



Martha Rosler
Photo Op, Fotomontage, 2004–08
 Courtesy: Martha Rosler und Galerie
 Nagel Draxler, Berlin Köln
 Foto: Mitchell Innes and Nash, New York
 und Galerie Nagel Draxler, Berlin Köln

Martha Rosler/Hito Steyerl *War Games*

5. Mai bis
 2. Dezember 2018
 Kunstmuseum Basel |
 Gegenwart, Basel

Text: Christoph Chwatal
 Basel. Eine Möglichkeit, sich der Ausstellung *War Games* zu nähern, ist, sich durch eine Reihe vorhangartiger Folien durchzuarbeiten. Martha Roslers Installation *Reading Hannah Arendt (Politically, for an American in the 21st Century)* wurde 2006 in Berlin in der Ausstellung *Hannah Arendt Denkraum* gezeigt. In Basel handelt es sich hierbei um keinen geschlossenen Raum, sondern um eine seitlich geöffnete Passage, die den Blick in die darunterliegende Eingangshalle freigibt. Auf den Folien sind Auszüge aus *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft*, dem 1951 auf Englisch erschienenen Hauptwerk der Denkerin und politischen Philosophin, zu lesen. Für Arendt waren die Schrecken des faschistischen Deutschlands und, nach ihrer Emigration, die amerikanische Vietnampolitik Ausdruck eines entwirklichten Bodens der Realität. Die vormalig gemeinsam geteilte Welt hatte sich in

splitterhafte, konkurrierende Wirklichkeiten aufgelöst.

Deutlich wird diese Kluft in Hito Steyerls Videoinstallation *The Tower* (2015), die zuletzt bei der 9. Berlin Biennale zu sehen war, oder in Roslers Fotomontage *Brunch à la loft* (1987/88), in der sie in das Bild einer New Yorker Loftszenerie die Kehrseiten der Gentrifizierung – die Zerstörung von leistbarem Wohnraum – einspeist. In Berlin war Steyerls Arbeit von einer Art Plattform aus im Tiefgeschoss der Akademie der Künste am Pariser Platz zu sehen, während in Basel die gemeinsame Sitzfläche durch einzelne Sessel mit zugehörigen Hockern, die an von Rosler oft zitiertes modernistisches Interieur erinnern, ersetzt wurde.

Rosler hat sich in jüngsten Arbeiten, etwa in *Theater of Drones* (2013/18), zeitgenössischen Apparaten der Bild- und Wissensproduktion zugewandt. Die großformatigen Folien waren erstmals als öffentlich angebrachte Banner im amerikanischen Charlottesville, Virginia, zu sehen und zeigen ihre militärischen sowie zivilen Einsatzgebiete und Steuermechanismen. Rosler geht es nicht nur um das Problem eines panoptischen öffentlichen Raums, auch die zunehmende Privatisierung von Überwachung und Krieg spricht sie an. Zentral bleibt, wie in ihrer ikonischen Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974–75), das Spannungsverhältnis von Bild und Text. In der Arbeit *In the Place of the Public: Airport Series* (seit 1983) kombiniert sie Fotografien von Flughäfen, deren Erscheinungsbild und räumliche Logik sich graduell in beliebige Nicht-Orte verwandelt haben, mit Wort- und Textfragmen-

ten, die eine ebenso globale, entleerte Sprache sprechen.

Rosler setzt in ihren Fotomontagen den Vietnamkrieg mit zeitgenössischer Werbung in Kontrast und verweist auf die Bedingungen des „Wohnzimmerkriegs“, in dem Bilder aus dem Krieg in den amerikanischen Wohnstuben abrufbar wurden. Während diese noch nicht live übertragen werden konnten, markieren für Hito Steyerl die Bilder des Irakkriegs, die von Handykameras direkt an Nachrichtensender übermittelt werden konnten, einen weiteren Einschnitt im Verhältnis von Krieg und Medien.¹

1 Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien 2008.

Rosler hat sich in *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* (2004–08), einem Update der Werkserie zum Vietnamkrieg, mit den Interventionen der USA im Irak und in Afghanistan im frühen Millennium beschäftigt. Bereits in der früheren Serie zeigte Rosler, dass die Kriegsführung der USA nicht bloß im krassen Widerspruch zum Alltag in der westlichen Welt steht, sondern vielmehr, dass sie die Bedingung für diesen ist. In einer Arbeit aus der Serie, der Fotomontage *Photo Op*, ist im Hintergrund eines zeitgenössischen Interieurs eine verwackelte Aufnahme eines Panzers und mehrerer Soldaten, die als Schlagschatten eines orangefelblichen Feuers erscheinen, zu sehen. Die Farbtöne wiederholen sich in einem Blumenstrauß, der im Werbebild auf einem Tisch platziert ist. Das übersättigte und körnige Bild zeigt kaum etwas, es besticht durch seine Ungenauigkeit, während das Interieur samt Bouquet in der Qualität eines Hochglanzmagazins wieder-



