

TIME WITHOUT END

15.09. – 11.12.21

13BC

Klaus vom Bruch
Keren Cytter
Loretta Fahrenholz
Margaret Honda
D'Ette Nogle
Richard Sides
Valerie Snobeck
Florian Wüst

FLUENTUM

Dennis Brzek & Junia Thiede
Time Without End

Einleitung Introduction

Entgegen der scheinbaren Neutralität von Ausstellungsräumen ist die Architektur von Fluentum mit abwesenden Erzählungen und materiellen Spuren versehen, die Zeugnis über die Zäsuren des 20. Jahrhunderts geben. Der mit Geschichte erfüllte Ort hat seinen Ursprung in den Jahren des Nationalsozialismus und berührt darauffolgend die Zeit Nachkriegsdeutschlands und des Kalten Kriegs. Bereits kurz nach dem Ende ihrer letzten politischen Nutzung als Hauptquartier des US-amerikanischen Militärs wurden die Räume ab den 1990er Jahren wiederholt als Filmset re-aktiviert. In der Rolle als vermeintlich authentischer Schauplatz für historische Inszenierungen lieferte der Ort für internationale Filmproduktionen wie Quentin Tarantinos Hollywood-Blockbuster *Inglourious Basterds* (2009) oder den 1995 von der Kult-Schmiede Troma Entertainment vertriebenen Streifen *Kondom des Grauens* den gebauten Verweis auf eine andere Zeit. Diese Überlagerungen von Narrativen und historischen Relikten im Medium des Bewegtbilds dienen der Gruppenausstellung *Time Without End* als Leitmotiv. Die darin versammelten Arbeiten folgen der für die Ausstellungsräume von Fluentum so charakteristischen Eigenschaft, die Vergangenheit in der Gegenwart aufscheinen zu lassen.

Time Without End zeigt Videoarbeiten, Multimedia-Installationen und ortsspezifische Werke, die sich den Texturen von Zeit, Geschichte und Narration widmen, um zu befragen, wie zeitbasierte Medien Erinnerungen entstehen lassen. Die Arbeiten werden zu Membranen, durch die Geschichten, Personen, Kontexte und Abläufe in das Hier und Jetzt hereinbrechen. Über den künstlerischen Einsatz von Methoden der Dokumentation und Fiktion, Montage und Recherche, Dauer und Präsenz verdeutlichen sie, wie sich Erzählungen an Orte, Bilder und Materialitäten knüpfen.

Die Ausstellung verfolgt als kuratorische Richtlinie die enge Auseinandersetzung mit der Geschichte von Fluentums Räumen und den dort sedimentierten Erzählungen, Ästhetiken und historischen Begebenheiten. Einige der Arbeiten sind Neuproduktionen und entstanden durch Einladungen an Künstlerinnen und Künstler, ihre eigene Praxis in Dialog mit dem Ort und seiner Vergangenheit zu stellen. Ein zentrales Element von *Time Without End* ist zudem die architektonische Setzung einer Konstellation aus Projektionswänden, die den Hauptraum durchschneidet. Als Miniatur der großen Wand, die im Zuge der Renovierung der Räumlichkeiten die zentrale Blickachse versperren sollte, bildet sie eine einheitliche Grammatik für die gezeigten Videoarbeiten. Die Wände dienen dabei nicht nur als Projektionsflächen, sondern unterstreichen als Reaktion auf die Architektur des Ortes auch die Konstruiertheit der Ausstellungssituation. Inmitten des Parcours entsteht so ein Spannungsfeld zwischen dem architektonischen Rahmen – die historische Realität des Ausstellungsraums – und den Situationen, die auf den Displays gezeigt werden. Die Maße der Wände wurden außerdem als gestalterische Grundlage in dieses Booklet übertragen, um der Vielzahl der Arbeiten einen gemeinsamen Nenner zu geben.

Wie lassen sich Abwesenheiten und Vergangenheiten ausstellen, die in der Gegenwart nur zu erahnen sind? Und wie kann die Beschäftigung mit verschütteten Geschichten dabei helfen, die eigene Verortung sichtbar zu machen? *Time Without End* legt dar, wie künstlerische und kura-

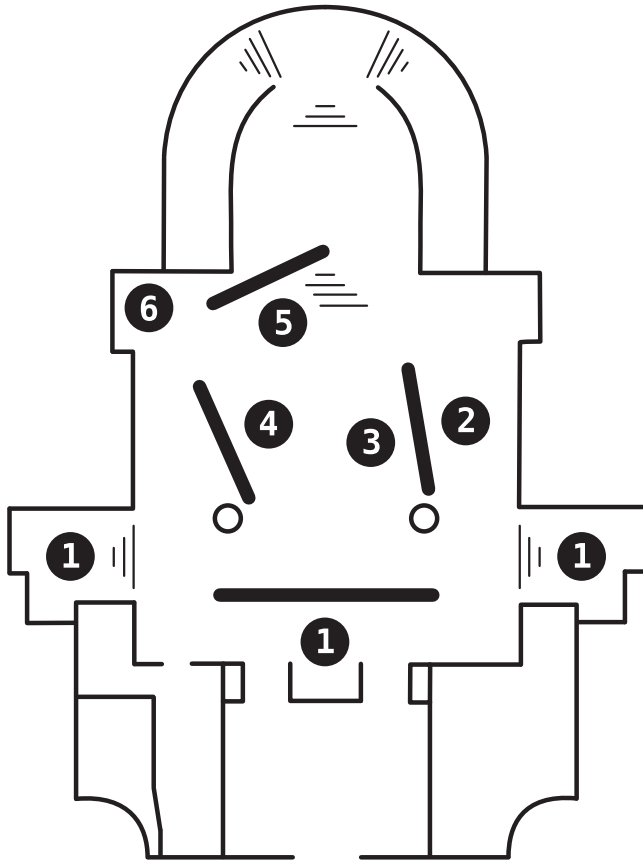
torische Praxis, historisches Erinnern und mediales Inszenieren ineinandergreifen. Die Frage ist dabei nicht nur, wo wir uns befinden, sondern auch: wann?

Contrary to the apparent neutrality of exhibition spaces, Fluentum's architecture is marked with absent narratives and material traces that bear witness to the turning points of the 20th century. The historically saturated building originated in the years of National Socialism and subsequently was part of German postwar history and the Cold War. Shortly after its last political utilization as a US military headquarters had ended, the venue was repeatedly reactivated as a film set from the 1990s on. In its role as a supposedly authentic setting for historical productions, the site provided international film projects with a material reference to another time, such as Quentin Tarantino's Hollywood blockbuster *Inglourious Basterds* (2009) or the 1995 movie *Killer Condom*, distributed by cult production company Troma Entertainment. These superimpositions of narratives and historical relics in the medium of the moving image serve as the leitmotif for the group exhibition *Time Without End*. The works in the show follow the characteristic feature of Fluentum's exhibition spaces, namely of allowing the past to appear in the present.

Time Without End presents video works, multimedia installations, and site-specific pieces that are dedicated to the textures of time, history, and narrative, asking how time-based media generates memories. The works become membranes for stories, people, contexts, and processes to break through to the here and now. Via the artistic use of methods of documentation and fiction, montage and research, duration and presence, the works illustrate how narratives attach themselves to specific locales, images, and materialities.

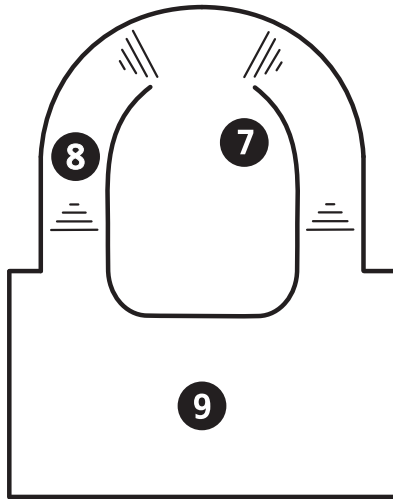
As a curatorial guideline, the exhibition seeks to closely engage with the history of Fluentum's space and its sedimented narratives, aesthetics, and historical occurrences. Some of the works are new commissions and were created out of invitations to artists to bring their own practice into dialogue with the site and its past. In addition, a central element of *Time Without End* is the architectural setting of a constellation of projection walls that cut through the main exhibition space. Made up of miniature versions of the large, permanently installed wall that was supposed to block the central visual axis as part of the renovation of the space, the constellation forms a unified grammar for the video works on display. The walls not only serve as projection screens but as a response to the architecture of the site, emphasizing the constructed nature of the exhibition situation. In the midst of the parcours, tension is created between the architectural framework—the historical reality of the exhibition space—and the situations shown on the displays. Moreover, the dimensions of the walls have been carried over into this booklet, becoming a graphic framework that structures the layout of texts and images, in order to provide a common denominator for the numerous works.

How does one exhibit absences and pasts that are only latent in the present? And how can engaging with buried histories render one's own position visible? *Time Without End* demonstrates how artistic and curatorial practice, historical memory, and mediatized images intertwine. The question here is not only where we are, but also: when?



