „Jenen Respekt bezeugt (...), die reziprok den Blick erwidern.“¹⁸ Dabei ginge es nicht zuletzt um die Überwindung der Trennung von Natur und Kultur und es ist klar, dass dies für Haraway nur mit dem „Queeren“ der Disziplinen und Kategorien sowie einer fundamentalen Kritik an Wissenschaftsgeschichte einhergehen kann.¹⁹

Into The Great White Open von 2015 setzt sich noch deutlicher mit den „Randgebieten“, der Ödnis und deren Wahrnehmungsbedingungen auseinander. Michaela Grill filmt dafür die kanadische Arktis als vermeintlich „leere“ Landschaft: Zu einem beinahe melodiös-kitschigen Soundtrack treiben Eisschollen träge auf dem Wasser, Möwen ziehen am Himmel vorbei. Auch hier greift die Künstlerin auf ein Repertoire an narrativen Tropen wie Verfremdungsmechanismen aus dem Experimentalfilm zurück wie auch auf Darstellungskonventionen der „erhabenen“ Landschaft, um dem, wie sie selbst sagt, „Überschuss an Wahrnehmungsmöglichkeiten“²⁰ zu begegnen. Zur medienreflexiven Ebene tritt ein Gefühl der Überwältigung, angesichts der Überfülle des Raumes eine Form der Repräsentation zu finden. So wird *Into The Great White Open* zu einem Mapping, das nicht mehr über einen Cartesianischen Raum erfolgt oder das Raster einer Landkarte, sondern über Affekte, die den (emotionalen) „Ablauf einer (Entdeckungs-)reise wiederspiegeln.“²¹

Die Diskurse – das Durchkreuzen der Kategorien, die affektive Aufladung von Inhaltlichem, bei dem rein strukturelles Denken zu kurz greift - kulminieren (vorläufig) in Michaela Grills *Antarctic Traces* (2019), das auf die Inselgruppe des antarktischen „South-Georgia“ führt. Sie zeichnet darin das Bild eines Gebietes nach dem Verschwinden des Menschen nach, das exemplarisch für die Übergriffe und die Ausrottung einer Spezies durch eine andere steht. Grill zeigt dabei zentralperspektivisch komponierte Ansichten der Landschaft vom imaginär-historischen Raum des Walfangschiffes aus (wie dem des tatsächlichen Drehs); statische Schwarzweiß-Aufnahmen, die an Fotografien früherer Expeditionen gemahnen, wie auch Schwenks und Fahrten über die Ruinen der Walfangindustrie hinweg. Auch diesen Bildern – wie schon *Into The Great White Open* – ist die medienreflexive Komponente eingeschrieben. Diese Tropen der visuellen Aneignung durch die Forschungsreisenden treffen sich nur manchmal mit einem von Beginn an aus dem Off gesprochenen Text – erstmals verwendet Grill hier Sprache. Zusammengesetzt aus Fragmenten von historischen Reiseberichten, literarischen wie wirtschaftlichen Aufzeichnungen, zeichnet er ein klares Bild der blutigen Abschachtung der unzähligen Robben, See-Elefanten und vor allem Wale im industriellen Ausmaß bis in die 1970er Jahre nach. Der elektronische Sound verstärkt das Unbehagen, das mit dieser Erzählung einhergeht. Einige Einstellungen werden dramatisiert, andere, wie jene der rostigen und verfallenen Walverarbeitungsanlagen, die sich Robben und Pinguine teilweise rückerobert haben, erscheinen dadurch verlangsamt. Gerade der Film mache es möglich, „die historischen Schichten des Raumes zu aktivieren“ und in „ihrer Gleichzeitigkeit lesbar zu machen oder zu Gehör zu bringen“,²² meint der Historiker Karl Schlögl. Im Fall von *Antarctic Traces* sind es buchstäblich die „verlassenen Schichten unserer Zeit, unter denen unsere eigenen Phantome verschüttet sind,“²³ nach denen Michaela Grill sucht. „Peace has returned to these cold seas, but it’s the peace of the dead (...) We feel the phantom world that we ourselves have annihilated,“ heißt es so treffend gegen Ende. Deren Erfassen kann sich jedoch nicht einstellen, denn ein beinahe überbordendes „Freilegen“ historischer Narrative – manchmal aus

¹⁸ Donna Haraway, „Die Begegnung der Arten“, gekürzte Fassung in: Cord Riechelmann, Brigitte Oetker (Hg.), *Toward an Aesthetics of Living Beings / Zu einer Ästhetik des Lebendigen*, Jahresring 62. Jahrbuch für Kunst, Berlin 2015, S. 241

¹⁹ Ibid. S. 234ff.

²⁰ Michaela Grill über das Video im Katalog des Verleihs sixpackfilm, <http://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/show/2179>, eingesehen am 8.11. 2019.

²¹ Ibid.

²² Karl Schlögl, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München 2003, S. 287.

²³ Gilles Deleuze, *Das Zeit Bild. Kino 2*, (französ. Erstausgabe 1985) Frankfurt am Main 1997, S. 312.

Erzähler_innenperspektive, dann wieder über nüchtern-statistische Aufzeichnungen – auf sprachlicher Ebene trifft auf die reduzierten, klar komponierten Bilder. Doch ist es gerade diese Konfusion und Verkomplizierung der Kategorien, die andere, neue Sinnzusammenhänge stiften, eine Reflexion über eine „nach-menschliche“ Wahrnehmung anstoßen kann.²⁴ Denn um die Neuverhandlung illusionistischer Räume, erweitert um den Begriff des Anthropozän allein kann es nicht mehr gehen. Dieser künstlerische Ansatz scheint, zumindest von Michaela Grill, bereits zu Ende gedacht.

²⁴ Dies lässt auch an Robert Smithsons Begriff der Entropie denken, den er als Zustand der Entgrenzung und Entterritorialisierung auf diskursiver Ebene versteht, in dem sich neue Sinnzusammenhänge ergeben können. In den Orten und Randgebieten, die er aufsucht, unterscheidet er nicht mehr zwischen geologischen und menschlichen Eingriffen. Siehe Robert Smithson, *Gesammelte Schriften*, (1968) Wien/Köln 2000, S. 130ff.