Belinda Grace Gardner

Vanitas im Loop

Festhalten des Flüchtigen im digitalen Bilderstrom

Abstract: *In den globalwirtschaftlichen Konsumgesellschaften gewinnt die Vanitas zwischen der Feier materieller Fülle und gleichzeitig zunehmender Dematerialisierung der Welt an Aktualität und Brisanz. An der Schnittstelle zwischen greifbarer und virtueller Realität offenbart sie ihre kontemporäre Ambivalenz und belegt als gesellschaftskritische ästhetische Kippfigur die fortschreitende Labilität der Realitätskonstruktionen und Selbstbilder ebenso wie die permanente Allgegenwart des medialen Bilderstroms, der die westliche Wirklichkeit bis zur Auflösung durchwirkt. Die Endlosschleifen des digitalen Kosmos speisen sich aus einer beständigen Dynamik des Werdens und Vergehens. Am Interface zwischen Sein und Schein, Vergänglichkeit und Dauer laden Künstler*innen heute die Bildmotive der Vanitas mit neuem Gehalt auf.*

„Welcome to the desert of the real“: Willkommen in der Wüste des Realen. Mit diesem Ausspruch enttarnt der geheimnisvolle Cyber-Rebell Morpheus – nicht zufällig nach dem wandelbaren Gott der Träume und Überbringer von Botschaften an königliche Adressaten benannt – in dem dystopischen Science-Fiction-Klassiker *The Matrix* (1999) von Andy und Larry Wachowski die vorgebliche Realität als scheinhaft: Hinter der virtuellen Fassade glatter Hochhausarchitektur und geschäftiger Großstadtstraßen verbirgt sich die ‚tatsächliche‘ Wirklichkeit einer zerstörten, vergangenen Welt, die mittlerweile von Maschinen regiert wird. Die ‚wirkliche‘ Realität, die dem *Matrix*-Helden und Hacker Neo durch Morpheus’ Weckruf im toten Winkel der computergenerierten Simulation offenbar wird, gibt sich dem desillusionierten Blick als eine Wüstenei mit verdunkeltem Himmel und verbrannten Ruinen zu erkennen.¹ In Fortschreibung der barocken Vanitas-Motivik zeigt sich das Gerippe der Wirklichkeit im digitalen Zeitalter als ‚Eigentliches‘, das von der ephemeren Hülle der schönen ‚Erscheinung‘ lediglich verdeckt wird. Letztere erweist sich als ein perfider, von bösen

¹ Vgl. zur Ruine als Vergänglichkeitsmotiv, das aus dem Buch Kohelet Eingang in die Vanitas-Emblematik der Barockzeit und Renaissance fand, und dessen Manifestation im barocken Topos der ‚antiquités‘ des niedergegangenen Roms (und anderer Imperien) als Versinnbildlichung der Nichtigkeit menschlicher Macht und Prachtentfaltung fungierte: Dorothea Scholl. „Vanitas, vanitatum et omnia vanitas“. Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik“. *Bibeldichtung*. Hrsg. von Volker Kapp und ders. Berlin: Duncker & Humboldt, 2006. 221–260, S. 228–233.

Mächten gesteuerter Kunstgriff, um die unwissentlich an einen Megacomputer angeschlossenen Menschen in Schach zu halten. In *Matrix* steckt hinter jeder Oberfläche eine weitere, hinter jeder Version der ‚Wahrheit‘ eine Gegenfassung.

Die Bilder, die der Mensch in Vilém Flussers Worten „erzeugte, um sich an ihnen in der Welt zu orientieren“², sind nur noch flüchtiger Verweis auf und Beweis für eine Realität, die an sich fraglich geworden ist und sich in Trugbildern und ‚Täuschungen‘ manifestiert. Wie Flusser noch vor der digitalen Image-Explosion des 21. Jahrhunderts erkannte, legen sich die Bilder, die ursprünglich der Vorstellbarkeit von Welt und Wirklichkeit dienen sollten,

zwischen die Welt und den Menschen. Sie sollen Landkarten sein und werden zu Wand-schirmen: Statt die Welt vorzustellen, verstellen sie sie, bis der Mensch schließlich in Funktion der von ihm geschaffenen Bilder zu leben beginnt. [...] Imagination ist in Halluzination umgeschlagen.³

Die Interdependenzen zwischen einer illusionären Konstruktion der Wirklichkeit und einer von ihren Bildern heimgesuchten und verblendeten Realität hat Slavoj Žižek in Bezug auf die katastrophalen Ereignisse vom 11. September 2001, die sich in weltweit zirkulierten Film- und Fotodokumenten der einstürzenden Twin Towers in New York visuell verdichteten, als institutionalisierte Dynamik unserer globalkapitalistischen Verwertungslogik beleuchtet – eine Verkettung, in der sich aus seiner Sicht Opfer und Täter als zwei Seiten einer Medaille gegenseitig bedingen. Wie er in seinem nach dem eingangs genannten *Matrix*-Zitat betitelten Essayband postuliert, manifestierten die Terror-Anschläge in den Vereinigten Staaten eine Wirklichkeit, die bereits in der kollektiven Fantasie – bildlich gespeist durch „spektakuläre Aufnahmen in Katastrophenfilmen“⁴ aus der Hollywood-Industrie – quasi vorweggenommen worden war.

Laut Žižek offeriert die virtuelle Wirklichkeit, in der die Gesellschaften des Westens agieren, „eine substanzlose Realität, befreit vom widerständigen Kern des Realen“: Darin wird „ganz wie koffeinfreier Kaffee nach echtem Kaffee riecht und schmeckt, ohne es doch zu sein“, demnach „virtuelle Realität als Realität erfahren, wenn sie es auch nicht ist“.⁵ Der fortschreitende Virtualisierungsprozess mündet letztlich darin, „dass wir die ‚wirkliche Realität‘ selbst als virtuelles Ge-

² Vilém Flusser. *Für eine Philosophie der Fotografie*. 7. Aufl. Göttingen: European Photography, 1994, S. 10.

³ Ebd., S. 9–10.

⁴ Slavoj Žižek. *Willkommen in der Wüste des Realen*. Übers. von Maximilian Probst. Wien: Passagen, 2004, S. 20.

⁵ Ebd., S. 19.

bilde“⁶ erleben. In diesem Ineinandergreifen von Simulation und realer Erfahrungswelt, in dem das eine das andere affiziert und Ersteres zunehmend an die Stelle des Letzteren tritt, stellt sich heraus, dass „Realität sich selbst der beste Schein“⁷ ist. Die Wirklichkeit wird dabei zu Bildauslöser, Bildverstärker und Projektionsfläche in einem: Einerseits zeigt sich das medial vermittelte, durch Bilder gefilterte „Reale als der ‚Effekt‘ schlechthin“⁸. Andererseits findet eine „Entrealisierung“ des Grauens“⁹ statt, das in der Sphäre der Bilder aufgehoben eine dem wirklichen Erleben entrückte, „risikofreie“ Distanz bewahrt.