Erdgeschoss
Ground floor

- | | |
|----------------|-------------------|
| ① Florian Wüst | ④ D'Ette Nogle |
| ② Keren Cytter | ⑤ Valerie Snobeck |
| ③ 13BC | ⑥ Klaus vom Bruch |



Obergeschoss
First floor

- 7 Richard Sides
- 8 Margaret Honda
- 9 Loretta Fahrenholz

Florian Wüst

... bauen ein besseres Leben. Politische und kulturelle Verhältnisse in West-Berlin, 1945–1990

Ein kuratorischer Beitrag mit historischen Dokumenten und Filmen | A curatorial contribution with historical documents and films

Das geteilte Berlin war wie kein zweiter Ort Symbol und gelebte Wirklichkeit des Kalten Kriegs. Die auf den Westteil der Stadt gerichtete Bildproduktion der Alliierten nach 1945 entwarf das Narrativ von Freiheit und Wohlstand. Westbindung, Demokratie und Kapitalismus mussten vermittelt, die Herzen der Westdeutschen gewonnen werden. Das durch Werbeplakate, Ausstellungen sowie Lehr- und Dokumentarfilme propagierte European Recovery Program (ERP), der sogenannte Marshallplan, sollte den wirtschaftlichen, sozialen und städtebaulichen Wiederaufbau gewährleisten. Dabei diente der American Way of Life als Modell für die Modernisierung aller Lebensbereiche: der Kalte Krieg wurde auf beiden Seiten des eisernen Vorhangs nicht zuletzt an der „häuslichen Front“ geführt. Mit den Stu-

dierendenprotesten der 1960er Jahre und später den Alternativ-, Friedens- und Hausbesetzerbewegungen entwickelte sich eine Gegenkultur, die sich der Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit, den vorgeschriebenen Wegen der bürgerlichen Gesellschaft und dem nuklearen Wettrüsten widersetzte.

Florian Wüsts kuratorischer Beitrag zu *Time Without End* umfasst Dokumente, Fotografien und Publikationen, die vor diesem Hintergrund spezifische historische Momente miteinander verknüpfen. Ein Schwerpunkt liegt auf den ambivalenten politischen und kulturellen Ausprägungen des deutsch-US-amerikanischen Verhältnisses, die sich in auf Film und Kino bezogenen Artefakten spiegeln. Denn die Geschichte West-Berlins ist auch eine Geschichte der audiovisuellen Medien. So schlägt die Zusammenstellung einen Bogen von der ersten Farbfernsehveranstaltung 1951 bis zu Super-8 als Ausdruck einer künstlerischen Lebenshaltung und zur Kritik an Verkabelung und digitaler Vernetzung in den 1980er Jahren. Neben den Archivmaterialien zeigt Wüst eine Auswahl an Marshallplan- und Reeducation-Filmen, Spielfilm- und Wochenschauausschnitten sowie experimentellen Kurzfilmen, welche das fragmentarische Bild eines Nachkriegsdeutschlands unter alliierter Aufsicht ergänzen und kontrastieren.

Like no other place, divided Berlin was a symbol and lived reality of the Cold War. The Allies' post-1945 image production, directed at the western part of the city, painted a narrative of freedom and prosperity. Integration with the West, democracy, and capitalism were to be conveyed, and the hearts of West Germans to be won over. Propagated through advertising posters, exhibitions, edu-



cational and documentary films, the European Recovery Program (ERP), the so-called Marshall Plan, was intended to ensure economic, social, and urban reconstruction. The American Way of Life served as a model for the modernization of all areas of life: The Cold War was fought on both sides of the Iron Curtain, not least on the “domestic front.” With the student protests of the 1960s and subsequently the alternative, peace and squatter movements, a counterculture developed that resisted the denial of the National Socialist past, bourgeois society’s predetermination, and the nuclear arms race.

Florian Wüst’s curatorial contribution to *Time Without End* includes documents, photographs, and publications that interlink specific historical moments against this backdrop. One focus is on the ambivalent political and cultural manifestations of the German-US-American relationship, which are reflected in artifacts re-

lated to film and cinema—seeing that the history of West Berlin is also a history of audiovisual media. The presentation thus draws a line from the first color television event in 1951 to Super-8 as an expression of an artistic attitude toward life and to the critique of the 1980s’ cable and digital networks. In addition to the archival materials, Wüst presents a selection of Marshall Plan and re-education films, feature film and newsreel excerpts, as well as experimental short films that complement and contrast the fragmentary image of a postwar Germany under Allied supervision.

Objektliste Object list

01 // ERP-Pavillion | ERP pavilion, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche; Foto | Photo: unbekannt | unknown, 1951; AlliiertenMuseum, Fotoslg. Provan | Provan Photo Collection, 3316

02 // ERP-Pavillion | ERP pavilion; Foto | Photo: U.S. Army Photograph (Hans Müller), 1951; AlliiertenMuseum, AH I/39

03 // Marshallplan-Ausstellung im ERP-Pavillion, Eingangsgestaltung | Marshall Plan exhibition at the ERP pavilion, entryway; Foto | Photo: Max Krajewsky, 1951; Nachlass | Estate Claus-Peter Groß, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin

04 // Marshallplan-Ausstellung im ERP-Pavillion | Marshall Plan exhibition at the ERP pavilion; Foto mit Bildunterschrift | Photo with caption: HICOG-Berlin (Marczallek), 1951; AlliiertenMuseum, AH I/39

05 // Der Direktor des Berliner HICOG-Büros Howard P. Jones eröffnet die erste Farbfernsehveranstaltung in Deutschland auf dem Messegelände am Berliner Funkturm | Howard P. Jones, Director of Berlin's HICOG Office, opens the first color television event in Germany at the Berlin Radio Tower trade show grounds; Foto mit Bildunterschrift | Photo with caption: HICOG-Berlin (Schubert), 1951; AlliiertenMuseum, AH I/55

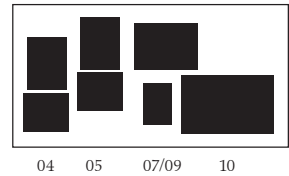
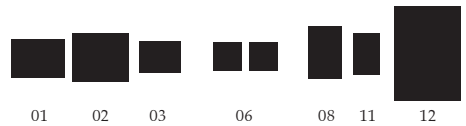
06 // Erstes öffentliches Fernsehen im Schöneberger Stadtpark | First public television in Schöneberg city park; Fotos | Photos: Wolfgang Albrecht, 1951; bpk / Deutsches Historisches Museum, Pressebild-Agentur Schirner / Wolfgang Albrecht

07 // Vier Jahre Marshall-Plan | Four years Marshall Plan; Europa-Bildungswerk, Regensburg/Düsseldorf, 1952; Privatsammlung | Private collection

08 // So wohnt Amerika. Wohnungsbau und Wohnkultur in USA. Eine Ausstellung der amerikanischen Militärregierung für Deutschland in Frankfurt/M. | This is how America lives. Housing and living culture in the USA. An exhibition by the American military government for Germany in Frankfurt/M.; Broschüre | Brochure, 1949; Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Ko 50/299

09 // Amerika zu Hause. Deutsche Industrie Ausstellung, Berlin, 1.-15. Oktober 1950 | America at home. German industry exhibition, Berlin, October 1-15, 1950; Broschüre | Brochure, 1950; Privatsammlung | Private collection

10 // Alfons Leitl, Die Wohnkultur der westlichen Völker. Bemerkungen zur Ausstellung »Wir bauen ein neues Leben« in Berlin und Stuttgart | Living culture of the West. Comments on the exhibition »We build a new live« in Berlin and Stuttgart, in: Baukunst und Werkform, Heft 12/1952, S. 40/41; Privatsammlung | Private collection



11 // Baustelle mit Schild „Berliner Aufbauprogramm mit Unterstützung durch USA und Bund“ | Construction Site with Sign „Berlin Reconstruction Program with US and Federal Support“; Foto | Photo: Georg Wegemann, o.J. | n.d.; AlliiertenMuseum, Fotoslg. Provan | Provan photo collection, 208-078

12 // Wir schaffen das Beispiel für ein besseres Leben. Alle Kraft für die Lösung der ökonomischen Hauptaufgabe | We create the example for a better life. All power for the solution of the main economic task SED-Bezirksleitung Groß-Berlin, Abteilung Agitation und Propaganda | SED District Administration of Greater Berlin, Department of Agitation and Propaganda; Plakat | Poster, 1959?; bpk / Deutsches Historisches Museum | Indra Desnica

13 // Programmheft zum Film *Jonas* von Ottomar Domnick | Program booklet for the film *Jonas* by Ottomar Domnick, 1957; Sammlung Domnick | Domnick collection

14 // *Pocket Guide to Germany*; Army Information Branch, Army Service Forces, United States Army, 1944; AlliiertenMuseum, AMR 17/1020