Hito Steyerl
 „Extra Space Craft“
 3-Kanal-HD-Video,
 2016
 Courtesy: Hito Steyerl
 und Andrew Kreps
 Gallery, New York
 © 2018, ProLitteris,
 Zürich

gegeben ist. 15 Jahre später erscheinen die „poor images“ des Irakkriegs – Bilder, die ihre Authentizität aus der Potenz ihrer Unsicherheit und Unschärfe gewinnen – als Zeugen einer Geschichte, an deren vorläufigen Höhepunkt heute Assemblagetechniken von Drohnen- und Satellitenaufnahmen stehen.

Ein zentraler Bestandteil von *War Games* sind pädagogische Formate. Roslers „Informationslounge“ im Obergeschoss besteht aus einem quadratischen Büchertisch und Videoarbeiten, die von einer Serie von C-Prints, die Einblick in Roslers Bibliothek geben, gerahmt werden. Auch Steyerl ist mit zwei Installationen, deren Ausgangsbasis Lecture Performances der Künstlerin bilden, vertreten. *In Is the Museum a Battlefield?* (2013) zeigt sie, dass das Museum kein Ort der Kontemplation ist, sondern ein in Machtverhältnis-

se eingebetteter Apparat, der an die gesellschaftlichen Verhältnisse angeschlossen ist. In ihrer Erzählung, die sie mit einer Reihe von „Dokumenten“ und „Beweisen“ untermauert, zeigt Steyerl in institutionskritischer Manier auf, dass selbst Kunstinstitutionen keine Position außerhalb des militärisch-medialen Komplexes einnehmen. Die Metaphern des Kriegs und des Schlachtfelds materialisieren sich in der Ausstellung in Form von Sandsäcken, die als Sitzgelegenheit dienen. In *Duty Free Art* (2015), einer Installation mit Zwei-Kanal-Video und einer mit Sand gefüllten Box, auf die Kartenmaterial projiziert wird, zeigt Steyerl die geopolitischen Verstrickungen von Institutionen wie dem Louvre oder dem British Museum auf.

Als umfangreiche Werkschau zweier Generationen spannt *War Games* einen Bogen, der bis zu Steyerls immer-

siven Videoinstallationen, etwa *Hell Yeah We Fuck Die* (2016), reicht. Ein auf den länglichen, geknickten Raum des Obergeschosses angepasstes „Parcours-Trainingsmodul“ samt Leuchtkästen, die den Titel der Arbeit wiedergeben, bietet die Struktur für eine mehrkanalige Videoarbeit, welche diese Form der subkulturellen „Stadterkundung“ in der Geschichte militärischer Trainingstechniken verortet. Eventuell angelehnt an den Titel von Harun Farockis Kriegszyklus *Serious Games* gibt *War Games* Hinweise auf das komplexe Verhältnis von Alltag, Bild und Krieg, das sich – wenn man Rosler und Steyerl folgt – in den noch so entlegensten Bereichen des Alltags wiederfindet.

Mika Rottenberg
Ausstellungsansicht, Kunsthaus Bregenz, 2018
Foto: Markus Tretter
Courtesy: Mika Rottenberg
© Mika Rottenberg, Kunsthaus Bregenz



Mika Rottenberg

21. April bis
1. Juli 2018
Kunsthaus Bregenz

Text: Sabine Mostegl
Bregenz. Zum Auftakt laut hallendes Niesen und der Anblick eines roh zusammengenagelten Bretterver-schlags. Die kuriose Hütte im Erdgeschoss des KUB beherbergt fünf Screens mit verschiedenen Sequenzen einer filmischen Erzählung. Zugleich der Nachbau der Requisite am Drehort übernimmt sie eine Stellvertreterfunktion. Mika Rottenberg hat darin die Geschichte der *Seven Sutherland Sisters* nachgebildet, inhaltlich angereichert und überzeichnet.¹ Mit *Cheese* wurde ein Titel

1 *Cheese #2*, 2008, Mehrkanal-Videoinstallation. Zum historischen Vorbild siehe: https://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Sutherland_Sisters (Stand 20.5.2018).

gewählt, der nicht nur das Endprodukt der dargestellten Vorgänge vorwegnimmt, sondern auch „spricht“, indem er geradewegs eine sowohl im privaten Erinnerungsbild wie in der konsumfördernden Werbung gängige marketingtechnische Praxis spiegelt. Es ist nicht nur Käse, der hier in einer höchst aufwendigen und nach normalen Maßstäben nicht recht nachvollziehbaren Prozedur entsteht,