Im Spannungsfeld zwischen Sein und Schein

Angetrieben von den immer rapider kreisenden medialen Endlosschleifen ist der Realitätsschwund, den Paul Virilio als notwendige Folge der unaufhaltsamen Beschleunigung hin zu einem „allgegenwärtigen Augenblick“¹⁰ diagnostiziert hat, in den vergangenen zwanzig Jahren rasant fortgeschritten. Derweil haben wir uns, wenigstens in der westlichen Kultur, in einer nach Žižek ‚koffeinfreien‘ Wirklichkeit eingerichtet. Massive, anhaltende Krisen spielten sich in den vergangenen Dekaden – zumindest in den Wohlstandsländern der Erde – vorwiegend in ausreichend weiter geografischer wie physischer Entfernung der ubiquitären, aber körperlich schmerzlosen Sphäre der medialen Bilder ab. Wenn sich diese bisher von derart umfassenden Katastrophen verschont gebliebenen Nationen aufgrund der seit Anfang 2020 weltumspannenden Corona-Epidemie in einem nur bedingt kontrollierbaren Ausnahmezustand befinden, kommt dies einem Einbruch der ungeschönten, brutalen Realität in die Scheinhaftigkeit des bisherigen, von Materialismus umhüllten Daseins gleich: Die ‚Wüste des Realen‘ war immer schon da. Nur war diese zuvor von den Gaukelbildern des omnipräsenten Marktsystems überblendet.

Diese komplexe Gemengelage findet sich bereits in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts – als damaliger Mittelpunkt des Welthandels unseren kontemporären Wirtschaftszentren verwandt –, in denen sich die Kluft zwischen dem glamourösen Lifestyle der Privilegierten und den prekären Lebensumständen der Macht- und Mittellosen vertieft. Opulente Pracht- und Machtentfaltung versus große Not, an-

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 20.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 21.

¹⁰ Paul Virilio. *Der Futurismus des Augenblicks*. Übers. von Paul Maercker. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 2010, S. 56.

haltender Krieg, erbitterte Glaubenskämpfe und ständige Seuchengefahr: Dem materiellen und geistigen Reichtum der bürgerlichen Wohlstands- und Bildungseliten, insbesondere in den Hafenstädten Hollands, stand ein grundlegendes Gefühl der Bedrohung und territorialen sowie religiös bedingten Destabilisierung gegenüber.¹¹ Als Ausdruck einer „Epoche größter Verunsicherung“, geprägt „von einer pessimistischen Grundstimmung dem Leben gegenüber“, zeigt sich die Vanitas in ihrer ganzen Ambivalenz besonders markant im barocken Stilleben, das parallel zur ökonomischen Hochzeit der Niederlande zur Blüte kam.¹²

Das dialektisch-ikonografische Programm der Vanitas warnt vor der Vergänglichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Strebens nach weltlichen Gütern und ewiger Schönheit und zelebriert diese zugleich in leuchtenden Farben, während es die Überwindung menschlicher Endlichkeit im Raum himmlischer Erlösung implizit in Aussicht stellt. Damit amalgamiert es die Widersprüche der Zeit in Doppelbildern, denen Leben und Tod, Lust und Verlust, die Dichotomien der Fülle und der Leere, des Sommers und des Winters, des Aufblühens und des Vergehens inhärent sind.

Die Wiedergeburt der Vanitas als entmoralisiertes und dematerialisiertes Vexierbild

Der schöne Schein der Vanitas drückt sich in den kapitalgeleiteten Konsumgesellschaften unserer Zeit in einer Feier von Hochglanz-Produkten, High-Tech-Erzungenschaften und der unter schmeichelhaftem Supermarkt-Licht strahlenden Früchte und Gemüse aus aller Welt aus:

Die Übersee-Avocado im Supermarkt verwandelt sich in ein Zeichen des Unheils, denn vermutlich war dort, wo sie gewachsen ist, einmal Regenwald. So verliert sie ihren Glanz, ihren Instagram-Warenfetisch. Sie verdorrt gewissermaßen vor dem inneren Auge und wird zum Miniatur-Stilleben des selbstsüchtigen Systems, in dem Menschen solche Produkte kaufen, obwohl sie den Preis dafür kennen. Wer sehen will, erkennt über der Warenauslage das Wort „Vanitas“, Eitelkeit, in dicken Lettern.¹³

¹¹ Vgl. Peter Wegmann. „Sublimste Vanitas in jeder Zitrone. Zu Pieter Claesz' ‚monochrome banketijes‘ – Ephemere Präsenz der Dinge im Wechsel des Lichts“. *Spiegel geheimer Wünsche. Stilleben aus fünf Jahrhunderten*. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. Hrsg. von Martina Sitt und Hubertus Gaßner. München: Hirmer, 2008. 15–23, S. 22–23.

¹² Ebd., S. 22.

¹³ Philipp Bovermann. „Wir sind untröstlich. Warum Melancholie die einzig angemessene Reaktion auf die drohende Klimakatastrophe ist“. *Süddeutsche Zeitung* (22./23.06.2019): S. 15.

Die durch Konservierungsstoffe haltbar gemachten Waren werden von den unvergänglichen Kunststoffgefäßen der Verpackungsindustrie umhüllt, deren Überreste – im zombiehaften Wiedergänger-Modus – über Jahrhunderte in Kleinstpartikeln in den Meeren unserer Erde überdauern können, während sie das aquatische Leben nachhaltig zerstören. Die potenzielle Todesgefahr der Corona-Pandemie, die 2020 unseren *way of life* samt der frenetischen Konsumspirale der globalen Wirtschaft jäh zum Anhalten gebracht hat, ist für die Wohlstandsländer gewiss ein tiefer Einschnitt. Für die Bewohner*innen der Krisengebiete unserer Erde ist Todesangst indes alltäglich, ein unbeschwertes, emotionales wie materiell gesichertes Leben der eigentliche Ausnahmezustand.

Die Bildfigur der Vanitas, die sich im Spannungsfeld zwischen Sein und Schein, Vergänglichkeit und Dauer entfaltet, hat in unserem medial durchdrungenen Dasein heute besondere Relevanz. Im Zuge der Corona-Krise, in der wir blitzartig auf die verdrängte Hinfälligkeit unserer physischen Leibhaftigkeit zurückgeworfen wurden, nimmt sie an Schärfe und Brisanz noch zu. Bisher richtete sich die Aufmerksamkeit unserer Konsum- und Eventkultur vor allem auf die „souveräne Freiheit der Ware“¹⁴. So definiert Guy Debord die Bildmacht des Kapitals, die sich im „Spektakel“ als „Moment, worin die Ware zur *völligen Besetzung* des gesellschaftlichen Lebens gelangt ist“, verdichtet.¹⁵ In diesem stellt sich entsprechend „die nicht mehr unmittelbar greifbare Welt *zur Schau*“¹⁶. In den ‚angetäuschten‘, flüchtigen Scheinwirklichkeiten unserer Waren- und Medienwelten wird die Vanitas als entmoralisiertes und dematerialisiertes Vexierbild wiedergeboren. Im Double-Bind säkularer Heilshoffnung, die dem Warenfetischismus huldigt,¹⁷ verspricht das Spektakel (vorübergehende) Erlösung in der flüchtigen weltlichen Rahmung des Konsums, hält dabei aber das Erlangen des Paradieses auf Erden dauerhaft auf Abstand, indem es stets neue Begehrlichkeiten weckt und deren Erfüllung in Richtung einer unerreichbaren Zukunft verschiebt.¹⁸

An der Schnittstelle zwischen greifbarer und virtueller Realität, Realwelt und der immateriellen Wirklichkeit der Simulation zeigt die Vanitas ihr aktuelles Doppelgesicht. Als nunmehr gesellschaftskritische ästhetische Kippfigur belegt sie die Labilität unserer aktuellen Realitätskonstruktionen und Selbstbilder ebenso wie die Permanenz der Bilderströme, die unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit tragen und immer wieder neu in dauerhafter Präsenz vergegenwärtigen. Anders

¹⁴ Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*. Übers. von Jean-Jacques Raspaud. Hrsg. von Klaus Bittermann. Berlin: Edition Tiamat, 1996, S. 54.