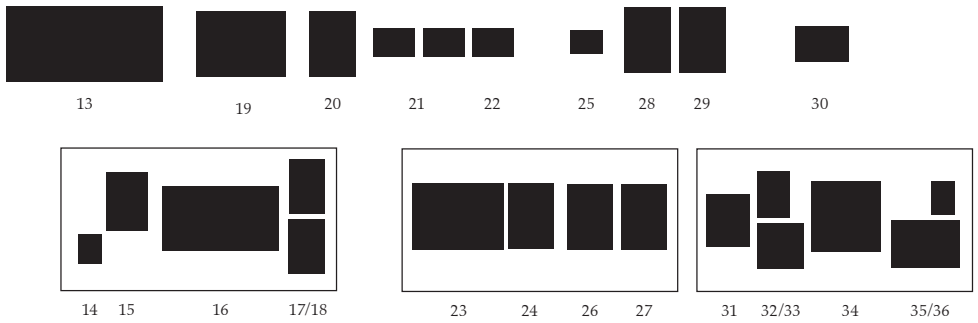
15 // Illustrierte Film-Bühne Nr. 1886: *Es begann mit einem Kuß* (*The Big Lift*); 1953; Privatsammlung | Private collection

16 // Bernward Vesper und Gudrun Ensslin mit Kinderwagen, Tag der offenen Tür, US-Airforce-Base Tempelhof, 16. Juli 1967 | Bernward Vesper and Gudrun Ensslin with a baby stroller, open house at US-airforce base Tempelhof, July 16, 1967, in: Michael Ruetz, »Ihr müßt diesen Typen nur ins Gesicht sehen« (*Klaus Schütz, SPD*). *APO Berlin 1966-1969*, 1980, S. 48/49; Privatsammlung | Private collection

17 // Programmbroschüre | Program brochure *Tag der offenen Tür. 17. und 18. September 1977. Flughafen Tempelhof: Air Force 1977*; AlliiertenMuseum, Slg. Dok. | Documents collection

18 // Programmbroschüre | Program brochure *Open House/Tag der offenen Tür. Flughafen Tempelhof. 30. + 31. Mai 1987*; AlliiertenMuseum, Slg. Dok. | Documents collection

19 // Programmheft zum Film *Der subjektive Faktor* von Helke Sander | Program booklet for the film *Der subjektive*



Faktor by Helke Sander, 1981; Papiertiger - Archiv für Soziale Bewegungen

20 // Berliner Morgenpost vom 10. Juli 1981 | from July 10, 1981: *Alliierte verbieten in Berlin Katapulte* | *Allied forces ban catapults in Berlin*, Aktuelles Stichwort | Current keyword: BKO; Zeitungsausschnitte | Newspaper clippings; Papiertiger - Archiv für Soziale Bewegungen

21 // „Bombenstimmung“: US-Außenminister Alexander Haig zu Besuch in West-Berlin, 13. September 1981 | US Secretary of State Alexander Haig visits West Berlin, September 13, 1981; Fotos | Photos: Michael Kipp; Umbruch Archiv

22 // „Bombenstimmung“: US-Außenminister Alexander Haig zu Besuch in West-Berlin, 13. September 1981 | US Secretary of State Alexander Haig visits West Berlin, September 13, 1981; Foto | Photo: Peter Homann; Umbruch Archiv / Peter Homann

23 // Zeitungsausschnitte | Newspaper clippings, in: *Antimilitaristische Stadtrundfahrt in Westberlin* | *Anti-militarist city tour of West Berlin*, Zweite erweiterte Auflage, 1985?, S. 41/42; Papiertiger - Archiv für Soziale Bewegungen

24 // *Antimilitaristische Stadtrundfahrt in West-Berlin* | *Anti-militarist city tour of West Berlin*, Dritte Auflage, Dezember 1988; Papiertiger - Archiv für Soziale Bewegungen

25 // *Mit der Post in die Zukunft: BIGFON. Internationale Funkausstellung Berlin 1981* | *Into the future with the mail: BIGFON, Berlin Radio Show 1981*; Karte mit Sonderbriefmarke und Ersttagsstempel | Card with special stamp and first day postmark; Privatsammlung | Private collection

26 // *Vom Vietnamkrieg zur Verabelung der BRD + Westberlin. Dokumentation zur Veranstaltung vom 28.11.84 im Rahmen der Anti-Nato-Tage, Herbst 84* | *From the Vietnam war to the wiring of the FRG + West Berlin. Documentation of an event on November 28, 1984, during the Anti-Nato day, autumn 1984*; Papiertiger - Archiv für Soziale Bewegungen

27 // *Internationale Bildstörung. Berlin, 30. August – 8. September 1985. Materialien* | *International video interference. Berlin, August 30 – September 8, 1985. Materials*; Papiertiger - Archiv für Soziale Bewegungen

28 // MOB-Forum: *Sondervorführungen anlässlich der Internationalen Bildstörung* | *Special screening on the occasion of the international video interference*; MedienOperative, September 1985; Privatsammlung | Private collection

29 // BZ vom 22. Mai 1987 | from May 22, 1987: *Dagmar Berghoff. In der Tagesschau sprach sie plötzlich türkisch! Berliner empört über Stör-Sender, der minutenlang dazwischenfunktete* | *In the Tagesschau, she suddenly spoke Turkish! Berliners outraged by minutes-long interference*; Zeitungsausschnitte | Newspaper clippings; Papiertiger - Archiv für Soziale Bewegungen

30 // u.v.a. Maueraktion | Happening at the Wall, 12. August 1981; Foto | Photo: Anno Dittmer; Anno Dittmer / Facland Berlin

31 // Keith Sanborn, *Super-8/Berlin. The Architecture of Division*, 1983; Privatsammlung | Private collection

32 // Michael Brintrup, *KINO VON UNTEN* | *CINEMA FROM BELOW*, 1984; Privatsammlung | Private collection

33 // *Super-8-Wettbewerb '84 „Der Ort an dem ich wohne“* | *Super-8 competition '84 „The place where I live“*; Freunde der Deutschen Kinemathek | Friends of the German Cinematheque, 1984; Privatsammlung | Private collection

34 // Rosa von Praunheim, *Stadt der verlorenen Seelen. Berlin Blues* | *City of the lost souls. Berlin blues*; LP, 1983; Privatsammlung | Private collection

35 // Hans Haacke, *Deutsch-Deutsch*, in: *Die Endlichkeit der Freiheit. Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West* | *The finitude of freedom. Berlin 1990. An exhibition project in East and West*, 1990, S. 100/101; Privatsammlung | Private collection

36 // Hans Haacke, *Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsert – aus der Portokasse* | *Freedom is now sponsored – from petty cash*; *Die Endlichkeit der Freiheit*, Berlin, 1. September – 7. Oktober 1990 | *The finitude of freedom*, Berlin, September 1 – October 7, 1990; Postkarte | Postcard; Privatsammlung | Private collection

Filmsynopsen Filmsynopsis

City out of Darkness, Max Diekhout, BRD 1950, 9'

City out of Darkness dokumentiert den Wiederaufbau des nach Kriegsende von den sowjetischen Besatzungstruppen demontierten Kraftwerks West. Die Berlin-Blockade machte die Notwendigkeit einer unabhängigen West-Berliner Stromversorgung deutlich, welche nur mit Marshallplanhilfe realisiert werden konnte. Im Dezember 1949 ging das später in Kraftwerk Reuter umbenannte Kohlekraftwerk wieder in Betrieb.

City out of Darkness documents the reconstruction of the Kraftwerk West power station dismantled by the Soviet occupation forces after the end of the war. The Berlin Blockade illustrated the need for an independent power supply for West Berlin, which could only be realized with the help of the Marshall Plan. In December 1949, the coal-fired power station, later renamed Kraftwerk Reuter, went back into operation.

The Big Lift, George Seaton, BRD/USA 1950, 119' (Ausschnitt | Excerpt: 5')

Der während der Luftbrücke gedrehte Spielfilm *The Big Lift* von 1950 kam drei Jahre später unter dem Titel *Es begann mit einem Kuß* in die westdeutschen Kinos. Bemerkenswert an der deutschen Fassung ist das Ausmaß der entpolitisierenden Eingriffe in das amerikanische Original, die vor allem die Figur des „Berliner Fräuleins“ Friederike, welche die Liebe des US Airman Danny ausnutzt, in ein besseres Licht rückt.

The 1950 feature film *The Big Lift*, shot during the Berlin Airlift, was released in West German cinemas three years later under the title *Es begann mit einem Kuß*. The extent of depoliticizing interventions in the American original for the German version remains remarkable, which, above all, put the character of "Berliner Fräulein" Friederike, who takes advantage of the love of US Airman Danny, in a better light.

Der unsichtbare Stacheldraht, Eva Kroll, BRD 1951, 13'

Knollensellerie oder Staudensellerie? In *Der unsichtbare Stacheldraht* geht es nicht nur um unterschiedliche Essgewohnheiten, sondern um die Verständigungsschwierigkeiten zwischen Deutschen und US-Amerikanerinnen und Amerikanern nach Kriegsende. Vorbehalte und Vorurteile vor allem der Deutschen dienen als Stichworte, um die von den USA getätigten Freundschaftsbeweise wie Luftbrücke und Marshallplan aufzuzählen. Celeriac or celery? *Der unsichtbare Stacheldraht* (The invisible barbed wire) is not only about different eating habits, but also about communication problems between Germans and Americans after the end of the war. Reservations and prejudices, especially on the part of the Germans, serve as cues to enumerate the gestures of friendship offered by the US, such as the Berlin Airlift and the Marshall Plan.