¹⁵ Ebd., S. 35.

¹⁶ Ebd., S. 19.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 54.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 55.

als noch im fotografischen Bild, dort noch Evokation und „Emanation *des vergangenen Wirklichen*“¹⁹, in der sich der Abdruck der äußeren Realität regelrecht einbrannte, hat sich der Körper im Dauer-Stream der digitalen Bilder von den Medien seiner visuellen Repräsentation verselbstständigt und in eine uferlose Referenzlosigkeit verflüchtigt. Indes: „Je mehr die Bilder unsere Körper simulieren, um so mehr rauben sie ihnen die Differenz, in welcher sie sich der eigenen Realität verschern.“²⁰

Im Bilderkosmos der sozialen Medien – einem ortlosen, kollektiven „Nirgendwo, dessen Gemeinsamkeit umso mehr die Illusion von Realität erzeugt, als sie im sozialen Alltag nicht mehr in gleichem Maße“²¹ erlebbar ist – suchen die darin Agierenden ihre virtuellen Selbstrepräsentationen durch ständige Aktualisierung, Überschreibung und Neuschreibung dynamisch zu halten, ohne den existenziellen „Zwang zur Verkörperung“²² aufzugeben. Diese fluide, festen Bezüglichkeiten enthobene Daseinsform aber ist „eine imaginäre Existenz, denn sie ist nur im Bild möglich“²³. Hier entschwindet die Chronologie, wie Virilio darlegt, in eine „zeitliche Gegenwart ohne messbare Dauer“²⁴, und Erinnerung verliert sich im digitalen Palimpsest des unentwegten Stroms sich überlagernder Bilder. Im transitorischen ‚Jetzt‘ der digitalen Ära ist Zeit non-linear und vom Körper abgelöst: Die Vergangenheit zerspringt hier im Meer der Informationen, und die Zukunft wird noch vor ihrem Eintreffen von der Gegenwart verschluckt.²⁵ Die Dominanz der Virtualität über die Aktualität durch eine „Logik des Bildes in Echtzeit“²⁶ ist mittlerweile einer umfassenden Zeitlosigkeit gewichen, „einer Zeit ohne Zukunft und ohne Vergangenheit“²⁷. Die Wirklichkeit und die sie vermittelnden und aus ihr hervorgebrachten Bilder gehen darin fast vollständig ineinander über, während „der Augenblick fortan jegliche Zeitdauer“²⁸ dominiert.

¹⁹ Roland Barthes. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 99.

²⁰ Hans Belting. *Bildanthropologie*. 4. Aufl. München: Fink, 2011, S. 211.

²¹ Ebd., S. 85.

²² Vgl. ebd., S. 110.

²³ Ebd., S. 85.

²⁴ Virilio 2010 (Anm. 10), S. 56.

²⁵ Vgl. Douglas Rushkoff. *Present Shock. When Everything Happens Now*. New York, NY: Penguin, 2013, S. 85.

²⁶ Paul Virilio. *Die Sehmaschine*. Übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1989, S. 144.

²⁷ Virilio 2010 (Anm. 10), S. 66–67.

²⁸ Ebd., S. 68.

Stilleben im rasenden Stillstand

Aus den Untiefen der Web-Wirklichkeiten schöpft der kanadische Künstler Jon Rafman, geboren 1981 in Montréal, seine surrealen Albtraumvisionen, in deren unheimlichem Ereignis-Flow ebenfalls jede Chronologie außer Kraft gesetzt ist. Rafman bezeichnet sich selbst als „Cyberflaneur“²⁹ und ist zugleich als forschender „ethnographer/anthropologist“³⁰ und als eingeweihter Insider auf den verschlungenen, dunklen Pfaden des Internets unterwegs, wo verborgene virtuelle *micro-communities* jenseits normativer sozio-politischer Werte ihren Nischeninteressen frönen.³¹ Der Künstler wurde international mit digitalen Animationsfilmen bekannt, in denen fragmentarische Clips aus Vintage-Videospielen, Manga- und Anime-Figuren sowie andere Formate und Bildquellen aus dem Netz im schnellen Wechsel vereint sind. In seinen Arbeiten verschränken sich so, wie er sagt, Schrecken und Schönheit, Abscheu und Sinnlichkeit:

Ich suche wahrheitsgemäße Bilder der Gegenwart. Die Videos sind Collagegedichte, entstanden aus meiner Internetnutzung. Sie drücken eine Reihe von Emotionen aus, abstoßend und schön. Es gibt Brutalität, aber für manche Menschen liegt in den abstoßendsten grotesken Bildern auch ein ästhetisches Vergnügen. Das Sinnliche steckt im Schrecklichen, Horror und Erotik sind nah beieinander.³²

Rafman macht in seinen Produktionen, zu denen auch Fotoarbeiten, Skulpturen und Installationen gehören, die Auswirkungen des beschleunigten digitalen Dauerstroms der Bilder und Zeichen unserer heutigen High-Tech-Kultur auf unsere Daseinserfahrung sichtbar. Man müsse „den Zeitgeist verstehen und ihm eine Form geben“, so der Künstler, „um ihn kritisieren und schließlich überwinden zu können“³³ (Abb. 1).

29 John Rafman und Kathleen Rahn. „Jon Rafman über die Online-Universen und die Abgründe der Gegenwart [Interview]“. Übers. von Angela Lauterbach. (24.03.2020). https://www.kunstverein-hannover.de/media/gespraech_rafman.pdf (Zugriff am 11.11.2020). Eine im Kunstverein Hannover geplante Ausstellung mit Videoinstallationen von Rafman, die ursprünglich im Mai 2020 eröffnet werden sollte und zu der das angeführte Gespräch vorab online erschien, wurde verschoben und soll nun 2021 ausgerichtet werden.

30 Mark Lanctôt. „At the Dawn of a New Age, You Are Standing in an Open Field, Looking Far into the Past, Unsure of what to Do Next“. *Jon Rafman*. Ausst.-Kat. Hrsg. von Sandra Rafman und dems. Musée d'art contemporain de Montréal, 2015. 163–181, S. 173.

31 Vgl. ebd., S. 175.

32 Philipp Hindahl und Jon Rafman. „Jon Rafman über die Dekadenz des Internets. ‚Es gibt kein Zuhause‘ [Interview]“. *Monopol. Magazin für Kunst und Leben* (14.06.2018). <https://www.monopol-magazin.de/jon-rafman-interview> (Zugriff am 10.01.2021).

33 Rafman und Rahn 2020 (Anm. 29).

Abb. 1: Jon Rafman: *Still Life (Betamale)*, Einkanal-HD-Video, 2013, 4:54 min.

Vergangenheit, Gegenwart und eine bereits vor ihrem Eintreffen veraltete Zukunft, die so zu einem vorweggenommenen Retrofuturismus wird: In dem von pornografischen *Hentai*-Anime und Manga-Figuren, bizarr Maskierten sowie comicartig-feminin oder als „Furries“³⁴ Kostümierten und seltsam teilnahmslos autodestruktive Gesten und Akte Performierenden bevölkerten Video *Still Life (Betamale)* aus dem Jahr 2013 führt Rafman die Vanitas in Gestalt korrodierter, anachronistischer Computer und müllübersäter Tastaturen und Ablagen als verblichenen Glanz eines entauratisierten technischen Fortschritts vor Augen.³⁵ Die maroden, von ausgetrunkenen, zerdrückten Energy-Drink-Dosen und benutzten Tellern umringten Geräte wirken wie Überreste eines nicht zu gewinnenden Endspiels. In dessen *circulus vitiosus* kreisen die „Betamale“³⁶-Antihelden, einzelgängerische (männliche) Computer-Game *Nerds*,³⁷ im *4chan*-Universum um die eigene Achse und verschwinden in den virtuellen, zeitlosen Scheinwelten des Internets, während in der Echtzeit des wirklichen Lebens Stunden, Tage, Wochen

³⁴ Die Bezeichnung einer internationalen Subkultur, deren Mitglieder sich für anthropomorphe Tiere interessieren und in entsprechenden Kostümierungen, insbesondere aus der Disney-Comic-Welt, agieren.

³⁵ Rafman hat *Still Life (Betamale)* (2013) – realisiert, wie einige weitere Arbeiten (u. a. *Dream Journal*, seit 2016) in Kooperation mit dem US-amerikanischen Elektronik-Musiker Daniel Lopatin (Oneohtrix Point Never) – zuerst auf dem Imageboard *4chan* gepostet, aus dem er auch Bildmaterial für das Video schöpfte. Es ist mittlerweile über das Online-Portal Vimeo frei verfügbar: <https://vimeo.com/75534042> (Zugriff am 11.01.2021).

³⁶ Der Begriff ‚*beta male*‘, ursprünglich in der Ethologie die Bezeichnung für ein in der Gruppe untergeordnetes männliches Tier, verweist im Kontext des Internets auf maskuline Anhänger von Online-Subkulturen, die sich selbst ‚*beta males*‘ nennen und gänzlich in die Bildschirmwelten von Imageboards wie *4chan* abtauchen.

³⁷ Vgl. Vid Simoniti. „Digital Art and the Alt Right. Can you Fight Fire with Fire?“. *The Point* (24.09.2018). <https://thepointmag.com/criticism/digital-art-alt-right/> (Zugriff am 10.01.2021).

vergehen.³⁸ Rafman führt das kollektive Phänomen eines extremen ‚Hyper-Individualismus‘ vor Augen, der aus seiner Sicht zugleich den ‚Tod des Individuums‘ markiert.³⁹

Die Flüchtigkeit der Internetzeitlichkeit bedeutet, wie Gary Zhexi Zhang in einem Artikel zu Rafmans ‚Online-Anthropologie‘ erläutert, dass es weniger auf Inhalte als auf Konnektivität ankommt. Im Aufblühen und Absterben, so Zhang, produzieren Subkulturen in exponentieller Geschwindigkeit Ruinen, während komplette kommunale Lebenswelten in hastig gelöschten Browserverläufen abhandenkommen. Zurück blieben dann nur noch die sedimentären Spuren von Makros und Memes, die tief in den Schichten eines kollektiven ‚vernakularen‘ Gedächtnisses Gleichgesinnter eingeschrieben seien.⁴⁰ Den virtuellen Spuren stehen die materiellen Rückstände in den als ‚troll caves‘ bezeichneten, zugemüllten Refugien der Computer-Freaks gegenüber: „They are at once abject and sublime spaces, revealing the material residue of a life completely dedicated to an online existence, and they point to the impossibility of total escape from physical reality.“⁴¹

Hinter den Computerbildschirmen, wo sich das triste subkulturelle *environment* im Endlosspiegel ewiger Wiederkehr vervielfältigt, verschanzen sich jene, die sich in der Realwelt nicht mehr zurechtfinden oder meinen, dort nichts verloren zu haben. Rafmans Stilleben nimmt den Ausschuss und Überfluss unserer Zeit, die Nichtigkeit und Flüchtigkeit der digitalen Bild- und Informationsströme, die Anfälligkeit der Soft- und Hardware (samt der darüber transferierten Oszillationen zwischen *soft-* und *hardcore porn*, die in den klandestinen Foren des Netzes im rege rezipierten Kreisverkehr simulierter Dauer-Höhepunkte einen Zustand unerfüllbaren Verlangens schüren und aufrechterhalten) und ihrer darin simultan auf- und eingehenden Anhängerschaft ins Visier: ‚Break, Lock, Home, Down, Delete, End‘ – im Close-up rückt in einer Sequenz aus *Still Life* ein abgenutztes Keyboard die Stationen des Vergehens schlaglichtartig ins Bewusstsein.

38 Vgl. Ben Valentine. „Jon Rafman’s Not-So-Still Life of a Digital Betamale“. *Hyperallergic* (11.06.2014). <https://hyperallergic.com/128037/jon-rafmans-not-so-still-life-of-a-digital-beta-male/> (Zugriff am 10.01.2021).

39 Vgl. Aaron Moulton und Jon Rafman. „Portrait: Jon Rafman [Interview]“. *Spike Art Magazine* (03.03.2020). <https://www.spikeartmagazine.com/articles/portrait-jon-rafman> (Zugriff am 11.01.2021).

40 Vgl. Gary Zhexi Zhang. „Infinite Lives. The Online Anthropology of Jon Rafman“. *Frieze* 176 (2016): 92–97, S. 95.

41 Jon Rafman und Gabriel H. Sanchez. „Jon Rafman Discusses his Show at the Contemporary Art Museum St. Louis [Interview]“. *Artforum* (03.07.2014). <https://www.artforum.com/interviews/jon-rafman-discusses-his-show-at-the-contemporary-art-museum-st-louis-47380> (Zugriff am 09.01.2021).

Die Halluzination des Scheinhaften ist hier, zumindest vorübergehend, in einer ernüchterten Wirklichkeit angekommen. Doch schon im nächsten Frame läuft die Action weiter, als wäre nichts geschehen. Eine elektronische weibliche Stimme erklingt lakonisch aus dem Mund einer grob verpixelten Anime-Figur: „As you look at the screen, it is possible to believe that you are gazing into eternity.“⁴² Konterkariert wird dieser Ausspruch durch einen weiteren Kommentar dieser Stimme aus dem Off: „You won’t be distracted either by the reflection of yourself or by the last glimpse of things now being lost forever.“⁴³ Beim Betrachten des Bildschirms, so lautet die Botschaft, kann der Eindruck entstehen, man schaue in die Unendlichkeit: Weder das eigene Spiegelbild noch der letzte Blick auf Dinge, die jetzt für immer verloren gehen, wird einen ablenken.