UFA-Wochenschau vom 4. November 1958 | UFA news reel from November 4, 1958:

Berlin mit französischen Augen gesehen, 1'30"

Das geteilte Berlin aus Sicht zweier Pariser Korrespondenten. In unverblümt propagandistischem Ton blendet der Wochenschaubeitrag vom Westteil, dessen neues Hansaviertel als Musterbeispiel eines fantasievollen Urbanismus beschrieben wird, nach Osten: „Man ist Unter den Linden und ein Franzose ist geneigt zu sagen: bonjour tristesse.“ Divided Berlin as seen by two Paris correspondents. In a bluntly propagandistic tone, the newsreel report blends from the western part of the city, whose new Hansa Quarter is described as a model of imaginative urbanism, into the east: "We are Unter den Linden and a Frenchman is inclined to say: bonjour tristesse."

Es muß ein Stück vom Hitler sein, Walter Krüttner, BRD 1963, 11'

Walter Krüttner, Mitunterzeichner des Oberhausener Manifestes von 1962, zeigt den Rummel auf dem Berchtesgadener Obersalzberg, wo sich Adolf Hitlers Berghof befand. Nüchtern filmt die Kamera Scharen von Führer-Touristinnen und Touristen auf der Suche nach „echten“ NS-Devotionalien, während der kritische, bisweilen ironische Kommentar auf die Rolle der Gemeinde wie der bayerischen Landesregierung in Sachen Vermarktung eingeht. Walter Krüttner, co-signer of the 1962 Oberhausen Manifesto, portrays the bustle on Berchtesgaden's Obersalzberg, where Adolf Hitler's Berghof retreat was located. The camera soberly records crowds of Führer tourists in search of "genuine" Nazi memorabilia, while the critical, at times ironic commentary addresses the role of the municipality as well as the Bavarian state government with regard to marketing.

White Christmas, Harun Farocki, BRD 1968, 3'30''

Harun Farockis an der dffb entstandener Agitprop-Film zieht eine Parallele zwischen Weihnachtsidylle und Vietnamkrieg. Zum Zwecke der Denunziation der amerikanischen Außenpolitik wird den brutalen Kriegsbildern das wohl bekannteste Weihnachtslied aller Zeiten gegenübergestellt: das 1940 von Irving Berlin komponierte und später von Bing Crosby gesungene *White Christmas*.

Harun Farocki's agitprop film, created at the Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb), draws a parallel between Christmas idylls and the Vietnam War. For the purpose of denouncing American foreign policy, the brutal war images are juxtaposed with what is likely the best-known Christmas carol of all time: *White Christmas*, composed in 1940 by Irving Berlin and later performed by Bing Crosby.

Berlin/Alamo, Knut Hoffmeister, BRD 1979, 9'

Knut Hoffmeisters *Berlin/Alamo* ist ein Dokument der umtriebigen West-Berliner Super-8-Szene. Das anarchische Bild der Mauerstadt im Zustand innerer Belagerung durch Polizei und US-amerikanisches Militär wird durch den unterlegten Soundtrack aus dem Hollywoodfilm *Alamo* (1960) verdeutlicht, der von der Schlacht um die zum Fort ausgebaute Mission Alamo in San Antonio im Jahr 1836 handelt.

Knut Hoffmeister's *Berlin/Alamo* is a document of the bustling West Berlin Super-8 scene. The anarchic image of the walled city in a state of internal siege by police and US-American military is illustrated by the soundtrack from *Alamo*, a 1960 Hollywood movie about the 1836 battle for the Alamo mission-turned-fort in San Antonio.

Böse zu sein ist auch ein Beweis von Gefühl, Cynthia Beatt, BRD 1983, 25'

Eine unsentimentale persönliche Abrechnung mit der deutschen Sprache, Politik und Kultur vor dem Hintergrund des Fremdseins der britischen Filmemacherin im West-Berlin der frühen 1980er Jahre. Gefilmt in der Gegend um den brachliegenden Potsdamer Platz reflektiert *Böse zu sein ist auch ein Beweis von Gefühl* den Verlust einer Architektur, mit deren Zerstörung auch ein kultureller Kontext verloren ging.

An unsentimental personal reckoning with German language, politics, and culture set against the backdrop of the British filmmaker's feeling of alienation in early 1980s West Berlin. Filmed in the area around the derelict Potsdamer Platz, *Böse zu sein ist auch ein Beweis von Gefühl* (*Fury is a Feeling Too*) reflects on the loss of an architecture whose destruction also meant the loss of a cultural context.

2

Keren Cytter *Fashions, 2019*

HD-Video, 30'56"

Trends und Moden verschwinden nicht einfach. In der Regel schenken wir ihnen aber über einen bestimmten Punkt hinaus keine Aufmerksamkeit mehr und verlieren sie aus den Augen, die meist nur das sehen wollen, das von aktuellem Interesse ist.

Die Rahmenhandlung von Keren Cytters Videoarbeit *Fashions* (2019) kreist um das Beziehungsgeflecht dreier Frauen: eine in ihrer Tätigkeit als Kantinenköchin aufblühenden Mutter, der unglücklich verliebten Tochter sowie die von beiden gleichermaßen in ihrer Welt als deplatziert

empfundene Großmutter. In der privaten Umgebung ihrer Altbauwohnung sehen die drei sich mit generationsübergreifenden Spannungen konfrontiert, die sich in unterschiedlich gelagerten Lebensentwürfen, Interessen und Bedürfnissen, aber auch moralischen und ethischen Überzeugungen äußern und ihre soziale Realität gestalten. Struktur wird ihrem Alltag durch die Omnipräsenz von mal aktiv und mal beiläufig konsumierten (Medien-)Inhalten verliehen: In einem beispiellosen Mix an real existierenden Horrorbildern sind die Akteurinnen umgeben von Akten der Gewalt, Rassismus, Homophobie, menschlicher Ausbeutung und faschistischen Symbolen, die sich in Folge handlungsleitend auf die Figuren auswirken. Doch wird auch vor dem begrenzenden Rahmen der Projektion kein Halt gemacht: Die wiederkehrenden Bild-im-Bild-Sequenzen in *Fashions*, erzeugt durch den Blick auf den Fernseher oder andere Screens, erwecken den Anschein, dass sich der Raum der Darstellenden mit dem der Ausstellung und der Zuschauenden überlagert, die so als aktive Akteure konfrontiert werden.



Die fiktiven Narrative von Cytters Arbeiten, meist unter Verwendung von einfachen, unmittelbar zur Verfügung stehenden Mitteln produziert, sind als ambivalente Spiegelbilder unserer Gesellschaft lesbar, die in komplexen Erzählsträngen aus feinfühligem Drehbuch, präzisiertem Schnitt und einnehmender Soundkomposition gegenwärtiges Leben nachempfinden. So geht es nicht um den potenziell Distanz schaffenden Fingerzeig auf Missstände oder klar formulierte Kritik, sondern um das Erkunden des sozialen Klimas und Gefühlsbildes einer Zeit. In den seltenen Dialogen zu den konfrontativen Bildern in *Fashions* reagieren die Protagonistinnen mit derselben abwinkenden Geste, die augenscheinlich alles erklärt: „it’s fashion“, „it’s formalities“, „it’s fun“, was dabei wie die ignorante Bewältigung einer unentrinnbaren Gegenwart anmutet. Hierbei wird nicht zuletzt dem Umstand Rechnung getragen, dass das Heimgesucht werden von Geschichte und seinen teils grausamen Rückständen im Hier und Jetzt – wenn auch in anderen Gewändern – vor allen Dingen diejenigen trifft, die seit jeher von ihr betroffen waren.

Trends and fashions do not simply disappear. Nonetheless, we no longer take note of them beyond a certain point and lose track, usually only feeling the urge to look at what is of interest at the moment.

The plot of Keren Cytter’s video work *Fashions* (2019) revolves around a web of relationships between three women: a mother who flourishes in her job as a canteen chef, her daughter who is unhappily in love, and the grandmother who is perceived by both as out of place in their world. In the private setting of their apartment, the three are confronted with cross-generational

tensions that express themselves in disparate life plans, interests, and needs, but also moral and ethical convictions shaping their social reality.

The omnipresence of sometimes actively and sometimes casually consumed (media) content lends structure to their everyday lives: In an unprecedented mix of real-life horror images, the female protagonists are surrounded by acts of violence, racism, homophobia, human exploitation, and fascist symbols that subsequently take a plot-driving effect on the characters. There is no regard for the projection’s limiting frame either: the recurring picture-in-picture sequences in *Fashions*, created by the view of a television or other screens, give the impression that the performers’ space overlaps with that of the exhibition and the viewers, who are thus confronted as active actors.

The fictional narratives of Cytter’s works, mostly produced with simple, immediately available means, can be read as ambivalent reflections of our society, tracing contemporary life in complex narratives comprised of sensitive scripting, precise editing, and engaging sound composition. Thus, they are not about pointing out grievances or clearly formulated criticism—which potentially create distance—but about exploring the social and emotional climate of a time. In the rare dialogues complementing the confrontational images in *Fashions*, the protagonists react with the same dismissive gesture when explaining: “it’s fashion,” “it’s formalities,” “it’s fun,” seemingly ignorantly coping with an inescapable present. Not least, this sheds light on the fact that being haunted by history and its sometimes cruel residues in the here and now—albeit in different guises—above all affects those who have always been affected by it.

13BC

(Vic Brooks, Lucy Raven,
Evan Calder Williams)
Corpse Cleaner, 2019

HD-Video, 18'19"

Für Filmrequisiten gilt, was oftmals auch auf andere Bedeutungsträger wie Gesten, Zeichen und Sprechakte zutrifft: Für sich allein stehend wirkt ihre Erscheinung banal, im Austausch mit anderen Gegenständen und beseelt von einem Narrativ erzeugen sie ein Netzwerk aus Bedeutungen, das jeden Unglauben auflöst und in eine andere Zeit oder einen anderen Ort führt. Die Videoarbeit *Corpse Cleaner* (2019) des Recherche- und Filmkollektivs 13BC (Thirteen Black Cats), das aus Vic Brooks, Kuratorin und Filmemacherin, Lucy Raven, Künstlerin, und Evan Calder Williams, Autor und Künstler, besteht, philosophiert über dieses Potenzial zur Illusion: Die Arbeit zeigt eine Kamerafahrt durch die Räume von Encore/Eclectic Props Ltd. in Los Angeles; ein Reigen aus Staffagearchitektur und Nachbildungen, der zu einer eklektischen Montage von Epochen und Lokalitäten wird, die ohne jeden Schnitt auskommt. Begleitet wird der Blick durch das Archiv vergangener Filmproduktionen von einem Briefaustausch, den eine weibliche Stimme – gesprochen von der Hollywood-Schauspielerin Dana Wheeler-Nicholson

– mit zwei Personen hat, die hier nicht direkt zu Wort zu kommen scheinen. Die Rede ist von Claude Eatherly, ehemaliger Pilot des US-Militärs, der beim Abwurf der Atombombe über Hiroshima im Jahr 1945 das „All Clear“ gegeben hat und über dessen von Trauma zerfressenes Leben Bob Hope Productions einen Film drehen möchte, und Günther Anders, einem jüdisch-deutschen Philosophen und Kritiker der Moderne, der Mitte der 1930er Jahre vor den Nationalsozialisten in die USA floh und dort als Reinigungskraft in einem Lager für Filmrequisiten sein Geld verdiente.

Der in mehreren Büchern von Anders veröffentlichte Briefaustausch der beiden Figuren, der eine inzwischen ein hochgeschätzter Intellektueller im Nachkriegsdeutschland, der andere in eine psychiatrische Klinik eingewiesen, bildet die Grundlage von 13BCs mehrteiligem Projekt *Fatal Act*, aus dem *Corpse Cleaner* ein Fragment ist. Für letzteres formulierte das Kollektiv fiktionale Antwortbriefe auf die beiden Kommunizierenden und reflektiert darin die Überschneidungen von Fiktionalität und Repräsentation, die sich im mediatisierten Bild vereinen – sei es in unserer medialen Alltagskultur, im Produktionsapparat von Hollywood oder in einem künstlerischen Projekt wie diesem. In seinem Tagebuch beschrieb Anders, wie er bei seiner Tätigkeit auch auf Repliken von Militäruniformen des NS traf: „We flee the original, and then run the risk, a few years later on the opposite side of the world, to have to clean the duplicates for pay!“ Filme vermögen es, eine historische Zeugenschaft zu beschwören, in der Relikte zu Requisiten und Kostüme zu Zeugnissen werden.

What often holds true for other symbol carriers such as gestures, signs, and speech acts also applies

to film props: on their own, their appearance might seem banal; in exchange with other objects and animated by a narrative, they create a network of meanings that dissolves any disbelief and leads to another time or place. The video work *Corpse Cleaner* (2019) by the research and production collective 13BC (Thirteen Black Cats), comprised of artists and authors Vic Brooks, Lucy Raven, and Evan Calder Williams, philosophizes about this potential for illusion: It features a dolly shot through the rooms of Encore/Eclectic Props Ltd. in Los Angeles; a roundelay of props and replicas that turns into an eclectic montage of eras and localities, without a single edit. The view of this archive of past film productions is accompanied by an exchange of letters a female voice—spoken by Hollywood actress Dana Wheeler-Nicholson—has with two people who only appear indirectly: Claude Eatherly, the former US military pilot who gave the “All Clear” when the atomic bomb was dropped on Hiroshima in 1945 and about whose trauma-ridden life Bob Hope Productions wants to make a film, and Günther Anders, a Jewish-German philoso-

pher and critic of modernism who fled to the US from the Nazis in the mid-1930s and made his living as a cleaner in a movie prop warehouse.

The correspondence between the two, published in several books by Anders, one a now highly regarded intellectual in postwar Germany, the other committed to a psychiatric hospital, forms the basis for 13BC’s multi-part project *Fatal Act*, of which *Corpse Cleaner* is a fragment. For the latter, the collective formulated fictional replies to both of them, thus reflecting the intersections of fictionality and representation that convene in the mediatized image—be it in our everyday media culture, in Hollywood’s production apparatus, or in an artistic project as this one. In his diary, Anders recounts how he encountered replicas of Nazi military uniforms in the course of his work: “We flee the original, and then run the risk, a few years later on the opposite side of the world, to have to clean the duplicates for pay!” Films thus have the ability to conjure up a historical testimony in which relics become props and costumes become testimonies.





4

D'Ette Nogle *materialoutpost*, 2021

HD-Video, ca. 150'

Wenn wir die Strategie von Nähe als das Gegenteil von (ironischer) Distanz in der Analyse von gesellschaftlichen Prozessen verstehen, dann ist D'Ette Nogle Meisterin darin, Berührungspunkte gegenüber diesen Gegenständen Schicht für Schicht abzutragen. In ihren dicht recherchierten und mit Material voll beladenen Videoarbeiten verfolgt sie einen unkonventionellen Ansatz zur Annäherung an Geschichte, der einem assoziativen Collagieren gleicht: Durch die Konfrontation einer Vielzahl von Fakten, Machtstrukturen, Werken aus Literatur und Kunst, Celebrities, Theoretikerinnen und The-

oretikern und persönlichen Einschüben erzeugt Nogle einnehmende Panoramen, die sich komplex vor dem Publikum ausbreiten.

Die anlässlich von *Time Without End* neu produzierte Videoarbeit *materialoutpost* (2021) baut auf einer früheren Videoarbeit Nogles, *materialschränk* (2020), auf, für die sie Sigmar Polkes Malerei *Schränk* (1963) und die von ihm mitbegründete künstlerische Strömung des Kapitalistischen Realismus als erzählerischen Strang wählt, um verschiedene nachkriegsgeschichtliche sowie popkulturelle Referenzen in einen offenen Dialog treten zu lassen. Als Fortführung findet *materialoutpost* seine Ausgangsbasis im ehemaligen US-Truppenkino namens Outpost in Berlin-Dahlem, das zu Zeiten der US-amerikanischen Besatzung nach 1945 auch als „Little America“ bekannt war. Der Titel gibt gleich in doppelter Weise spielerisch den thematischen Tenor der Videoarbeit vor: Das Outpost (zu dt. Außenposten), das in seiner Funktion als Kino Erzeugnisse kultureller Produktion nach Berlin holte, dient als Grundlage, um episodenhaft Spuren der US-amerikanischen Außenpolitik in

der Nachkriegszeit bis zu ihren eigenwilligen Ausprägungen im Heute mittels Erzählweisen der Populärkultur und des Hollywood-Kinos nachzuspüren.

Orchestriert wird die dynamische Verketzung des Materials von Nogles Stimme aus dem Off, die im Zusammenspiel mit rhythmisch eingesetzten Textkommentaren dem Video den charakteristischen Anstrich einer didaktischen wie anziehenden Lecture-Performance verpasst. Dass sie dabei ihre eigene Position als Sprecherin immer wieder in den Fokus rückt, hat Methode: als Künstlerin sowie als Lehrerin interessiert sie sich für die strukturelle und ökonomische Bedingtheit von Kunstproduktion und Bildung, in die sie ihre künstlerische Praxis eingebettet versteht und durch die keine außenstehende, distanzierte Perspektive möglich ist. Durch die Offenlegung ihres Standpunkts bietet Nogle Praxis so ein reiches Protokoll kritischer Werkzeuge, mittels derer sich die Entstehung, Darstellung und Vermittlung von historischen und sozialen Narrativen untersuchen lassen, und eröffnet gleichzeitig Fenster zu unausgeschöpftem Potenzial, das dem Material zugrunde liegt.

If we consider the strategy of proximity as the opposite of (ironic) distance when analyzing social processes, then D'Ette Nogle is a master at peeling away fears of coming in contact towards these subjects layer by layer. In her densely researched and material-laden video works, she uses an unconventional route for approaching history, which resembles associative collaging: By confronting a multitude of facts, power structures, works of literature and art, celebrities, theorists, and personal inserts, Nogle creates engaging panoramas that complexly unfold in front of the viewer.

The video work *materialoutpost* (2021), produced on the occasion of *Time Without End*, builds on an earlier video work by Nogle, *materialschränk* (2020). For this, she picked Sigmar Polke's painting *Schränk* (1963) and the artistic movement of Capitalist Realism, which Polke co-founded, as a narrative for various postwar historical as well as pop-cultural references to enter into an open dialogue. As a continuation, *materialoutpost* finds its starting point in the former US army cinema Outpost in Berlin-Dahlem, also known as "Little America" during the post-1945 US occupation. The title playfully indicates the thematic tenor of the video work in two ways: the Outpost, which in its function as a cinema brought products of cultural output to Berlin, here serves as the basis for episodically following traces of US foreign policies from the postwar period to its idiosyncratic manifestations today by means of narrative modes of popular culture and Hollywood cinema.