Den potenziell endlosen Weiten des Datenuniversums steht die Vergänglichkeit der Geräte und ihrer User*innen ebenso gegenüber wie der illusionäre Charakter des Contents – der Sinnstiftung –, die Letztere in Ersteren, aller Wahrscheinlichkeit nach vergeblich, zu finden hoffen. Die Phänomene von Verlust und Absenz, die Rafmans Arbeiten durchziehen,⁴⁴ verbinden sich hier mit einer neo-barocken Vanitas-Auffassung, die der ursprünglich zwischen irdischer Zeitlichkeit und himmlischer Ewigkeit (*aeternitas*⁴⁵) aufgespannten Polarität der Bildfigur eine säkulare Wendung gibt. Rafmans Vanitas verweist auf den trügerischen Charakter jener auf dem Bildschirm virtuell in Aussicht gestellten ‚Ewigkeit‘, die weder eine spirituelle Transzendenz menschlicher Endlichkeit noch die Überwindung der leiblichen Grenzen im immateriellen Labyrinth der Online-Level vor dem ultimativen ‚Game Over‘ zu erfüllen verspricht. Dennoch zielt der Künstler darauf, in unserer schnelllebigen Welt der pausenlosen Bildwechsel dem restlosen Verschwinden von Erinnerung, Geschichte, Gegenwart und damit verbundener Sinnstiftung entgegenzuwirken, indem er als Archivar des Flüchtigen dessen Bestand sichert.⁴⁶

Die Ikonografie von *Still Life* variiert Rafman nochmals in der Serie fotografischer Tableaus mit dem Titel *You Are Standing in an Open Field* (2015), in denen verschmutzte Computertastaturen, Plastikcontainer, Zigarettensammel

⁴² Audiospur in Rafman 2013 (Anm. 35).

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Zum Thema des Verlusts bei Jon Rafman vgl. Sandra Rafman. „The Reframing of Loss in Virtual Worlds“. *Jon Rafman*. Ausst.-Kat. Hrsg. von ders. und Mark Lanctôt. Musée d’art contemporain de Montréal, 2015. 183–186, S. 183.

⁴⁵ Vgl. dazu Claudia Benthien und Victoria von Flemming. „Einleitung“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–35, S. 14.

⁴⁶ Vgl. Rafman 2015 (Anm. 44), S. 183.

und leere Getränkebüchsen, aber auch aufgebrauchte Make-up-Behälter, strass-besetzte Handyhüllen aus Kunststoff und leere Gläser mit Zierrand diesmal vor dem Hintergrund von (Ruinen-)Landschaften der Malereigeschichte in den Fokus gerückt werden. Vergänglichkeit wird im klassischen Vanitas-Sinn gleich mehrfach vor Augen geführt: Die Flüchtigkeit der Zeit, ihrer Akteur*innen und Bilder steht dem dauerhaft korrodierenden Abfall und Überschuss der Konsumgesellschaft gegenüber.⁴⁷ Am Ende bleiben nur Relikte dieser übrig: Ruinen in der Wüste des Realen. Im endlosen Kreislauf der Bildzitate, die der Künstler aus dem Netz schöpft und in dieses wieder einspeist, halten sich derweil Werden und Vergehen gegenseitig in Gang.

Pseudoveränderung in Hypergeschwindigkeit

Hybride, comicartige Tier- und Menschenwesen durchwandern Rafmans seit 2016 als Work-in-Progress entstehende Computeranimation *Dream Journal*, ein Beitrag zur internationalen Kunstausstellung der Venedig-Biennale 2019. In einer Geschichte ohne Anfang und ohne Ende sucht die Hauptfigur ‚Xanax Girl‘, benannt nach einem Medikament gegen Angstzustände, in unheimlichen, ineinanderfließenden Parallelwirklichkeiten nach ihrem abhanden gekommenen Gefährten, einem (See-)Hundwesen mit dem Kopf eines Jungen. Der Künstler generierte das post-surreale Geschehen von *Dream Journal* aus Wachträumen und den freien Assoziationsflüssen automatischen Schreibens. Laut seiner eigenen Auskunft versuchte er, „ein lebendes Gefäß für die Träume des Internets zu werden“, was eine „Hieronymus Bosch-artige Vision der Wirklichkeit“ hervorgebracht habe.⁴⁸ Auch hier löst sich jede chronologische Logik auf, verschwimmen die Ebenen und Räume, die die Hauptfigur durchstreift, in einem fortlaufenden, alptraumartigen (Un-)Bewusstseinsstrom, einer Art *dream time* ohne Anfang und ohne Ende (Abb. 2).

In einer Sequenz gerät die Protagonistin Xanax Girl in ein klinikartiges Umfeld und wird dort in ein technoid-satanisches Ritual verwickelt. In Umkehrung von Gustave Courbets skandalträchtigem Gemälde *Der Ursprung der Welt* (1866) deutet ein aus dem Schoß von Rafmans Figur sprießendes Obstarrangement mit faulendem Apfel, aus dem sich ein Wurm windet, auf Vergänglichkeit und Untergang. In einer weiteren Variante des Motivs (wiederum in *Still Life*), die nicht minder auf Courbet verweist, eröffnet sich an gleicher physischer Stelle hingegen ein Fenster

⁴⁷ Vgl. Lanctôt 2015 (Anm. 30), S. 179.

⁴⁸ Rafman und Rahn 2020 (Anm. 29).

Abb. 2: Jon Rafman: *Dream Journal* 2016–2019, Einkanal-HD-Video, 2019, Musik von Oneohtrix Point Never und James Ferraro, 94 min.

ins Universum. In der Polarität zwischen ultimativem Verfall und andauerndem Aufbruch macht sich der rasende Stillstand unserer Zeit breit: ein Zustand, in dem das ständige Unterwegssein immer nur an den Ausgangspunkt zurückführt.

Rafmans Arbeiten bergen neben einer wertfreien, ‚wahrheitsgemäßen‘ Aufzeichnung individueller und kollektiver Sinnsuche in einer sinnentfremdeten, ins Groteske gekippten Realität rigorose Kulturkritik. Ihm zufolge positioniert sich Kunst „außerhalb des instrumentalisierten administrativen spätkapitalistischen Systems, dem wir angehören [...]“, indem sie die Schrecken unserer heutigen Gesellschaft in ihrer ganzen Banalität darstellt⁴⁹. In den sich ständig drehenden Informationsschleifen der Fake-News- und Post-Truth-Ära, haben wir es, so Rafman, nicht mehr mit radikaler, qualitativer Veränderung, sondern nur noch mit rasanten Trendwechseln zu tun: „Es ist eine Art Pseudo-Veränderung in Hypergeschwindigkeit.“⁵⁰ Das Individuum löscht sich dabei selbst sukzessive aus. Denn anders als noch in der fotografischen Bebilderung der Wirklichkeit wird im ständigen Strom frei flottierender digitaler Images auch jedes Selbstbild zu einer wandelbaren Konstellation dislozierter Fragmente, die sich lediglich vorübergehend zu einer kohärenten Einheit formieren.

In dieser Verfassung lässt sich das zersplitterte Selbst-Image ebenso wenig wie die Erfahrung einer in Informations-Bytes zersprungenen Welt schlüssig oder gar chronologisch erzählen – eine Folge dessen, was der Medientheoretiker Douglas Rushkoff als „collapse of narrative“⁵¹ bezeichnet. Ihm gemäß verläuft

⁴⁹ Moulton und Rafman 2020 (Anm. 39) [Übers. der Verf.].

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Rushkoff 2013 (Anm. 25), S. 7.