The dynamic interlinking of the materials is orchestrated by Nogle's off-screen voice, which, in combination with rhythmically inserted text commentaries, imbues *materialoutpost* with the characteristic touch of a didactic as well as compelling lecture performance. There is a method to the way she repeatedly brings her own position as the speaker into focus: as an artist and a teacher, Nogle is interested in the structural and economic conditionality of art production and education, which she considers her own artistic practice embedded in and due to which no outside, distanced perspective is possible. By revealing her point of view, Nogle's practice thus offers a rich protocol of critical tools to examine the creation, representation, and mediation of historical and social narratives, while opening up vistas of untapped potential underlying the material.

Valerie Snobeck

Go Soft, 2014

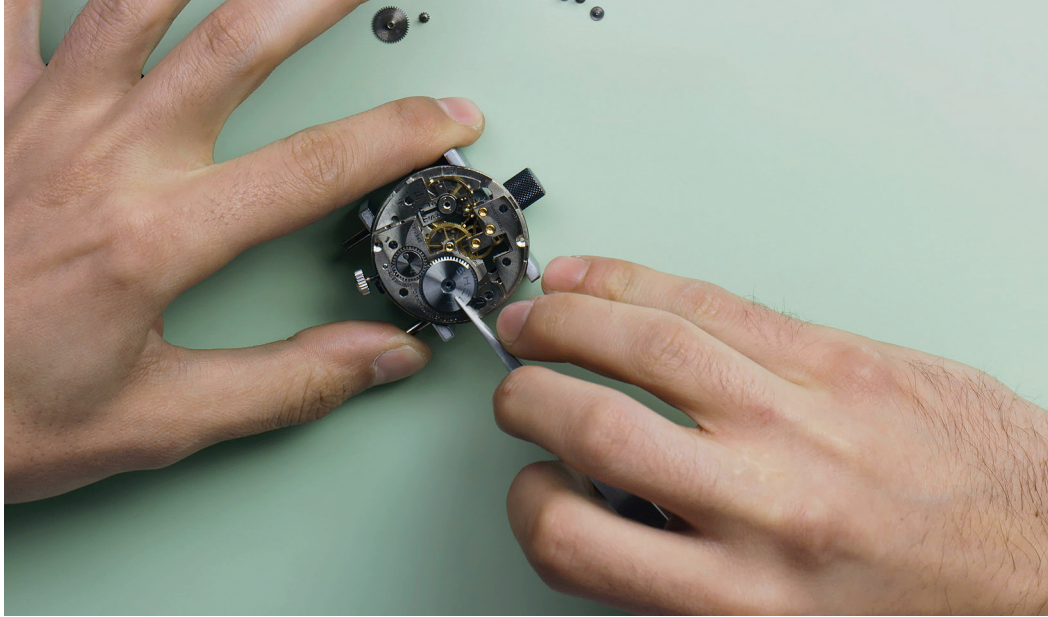
HD-Video, 60'38''

Entsprechend ihres Titels nimmt man die Arbeit *Go Soft* (2014) von Valerie Snobeck anfänglich vor allem über eine sanfte Geräuschkulisse wahr, die den Ausstellungsraum erfüllt und von den Handgriffen eines Uhrmachers bestimmt wird. In minutiösen Schritten öffnen Hände ein mechanisches Uhrwerk, zerlegen es in seine Einzelteile und setzen es nach erfolgter Reinigung wieder zusammen. Snobeck zeigt diesen Arbeitsprozess wie eine Parabel, die vom Objekt zur Entropie und wieder zurückführt, in seiner Gänze, ohne Schnitte oder Einschübe und mit konstant fixiertem Blick auf den Tisch des Geschehens. Für genau eine Stunde entfaltet sich ein detaillierter und kleinteiliger Ablauf, in dem zwar die eigentliche Funktion der Uhr für den Moment aufgehoben ist, das Fortschreiten von Zeit sich für die Zuschauenden aber so ausdehnt, dass sie förmlich spürbar wird. Erst wenn die Uhr wieder anfängt zu laufen, hört auch die Zeit des Videos auf – und beginnt im Loop erneut.

In *Go Soft* wendet sich der Blick nie von der handwerklichen Tätigkeit ab. Eine so fokussierte Perspektive auf Arbeit findet sich auch in den filmischen Werken der Regisseure Harun Farocki oder Darcy Lange, die ohne Einsatz von dramaturgischen Elementen den chronologischen

und sich in der Zeit ausdehnenden Ablauf von Arbeit wiedergeben. In *Go Soft* besetzt die Uhr dabei die Doppelrolle von Objekt und Taktgeber. Als zentrales Instrument der Industrialisierung machte die Uhr Produktion und ihre Arbeiterinnen und Arbeiter messbar, ihre Schritte und Handgriffe zu Material, das sich immer weiter optimieren ließ. Die Uhr wurde zum Symbol der Moderne, das Fortschritt als Vorwärtsrichtung definierte. Zur Mitte von *Go Soft* taucht auf einem im Uhrwerk vergrabenen Zahnrad der eingravierte Schriftzug des Ölgiganten Shell auf, der die Uhr in den 1940er Jahren als Werbe geschenk vertrieb. Das Versprechen war, dass die Uhr mit Öl der Firma läuft – und daher besonders effizient und langlebig sei. In *Go Soft* wird dieser Anspruch wortwörtlich dekonstruiert und dabei die technologische Euphorie dieser Jahrzehnte als Ursprung von politischen und ökologischen Krisen geborgen, die sich bis ins Heute ziehen.

In tune with its title, the video work *Go Soft* (2014) by Valerie Snobeck is initially perceived through a gentle soundscape that is generated by the hand movements of a watchmaker and fills the exhibition space. In meticulous steps, fingers open a mechanical movement, disassemble it into its individual parts, and reassemble it after cleaning. Snobeck presents this process in its entirety, like a parable leading from the object to entropy and back again, without any cuts or interpolations, keeping the audience's gaze fixed on the craftsman's workplace. For exactly one hour, a detailed and minute procedure unfolds, in which the actual function of the watch is momentarily suspended, whereas the passage of time expands for the viewer so that it seemingly becomes tangible. Only when the watch starts running again



does the video's time stop—to immediately start again in the loop.

In *Go Soft*, the gaze is never averted from the craftsman and his tools. Such a focused perspective on practices can also be found in the filmic works of directors Harun Farocki or Darcy Lange, which record labor as it is expanding in time, without the use of dramaturgical elements. In Snobeck's work, the watch takes on the dual role of both object and time base. A central instrument of industrialization, the clock made production and workers measurable, turning their steps and hand movements into material that could be optimized further and further. The clock became a symbol of modernity, defining progress as a forward motion. At the midpoint of *Go Soft*, the engraved lettering of the oil giant Shell, which distributed the watch as a corporate freebie in the 1940s, appears on a gear buried in the movement. The promotional promise was that the watch ran on the company's oil—and was therefore particularly efficient and durable.

This claim is literally deconstructed in *Go Soft*, unearthing the technological euphoria of those decades as the origin of political and ecological crises that continue into the present.

Klaus vom Bruch *Time Without End*, 1996/2017

HD-Video, 6'39", Fluentum Collection

Wie sich Medien auf gesellschaftliche Verhältnisse sowie die Darstellung von (historischen) Ereignissen auswirken und diese prägen, spürt Klaus vom Bruch schon seit den 1970er Jahren in seiner künstlerischen Praxis nach. Mittels Methoden der

subjektiven Aneignung, Dekonstruktion und Collage von gefundenem Material aus Film und Fernsehen interagiert er in humorvollem Ton mit einer mediatisierten Umwelt und ihren semantischen Systemen. In der Videoarbeit *Time Without End* (1996/2017), das der Ausstellung ihren Titel gibt, greift Klaus vom Bruch auf eine eigentlich nur wenige Sekunden umfassende Filmsequenz des 1945 erschienen Hollywood-Melodramas und Buchadaption *Leave Her to Heaven* zurück. Zu sehen ist eine Frau, die in einem komfortablen Zugabteil sitzt und deren Gesicht zunächst durch ein Buch mit dem Titel „Time Without End“ verdeckt ist. Schläfrig geworden, lässt sie das Buch allmählich in den Schoß sinken und schließlich zu Boden fallen. Mittels des sekundengenauen, rhythmischen Verschiebens einzelner Frames bricht vom Bruch mit der für das klassische Hollywood-Kino



so grundlegenden Kausalität eines Plots, der sich mit Anfang, Mitte und Ende dem Publikum eigentlich sukzessiv erschließt. In *Time Without End* wird die im Film eingespeicherte Linearität von Zeit selbst als künstlerisches Material manipuliert, um das Bewegungsbild hypnotisch auszu dehnen und in seine Einzelteile zu zerlegen. Durch das stakkatoartige Vor und Zurück der Bilder, im Zusammenspiel mit der immer wieder hinausgezögerten Filmmusik, wird dem Narrativ zu einem neuen Rhythmus verholten, der die Betrachterinnen und Betrachter in einen der Zeit enthobenen Trancezustand versetzt.

Während die Zeit an Bord des „Santa Fe Super Chief“, der als „Train of the Stars“ auch fernab fiktionaler Filmnarrative in den 1930er bis 50er Jahren dafür bekannt war, berühmte Schauspielerinnen und Schauspieler durch die USA zu kutschieren, kurzzeitig anderen Zeitregeln folgt, zieht im Hintergrund die karge Landschaft unbehelligt rasch vorüber. Dass vom Bruch für seine Arbeit eine Szene gewählt hat, die in einem Zug spielt, ist kein Zufall: In Bezug auf Paul Virilios Überlegung, dass Geschwindigkeit in der Entwicklung neuester Technologien, zu denen Filmtechniken genauso wie Fahrzeuge zählen, im und ab dem 20. Jahrhundert konstitutiv für eine Gesellschaft ist, rückt auch *Time Without End* unsere zeitgenössischen Wahrnehmungsgewohnheiten augenzwinkernd in den Fokus.

Since the 1970s, Klaus vom Bruch has been investigating how media affect and shape social conditions and the representation of (historical) events. Applying methods of subjective appropriation, deconstruction, and collage of found material from film and television, he interacts with a mediated environment and its semantic systems in a

humorous tone. In the video work *Time Without End* (1996/2017), which lends the exhibition its title, Klaus vom Bruch draws on a film sequence of only a few seconds from the 1945 Hollywood melodrama and book adaptation *Leave Her to Heaven*. It depicts a woman sitting in a comfortable train compartment, her face initially obscured by a book entitled “Time Without End.” Becoming increasingly drowsy, she gradually lets the book sink into her lap and finally fall to the floor. By rhythmically shifting individual frames exact to the second, vom Bruch breaks with causation, which is fundamental to classic Hollywood cinema narratives: conventionally the plot discloses itself to the viewers successively with a beginning, a middle part, and the end. In *Time Without End* the linearity of time engrained in the film is itself manipulated as artistic material in order to hypnotically expand the moving image and break it down into its individual parts. The staccato like back and forth of images, in conjunction with the ever-delayed soundtrack, helps the narrative develop a new rhythm that transfers the viewer into a trance state removed from time.

While time on board the “Santa Fe Super Chief”—which was also known as the “Train of the Stars” beyond fictional film narratives in the 1930s to 50s for driving famous actors and actresses across the US—briefly submits to new rules, the barren landscape in the background passes by swiftly and undisturbed. The fact that Klaus vom Bruch chose a scene on a train for his work is no coincidence: In reference to Paul Virilio’s idea that speed has become constitutive in the development of the latest technologies, including film techniques as well as vehicles, for society from the 20th century onwards, *Time Without End* also brings our contemporary habits of perception into focus.

Richard Sides *The Daily Mirror*, 2021

Installation mit Zwei-Kanal-Video, Sound, Spiegel, Teppich, Holz | with two-channel video, sound, mirror, carpet, wood

Im Französischen wird als „fait divers“, das man wortwörtlich mit „verschiedentliche Dinge“ übersetzen kann, eine besondere Rubrik in Tageszeitungen bezeichnet, in der sich Lokalnachrichten und eigentümliche Kuriosa versammeln. *The Daily Mirror* (2021), sowohl der Name einer britischen Boulevardzeitung wie auch der Titel von Richard Sides neuer Arbeit, schließt nicht nur an unsere alltägliche Medienumwelt an, in ihr vereint sich auch die Dokumentation unseres Daseins mit persönlichen Narrativen von Schicksalen, Leidenschaften und Begehrlichkeiten.

Werk und Installation zugleich besteht *The Daily Mirror* aus einer Konstruktion aus Resten vergangener Ausstellungen, Spanplatten und anderem Holz sowie banalen Verkleidungsmaterialien wie Fußbodenteppich und Klick-Laminat, die im improvisierten Dialog mit der deutlich als strukturiert lesbaren Architektur von Fluentum entstand. Über die alltägliche Ästhetik von Baumarktprodukten und billig produzierten Deko-Elementen verschiebt sich die Geste der künstlerischen Intervention – hier das skulpturale Einnehmen von Platz – zu einer heimeligen Besetzung, die gemütlich in ihr Inneres lädt. Die

Autonomie eines künstlerischen Werks, das, allgemein gesprochen, immer anstrebt, einen ganz eigenen symbolischen Kontext zu errichten, überlappt sich an dieser Stelle mit dem Abgetrenntsein des Privaten. Nur eine Zwei-Kanal-Videoarbeit bewohnt den einsiedlerischen Holzverschlag und übersetzt damit den ihr eigenen Bedeutungsrahmen in eine Form architektonischer Abkapselung: Durch die Verschachtelung von Räumlichkeiten, ein Setting – Sides' Installation – in einem Setting – Fluentum als Institution – in einem Setting – die historische Architektur des Orts –, formuliert *The Daily Mirror* beispielhaft, wie Inszenierung und Bedeutung Räume entstehen lassen können, in Inhalt wie auch Form.

Als Grundstruktur dient der in der architektonischen Hülle platzierten Videoarbeit eine augenscheinlich nicht enden wollende Sequenz aus Straßenansichten, die wie der Blick aus einem imaginären Fenster vorbeizieht und dabei verschiedene Szenen wie unbeschwerte Landschaftsaufnahmen und scheinbar ziellose Tischgespräche miteinander verkettet. Diese oft nur lose inszenierten Aufnahmen collagiert Sides so, dass ihr musikalisch-improvisierter Rhythmus das Bild einer verunsicherten Gegenwart zeichnet. Im mal konfrontativen, mal versöhnlichen Verhandeln zwischen einem Innen und Außen, einem privaten Befinden und einem öffentlichen Teilhaben, befragt *The Daily Mirror* die Grenze zwischen dem Ich, das interpretiert, und dem Gegenüber, das etwas mitteilt.

In French, “fait divers,” which can literally be translated as “diverse things,” refers to a special section in daily newspapers featuring local news and peculiar curiosities. *The Daily Mirror*, both the name of a British tabloid and the title of Rich-



ard Sides's new work, not only connects to our everyday media environment but also combines the documentation of our existence with personal narratives of fates, passions, and desires.

Both a work and a stage, *The Daily Mirror* (2021) consists of a construction of leftovers from past exhibitions, chipboard and other wood, and banal covering materials such as carpet and click laminate, created in an improvised dialogue with Fluentum's structured architecture. Via the everyday aesthetics of hardware store products and cheaply produced decorative elements, the gesture of artistic intervention—in this case the sculptural appropriation of space—shifts to a homely occupation with a cosily inviting interior. The autonomy of an artistic work, generally striving to establish a symbolic context of its own, overlaps here with a form of private seclusion. The solitary wooden shack is inhabited by a two-channel video work, translating its own frame of meaning into an ar-

chitectural encapsulation: by interlacing spaces, a setting—Sides's installation—within a setting—Fluentum as an institution—within a setting—the historical architecture of the space—, *The Daily Mirror* exemplifies how staging and meaning can give rise to spaces, in content as well as in form.

The basic structure of the video work, placed within the architectural shell, is a seemingly never-ending sequence of street views drifting by like the view from an imaginary window, interlinking various scenes such as languorous landscape shots and seemingly aimless table conversations. Sides collages these only loosely staged shots in such a way that their musically improvised rhythm paints the picture of an unsettled present. In the at times confrontational and at times conciliatory negotiation between an inside and an outside, a private state of being and public participation, *The Daily Mirror* questions the boundary between the I that interprets and the Other that communicates.



8

Margaret Honda *Film (Fluentum)*, 2021

36 LEE-Lichtfilter | 36 LEE light filters
je | each 121 x 92 cm

Drei Wechsel über 13 Wochen |
Three changes over 13 weeks

Partitur für | Scores for *Film (Fluentum)*, 2021
4 Drucke | laser prints, jeweils | each 29.7 x 21 cm

Die Beschaffenheit von Materialien, ihre Vor- und Entstehungsgeschichten sind Ausgangspunkte für Margaret Hondas sich über drei Jahrzehnte erstreckende künstlerische Praxis.

In der eigens für Fluentum neu produzierten, zeitbasierten Installation *Film (Fluentum)* (2021) rückt Honda die Materialität des Mediums Film in den Fokus. Hierfür arbeitet sie mit einem spezifischen Set aus konzeptuellen Grundsätzen und arithmetischen Regeln, die sie auf den Kontext von Fluentum und der Ausstellung *Time Without End* anwendet: Die Anzahl der gegebenen Fenster im Raum, die Verfügbarkeit der Farbfilter, sowie die Dauer der Ausstellung werden zu formgebenden Elementen, die den Ausgang der Arbeit bestimmen. Über die knapp 13-wöchige Ausstellungsdauer werden nach und nach insgesamt 36 Lichtfilter der Firma LEE, die normalerweise in der Filmindustrie zur Färbung von Scheinwerferlicht verwendet werden, in den neun Fenstersegmenten installiert. Die Filter wurden entsprechend als Teile von „Filmrollen“ nach dem Nummerierungssystem des Herstellers organisiert, deren jeweilige Laufzeit sich der separat installierten Partitur entnehmen lässt. Die gezeigten Farben dokumentieren dabei sämtliche

Bild | Image: Margaret Honda, Installationsansicht |
installation view of *Film (Visitor Welcome Center)*, 2017.
Courtesy the artist.

zum Zeitraum der Konzeption von *Film (Fluentum)* zur Verfügung stehenden Lichtfilter bei dem Gebrauchtwarenanbieter Expendables Recycler in Los Angeles. Als nicht verwendete Überbleibsel aus verschiedenen Filmproduktionen markieren sie einen zeitspezifischen Ausschnitt jüngster filmischer Erzeugnisse, indem sie darauf hinweisen, was gerade nicht Teil eines Produktionsprozesses wurde. Verwoben mit der Architektur des Raums von *Fluentum* und in der physischen Gestalt bestimmt durch die jeweils vorherrschenden Lichtverhältnisse, transformieren die Filter als materielle Träger von Bildern die außenliegende Umgebung und verändern gleichsam den Blick auf den innenliegenden Raum.