Zeit heute nicht mehr linear, sondern vielmehr entkörperlicht und assoziativ.⁵² Wir befinden uns in einem, wie er es nennt, „present-shock universe“⁵³, wo konstante Gegenwart herrscht und Veränderung ein permanenter Existenzzustand ist.⁵⁴ Digitale Technologie ist in dieser Hinsicht für Rushkoff wie ein Stillleben: „A sample. It is frozen in time.“⁵⁵ Eine solche Welt der Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit aber wäre, wie Virilio bemerkt hat, im Zweifel unbewohnbar.⁵⁶ Die Zeit verschwindet mitsamt dieser Welt der simultanen Erscheinungen in einem schwarzen Loch des Vergessens, während Erinnerung wie das Lächeln der Katze aus *Alice im Wunderland* nur noch als langsam verglimmendes Nachbild auf dem Bildschirm aufblitzt. Die Vanitas zeigt sich hier nicht als Figur, die Vergänglichkeit in der Waage zwischen den Zuständen des Werdens und Vergehens hält. Sondern als ein immaterielles, aus der Zeit gefallenes Gefäß ohne Boden, das – jenseits von heute, gestern oder morgen – in einem Zwischenreich, einem ‚Limbus‘ an der Schwelle des Vergehens geistert: *lost in space*, im (virtuellen) Raum verloren und darin dauerhaft unterwegs (Abb. 3).

Abb. 3: Jon Rafman: *Dream Journal* 2016–2019, Einkanal-HD-Video, 2019, Musik von Oneohtrix Point Never und James Ferraro, 94 min.

***Memento mori* eines medialisierten Todes**

Kollektive und individuelle Trauer und Erinnerung sind wiederkehrende Themen in den Arbeiten der 1990 in Houston geborenen, in New York lebenden Künstlerin Bunny Rogers, die Skulpturen und Installationen, Videos, Fotografien, 3-D-Modellierungen, Musik und Gedichte umfassen. In ihren oft unterschwellig beunruhigenden Ensembles verknüpft sie virtuelle und greifbare Wirklichkeiten,

⁵² Vgl. ebd., S. 85.

⁵³ Ebd., S. 87.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 113.

⁵⁶ Vgl. Paul Virilio. *The Administration of Fear*. Übers. von Ames Hodges. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2012, S. 37.

literarische Stoffe und Online-Stories sowie Jugend-, Medien-, Game- und Popkultur. Im Kern ihrer ästhetischen Auseinandersetzung liegt ein tiefsitzender Schmerz über den Verlust der eigenen Kindheit. Rogers identifiziert diese als eine Zeit des Glücks und der Unbeschwertheit,⁵⁷ in der sie einen ‚Ort‘ der Geborgenheit im Internet fand. Im Gegensatz dazu stellt sie fest: „Das Internet fühlt sich heute einschüchternder und weniger persönlich an als damals. Es schien mir als Kind beinahe idyllisch. Heute ist das Internet so mächtig, ich meine, es ist alles. Es ist das, worin wir leben, in jeder Sekunde.“⁵⁸

Die Figuren ihrer Arbeiten entspringen unter anderen Quellen der animierten MTV-Sitcom *Clone High* (2002–2003),⁵⁹ die um den Schulalltag von Klonen historischer Persönlichkeiten wie Jeanne d'Arc und Abraham Lincoln kreist, oder der virtuellen Haustier-Webseite *Neopets*,⁶⁰ mit der sich die Künstlerin als Kind stark verbunden fühlte: „[I]ch war darin so versunken, ich bin völlig darin aufgegangen, sie waren mein Ein und Alles.“⁶¹ Trotz der Einbindung dieser comichaften Vorbilder und minimalistisch-skulpturalen Elemente ist der Grundtenor ihrer vielschichtigen Raumbesetzungen, in denen oftmals die Atmosphäre von Trauerfeiern und Gedenkstätten evoziert wird, düster, beklemmend, melancholisch und rätselhaft.

Rogers hat sich unter anderem mehrfach in fragmentarisch ausgestatteten, bedrohlich wirkenden räumlichen Szenarien mit dem verheerenden Amoklauf vom 20. April 1999 an der Columbine High School in Littleton, USA, befasst. Zwei Teenager, Eric Harris und Dylan Klebold, erschossen an jenem Tag zwölf Mitschüler*innen sowie einen Lehrer und verletzten viele weitere Personen, bevor sie Suizid begingen. Eine weitere wiederkehrende Referenz (in diesem Fall auch eine ‚Reverenz‘) ist der von einer globalen Öffentlichkeit fast schon kultartig beklagte Unfalltod von Prinzessin Diana am 31. August 1997. Beide massiv medial

⁵⁷ Vgl. Thomas D. Trummer. „Ein Ausgang in der Not, Bunny Rogers im Kunsthaus Bregenz“. *Bunny Rogers. Kind Kingdom*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz. Hrsg. von dems. Köln: Walther König, 2020. 31–71, S. 37–38.

⁵⁸ Bunny Rogers und Thomas D. Trummer. „Artist Talk [Interview]“. Übers. von Volker Ellerbeck. *Bunny Rogers. Kind Kingdom*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz. Hrsg. von Thomas D. Trummer. Köln: Walther König, 2020. 184–191, S. 185.

⁵⁹ Die von Bill Lawrence (*Scrubs*) sowie dem Regisseur-Duo Phil Lord und Chris Miller (*The LEGO Movie*) konzipierte Trickserie soll nun wiederaufgelegt werden. Vgl. Sidney Schering. „Nach 17 Jahren: MTV ordert neue Folgen ‚Clone High‘“. *Quotenmeter. Medien. Meinungen. Menschen* (2020). <http://www.quotenmeter.de/n/119566/nach-17-jahren-mtv-ordert-neue-folgen-clone-high> (Zugriff am 12.11.2020).

⁶⁰ Die von Adam Powell gemeinsam mit Donna Powell gestaltete virtuelle Haustier-Website *Neopets* existiert seit 1999. <http://www.neopets.com/index.phtml?lang=de> (Zugriff am 12.11.2020).

⁶¹ Rogers und Trummer 2020 (Anm. 58), S. 183.

verbreiteten Ereignisse wirkten auf die damals sieben- beziehungsweise neunjährige Künstlerin einschneidend und nachhaltig als „Schock der Trauer“, der anschließende reale Erlebnisse „wie in einem ‚Nebel‘ verschattet“ habe.⁶²

In ihren Arbeiten verdinglicht sie einerseits die im virtuellen Raum gespeicherte Wirklichkeit des zum hyperrealen Ereignis ‚medialisierten‘ Todes und der kollektiven Trauer. Andererseits übersetzt sie konkrete Realitäten ins Virtuelle, indem sie diese im Stil digitaler Animationen wiederbelebt. Dass die Begebenheiten der (Zeit-)Geschichte ebenso wie Haustiere und alle weiteren Phänomene des menschlichen Lebens womöglich für viele nur noch in geklonter Version greifbar sind, deutet darauf, dass Bilder und Simulationen längst ihre realen Ausgangsquellen im Sinne einer *enhanced reality* – einer gesteigerten oder maximierten Wirklichkeit – überholt haben.