Wie bei einem herkömmlichen Film ist auch *Film (Fluentum)* in seiner Wahrnehmung an den Ablauf von Zeit gekoppelt. Während jedoch in einem gewohnten Kino-Setting die Länge des Films die Aufenthaltsdauer der Zuschauenden bestimmt, zeigt sich *Film (Fluentum)* aufgrund der über mehrere Wochen vollzogenen Filterwechsel immer nur in spezifischen Ausschnitten. Der Blickwinkel verschiebt sich dabei von der Abgeschlossenheit der Dinge auf den dazwischenliegenden Prozess. Damit verweist Hondas Arbeit nicht zuletzt auf die materiellen Bedingungen, unter denen Bilder produziert, distribuiert und zur Schau gestellt werden.

The nature of materials, their antecedents and histories of creation form the starting points for Margaret Honda's decades-spanning artistic practice. In the time-based installation *Film (Fluentum)* (2021), produced specifically for this context, Honda focuses on the materiality of the medium of film. To this end, she works with a specific set of conceptual principles and arithmetical rules,

which she applies to the context of *Fluentum* and the exhibition *Time Without End*: The number of windows in the space, the availability of color filters, as well as the duration of the exhibition become formative elements determining the work's outcome. Over the nearly thirteen weeks of the exhibition, a total of thirty-six LEE light filters, normally used in the film industry to color spotlights, are gradually installed in the nine window segments. The filters were organized as parts of "reels" following the manufacturer's numbering system; the respective running time can be gathered from the separately installed scores. The hues on display document all the light filters available at the time of the conception of *Film (Fluentum)* at the second-hand Los Angeles supplier Expendables Recycler. As unused remnants from various film productions, they mark a time-specific section of recent cinematic outcome by highlighting what did not become part of a production process. Interwoven with the architecture of *Fluentum*'s exhibition space and determined in physical form by the prevailing light conditions, the filters, as material carriers of images, transform the exterior environment and, as it were, alter the view of the interior space.

As with a conventional film, *Film (Fluentum)* is also coupled to the passage of time in its perception. However, while in a familiar cinema setting the length of the film determines the duration of the viewer's stay, *Film (Fluentum)* is only ever presented in specific excerpts due to the filter changes that take place over several weeks. The perspective shifts from the closedness of things to the process taking place in between. In this way, Honda's work refers not least to the material conditions under which images are produced, distributed, and displayed.

Loretta Fahrenholz *Story in Reverse*, 2018

Dia-Installation | Slide projection installation

Leihgabe des | Loan from mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, acquired with support of the Society of the Friends of Fine Arts Vienna 2018

Es heißt, der Menschheits ältester Trick, den Tod zu überlisten, läge darin, sich selbst und seine Ideen in immer wieder neue Generationen zu überführen. Es sind die Nachfahren, die Geschichten weitererzählen, Traditionen aufrechterhalten und das Vergangene im Heute vertreten. In Ilse Aichingers 1949 veröffentlichten *Spiegelgeschichte* entfalten sich die Szenen eines Lebens in umgekehrter Reihenfolge, vom Ende zum Anfang einer Existenz. Die Kurzgeschichte gibt das Leben einer namenlosen Frau wieder, das sich von ihrem Begräbnis aus über eine Abtreibung und Affäre bis zur Schulzeit und schlussendlich ihrer Geburt aufschlüsselt. Der eigentlich irreversible Ablauf wird durch erzählerische Mittel so umgelenkt, dass Reproduktion und das Fortschreiten von Zeit ihre scheinbare Endgültigkeit verlieren.

Für *Story in Reverse* (2018) hat Loretta Fahrenholz Aichingers Geschichte an freischaffende Illustratorinnen und Illustratoren gegeben, die über die Online-Dienstleistungsplattform Fi-

ver ihre Fähigkeiten, wie der bündige Slogan des Startups besagt, „auf Abruf“ bereitstellen. Die Künstlerin beauftragte sie, die literarische Grundlage in Comics zu übersetzen, je in ihrem eigenen Stil und entsprechend der zeitlichen und finanziellen Beschränkungen des Ausstellungskontexts, in dem die Arbeit ursprünglich gezeigt wurde. *Story in Reverse* versammelt die hieraus entstandenen digitalen Zeichnungen, die auf Dias übersetzt wurden, in einer Installation aus mehreren, parallel laufenden Projektoren. Der Ursprung der Illustrationen im prekären Self-Employment des Plattformkapitalismus des 21. Jahrhunderts wird hier mit einer obsoleten Technologie konfrontiert, deren Erzählform nur im Kreis funktioniert. In endloser Schleife, begleitet vom rhythmischen Klang der Geräte, laufen die verschiedenen Interpretationen von Aichingers Erzählung unaufhörlich und beinahe gleichgültig hintereinander weg. Überlappend und ihre verschiedenen Stile miteinander vermischend, reproduzieren sie immer wieder das sich eigentlich der Reproduktion verweigernde Leben der Hauptakteurin.

In *Story in Reverse* heftet sich Fahrenholz an die zumeist anonymen, von Algorithmen bestimmten Prozesse populärer Bildproduktion und erzeugt dabei auch das Porträt einer sozialen Klasse. Deren instabile Gegenwart, die mit dem Wunsch nach Linearität und Stabilität kollidiert, scheint sich in den verschiedenen Übersetzungsprozessen, die in dem Werk zusammenlaufen – des geschriebenen Worts ins Bild, der kulturellen Vergangenheit in das Heute –, ununterbrochen fortzuschreiben.

It is said that mankind's oldest trick to cheat death is to pass itself and its ideas on to new generations over and over again. It is the descendants who



continue stories, uphold traditions, and represent the past in the present. In Ilse Aichinger's *Spiegelgeschichte* (*Story in a Mirror*), published in 1949, the scenes of a life unfold in reverse order, from the end to the beginning of an existence. The short story portrays the life of an unnamed woman, unravelling from her funeral, through an abortion and affair, to her school days, and finally her birth. What should be an irreversible course of events is redirected through narrative devices in such a way that reproduction and the progression of time lose their apparent finality.

For *Story in Reverse*, Loretta Fahrenholz gave Aichinger's piece to freelance illustrators who offer their skills via the online service platform Fiverr "on demand", to quote the startup's succinct slogan. The artist commissioned them to translate the story into comics, each in their own style and within the time and financial constraints of the exhibition context in which the work was originally presented. *Story in Reverse* brings together the resulting digital drawings, trans-

posed onto slides, in an installation of multiple projectors running in parallel. The illustrations' origin in the precarious self-employment of 21st century platform capitalism is thus confronted with an obsolete technology whose narrative form only works in cycles. In an endless loop, accompanied by the rhythmic sound of the devices, the various interpretations of Aichinger's narrative run incessantly and almost indifferently one after the other. Overlapping and intermingling their different styles, they continuously reproduce the protagonist's life, which itself defies reproduction.

In *Story in Reverse*, Fahrenholz attaches herself to the mostly anonymous processes of algorithmically determined image production, and in doing so creates the portrait of a social class. The latter's unstable present, which collides with the desire for linearity and stability, seems continuously perpetuated in the various translation processes converging in the work—of the written word into images, of the cultural past into the present.

Time Without End

September 15 – December 11, 2021

Fluentum

Founder and Director

Markus Hannebauer

Head of Exhibitions and Programs

Junia Thiede

Guest Curator

Dennis Brzek

Production and Design

Jörg Adam

A/V technology

Moritz Hirsch

Öffnungszeiten während der

Berlin Art Week

Mittwoch, 15. September – Sonntag,

19. September, 11 – 18 Uhr

Reguläre Öffnungszeiten

Freitags, 11 – 17 Uhr

Samstags, 11 – 16 Uhr

FLUENTUM

CLAYALLEE 174

14195 BERLIN

Booklet

Texte | Texts

Dennis Brzek, Junia Thiede

Übersetzung | Translation

Lisa Contag

Gestaltung | Design

Jörg Adam

© 2021 Fluentum, the artists,
the authors

Special opening hours during

Berlin Art Week

Wednesday, September 15 – Sunday,

September 19, 2021

11 am – 06 pm

Opening hours

Fridays 11 am – 05 pm

Saturdays 11 am – 04 pm

FLUENTUM.

ORG