Und doch vermeidet Rogers diesbezüglich jede Nivellierung. Vielmehr werden die Differenzen und Brüche zwischen Realereignis, medialer Aufbereitung und comichaft verkürztem Nachbild in den Blick gerückt: Es sind *memento mori*, die eine essenzielle Haltlosigkeit und Verlorenheit in einer sich entziehenden, von ihren eigenen Bildern usurpierten Welt vor Augen führen, während sie den gemeinschaftlichen Trauerakt als eine authentische kathartische Möglichkeit kollektiver Heilung zugrunde legen, auch wenn die damit verbundenen Emotionen „durch die Medien initiiert und inszeniert“⁶³ sind. Zugleich ist es ein zutiefst persönliches Projekt, das den Verlust des bedingungslosen Vertrauens in das Leben und in dessen positive Fortentwicklung zum Thema hat. Die Künstlerin eignet sich die öffentlichen, medialen Bilder, Figuren und Schicksale an und transponiert sie in ihren Arbeiten zu Repräsentationen und Reflexionen des eigenen Empfindens.

Im Zeichen der (Eis-)Rose

Ihre erste, temporäre Installation *Sister Unn's* (2011–2012) realisierte Bunny Rogers gemeinsam mit ihrem damaligen Partner und Kollegen Filip Olszewski in einem leerstehenden Blumenladen im New Yorker Stadtteil Queens. Der Titel und inhaltliche Elemente der Installation bezogen sich auf eine der Hauptfiguren des 1963 erschienenen norwegischen Romans *Is-slottet* von Tarjei Vesaas.⁶⁴ Darin geht es um die Geschichte des jungen Mädchens Siss, die an der Schwelle

⁶² Vgl. Trummer 2020 (Anm. 57), S. 55.

⁶³ Ebd., S. 57.

⁶⁴ Die englische Ausgabe, *The Ice Palace*, auf die sich Bunny Rogers bezieht, ist bereits 1966 erschienen, die deutsche unter dem Titel *Das Eis-Schloss* erst 2019.

zum Erwachsenwerden ihre Trauer über das plötzliche Verschwinden ihrer Schulfreundin, dem verschlossenen Waisenmädchen Unn, verarbeiten muss. Während Siss der Dorfgemeinschaft angehört, ist Unn eine neu zugezogene Außenseiterin. Ein zentrales Bild im Roman ist das titelgebende ‚Eisschloss‘, eine Formation, die im Winter in einem Wasserfall entsteht. Unn verläuft sich darin und findet nicht mehr hinaus, während sich Siss in ihrem Kummer von ihrer Umgebung isoliert und vorübergehend emotional erstarrt, seelisch ‚vereist‘. Für Rogers hat das Buch besondere Bedeutung, verbindet sie damit ihren Umzug mit den Eltern von Texas nach New York und das Zurücklassen der Kindheit.⁶⁵

Für die Dauer von *Sister Unn's* sah man durch die Fensterfront des unbetretbaren Ladens – ähnlich wie hinter einem realräumlichen Bildschirm, oder in den Worten der Künstlerin, einem „Diorama“⁶⁶ – Vasen mit verdorrten Rosen auf kargen, weiß drapierten Regalen stehen (Abb. 4). Und in einem gläsernen Kühlschrank, der wie ein Schrein leuchtete, eine in einem Eisblock eingefrorene und gegen die Vergänglichkeit konservierte einzelne Rose.⁶⁷ In Bezugnahme auf die Narration wurde der in der ‚Blüte der Jugend‘ im Eis verschollenen Romanfigur Unn nicht nur eine Gedenkstätte geschaffen. Ihr wurde darüber hinaus in Gestalt der dauerhaft im Eis blühenden Rose eine zumindest ästhetische Transzendenz der Vergänglichkeit mittels und im Rahmen der Kunst ermöglicht: ein bewährter Topos der Dichtung und der Malerei, in der Schönheit und

Abb. 4: Bunny Rogers: *Sister Unn's*, Installation in Zusammenarbeit mit Filip Olszewski, 2011–2012.

⁶⁵ Vgl. Trummer 2020 (Anm. 57), S. 69.

⁶⁶ Michael Conor und Bunny Rogers. „An Ice Palace in Queens. Bunny Rogers and Filip Olszewski on ‚Sister Unn's‘ [Interview]“. *Rhizome* (14.02.2019). <https://rhizome.org/editorial/2019/feb/14/an-ice-palace-in-queens/>. (Zugriff am 03.12.2020).

⁶⁷ Vgl. „Sister Unn's. Bunny Rogers & Filip Olszewski, 2011–2012“. *Net Art Anthology*. <https://anthology.rhizome.org/sister-unn-s> (Zugriff am 11.11.2020).

Jugend des besungenen oder dargestellten Sujets in poetischen Zeilen und in Bildern bewahrt werden.⁶⁸ Bis heute generiert eine Webseite unter dem Eintrag ‚Sister Unn’s‘ bei jedem Anklicken unter speziellem Link eine digitale Rose, die – wie bei heutigen Online-Traueranzeigen durch das Freischalten simulierter Kerzen möglich – die Besucher*innen zum Mitglied einer virtuellen Trauergemeinde werden lässt. Die nicht mehr räumlich existente Installation, halb Mausoleum, halb Bestattungsinstitut, lebt im Netz auf diese Weise weiter.⁶⁹

Auch in anderen Arbeiten der Künstlerin treten Rosen als wiederkehrende, mehrfach kodierte Vanitas-Motive auf, wie sie in der Malerei der Barockzeit und spezifisch im Stilleben bereits angelegt sind. Gleich mehrfach war dies in ihrer sich über vier Stockwerke des Kunsthauses Bregenz erstreckenden Raumfolge *Kind Kingdom* (2020) der Fall, die Thomas Macho mit den einen bekannten Filmtitel variierenden Worten „vier Jahreszeiten, ein Trauerjahr“⁷⁰ kommentiert hat – vollzogen in verschiedenen Phasen des Trauerprozesses vom Spätsommer bis zum Frühling. Den Auftakt machte im Erdgeschoss die Installation *Memorial* (2020), eine von einzelnen und zu Kränzen gebundenen vertrockneten Rosen übersäte Grabstätte, in der die Künstlerin ihre verlorene Jugend symbolisch beerdigte. Ein ebenfalls von Rosen umranktes Porträt von Rogers als Dreizehnjährige, gemalt nach einer fotografischen Vorlage, markierte als „Schwellenbild“⁷¹ zwischen Auftauchen und Verschwinden den Abschied vom Kindsein im Umbruch zum Erwachsenwerden (Abb. 5).

Als Attribut der antiken Liebesgöttin Venus, rot gefärbt durch das Blut von ihrem irdischen Geliebten Adonis, als Mariensymbol (in Weiß und ohne Dornen auf jungfräuliche Reinheit deutend) sowie als Sinnbild für die Leiden Jesus (die Farbe Rot wiederum auf dessen Wunden und Kreuzigung verweisend) oszilliert die Bildfigur der Rose metaphorisch zwischen den Polen erotischer Leidenschaft und christlicher Passion sowie Erlösungsvorstellung. Der Aspekt der Unschuld, der ihr im Kontext der christlichen Heilsymbolik eingeschrieben ist, schwingt in Rogers’ Klage um den Verlust der kindlich-idyllischen Wahrnehmung der Welt

⁶⁸ Dies gilt insbesondere für die Lyrik und Malerei der Renaissance und des Barock, die in der Folge von Francesco Petrarca Gedichtband *Canzoniere* (erste gedruckte Fassung 1470) vielfältige Variationen dieser Motivik in Europa hervorgebracht haben. Beispielhaft dafür sind die Liebessonette von William Shakespeare (u. a. Sonette 15, 16 und 18) und die Porträts, die die Schönheit und Jugend der Dargestellten im Rahmen des Liebeskults der italienischen Renaissance feierten. Vgl. zu letzterem Phänomen: Ingeborg Walther und Roberto Zapperi. *Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*. München: Beck, 2007.

⁶⁹ Vgl. <http://www.sister-unns.com> (Zugriff am 11.11.2020).

⁷⁰ Thomas Macho. „Zeiten der Trauer“. *Bunny Rogers. Kind Kingdom*. Ausst.-Kat. Kunsthhaus Bregenz. Hrsg. von Thomas D. Trummer. Köln: Walther König, 2020. 11–29, S. 11.

⁷¹ Ebd., S. 13.

Abb. 5: Bunny Rogers:
Memorial, Installation in der
Ausstellung *Kind Kingdom*,
Kunsthhaus Bregenz, 2020.

mit. Die Rose steht grundsätzlich für die widersprüchliche Aufladung der organischen Bildmotive der Vanitas, die an dem Punkt, an dem größte Entfaltung und Schönheit in Fäulnis und Zerfall umschlagen oder Destruktion mit sich bringen, per se die dualen Prinzipien von Eros und Thanatos, Liebe sowie Leben und Tod in sich vereinen. Auch die Venus-Maria-Dichotomie – und damit auch diejenige zwischen profaner und himmlischer Liebe – ist in dieses Bildsymbol eingewoben. Das manieristische Werk *Die Madonna mit der Rose* (1529/30) von Parmigianino ist dafür beispielhaft: Maria und das Jesuskind sind hier in der Anmutung von Venus und Amor, der in seiner Hand eine Rose wie ein Zepter emporhält, dargestellt.

Die in der Barocklyrik vielfach variierte *carpe-diem*-Aufforderung, den Augenblick zu ergreifen (und zu genießen), bevor es zu spät ist, fokussiert das Rosenmotiv ebenfalls als Inbegriff der Jugend und deren kurzer Spanne, wie das auf eine Horaz'sche Ode rekurrierende Gedicht von Robert Herrick „To the Virgins, to Make Much of Time“ (1648) belegt, das mit den folgenden Versen beginnt: „Gather ye rosebuds while ye may, | Old time is still a-flyin; | And this same flower that smiles today | Tomorrow will be dying.“⁷² Hier schließt sich der Kreis: Die Rose, Inbegriff des Blühens und Begehrens, der Jugend und des glücklichen Moments, aber auch des ultimativen Schmerzes in der christlichen Ikonografie, wird selbst zum *memento mori* des vergangenen Lebens und Liebens.

In ihrem Bregenzer Ensemble schöpft Rogers aus dem Bedeutungsrepertoire des antik-christlichen Bildsymbols und transferiert es in die Gegenwart.

⁷² Robert Herrick. „To the Virgins, to Make Much of Time“. *The Norton Anthology of Poetry. Revised*. Hrsg. von Alexander W. Allison u. a. 2. Aufl. New York, NY und London: W. W. Norton & Company, 1975, S. 276. Dt.: „Pflückt die Rosenblüten, solange ihr dies vermögt, | Weiterhin verfliegt die greise Zeit, | Und die gleiche Blume, die heute lächelt, | Wird morgen vergehen.“ [Übers. der Verf.].

Deutet die Rose in der Installation *Memorial* noch auf ein „Urbild der Kindheit, deren Verlust die Installation betrauern soll“⁷³, so verkörpert *Trash Mound* (2020), eine visuelle Verbindung von Grabhügel und Müllhaufen auf echter Rasenfläche, die Relikte eines kollektiven Trauerritus: „All diese Dinge sind Rückstände der Wegwerfkultur, magere Betäubungsmittel in einem raumfüllenden Stilleben.“⁷⁴ Verdorrte Rosen, abgeessene Pappteller, leere Flaschen, Stofftiere, Grußkarten, schwarze Ballons und Abfallbeutel mischen sich mit Devotionalien, die der früh verstorbenen Prinzessin Diana, nach ihrem Tod als ‚Königin der Herzen‘ zelebriert, gewidmet sind, samt CD von Elton John mit der Neufassung seiner Ballade „Candle in the Wind“, die er zu Dianas Trauerfeier sang: „Goodbye England’s rose“ heißt es darin. Als Synonym für die Verstorbene, die in den Herzen ihrer Fans gleichsam „weiterblüht“, steht die Rose hier simultan für den jähen Tod Dianas im „Sommer“ ihres Lebens und für deren Unsterblichkeit im öffentlichen Bewusstsein. Elisabeth Bronfen sieht in Rogers’ Evokation der Trauerbekundungen, die sich 1997 zu Ehren von Lady Di vor dem Buckingham Palace in Form von Blumen, Kerzen, Briefen und anderen Gegenständen türmten, eine weitere Variante der „idiosynkratischen Verstrickung“ der Künstlerin „zwischen einem persönlichen Gefühl des Verlusts und den Ritualen kollektiver Erinnerung“.⁷⁵ Zudem verweisen aus ihrer Sicht die unter den Restbeständen der (Trauer-)Feier in *Trash Mound* verstreuten Heiligenbildnisse auf die Stellvertreterfunktion medialer Stars, die ein „tragisch eingefärbter Prominentenkult“⁷⁶ zu Märtyrer*innen verklärt und mit diesen gleichsetzt.

Die konservierte Rose im Eisblock in Rogers’ Installation *Sister Um’s* wiederum ruft die Bregenzer Stelenlandschaft *Cement Garden* (2020) in Erinnerung: ein anonymer Friedhof aus Zementquadern, in die Rosen eingelassen wurden, „Metaphern des Verlusts und zugleich materielle Verkörperung von Abwesenheit“⁷⁷ (Abb. 6). In minimalistischen skulpturalen Gebilden konserviert und buchstäblich auf ewig darin hineinbetoniert, wird die Rose als realer Gegenstand und als Bild des Vergänglichen zum abstrakten Paradigma dauerhafter Trauer: „*Cement Garden* ist ein Altar, der den Toten geweiht ist und für immer besucht werden kann.“⁷⁸

⁷³ Elisabeth Bronfen. „‘Mourning Sickness’. Bunny Rogers’ Theater der Erinnerung“. *Bunny Rogers. Kind Kingdom*. Ausst.-Kat. Kunsthau Bregen. Hrsg. von Thomas D. Trummer. Köln: König, 2020. 151–181, S. 153.

⁷⁴ Trummer 2020 (Anm. 57), S. 49.

⁷⁵ Bronfen 2020 (Anm. 73), S. 167.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 173.

⁷⁸ Ebd.

Abb. 6: Bunny Rogers: *Cement Garden*, Installation in der Ausstellung *Kind Kingdom*, Kunsthaus Bregenz, 2020.

Rogers' Rückführung von Ereignissen, die heute durch die Medien amplifiziert und vermittelt erlebt werden, in die Sphäre des Greifbaren ist eine ästhetische Maßnahme physischer Verankerung in einer sich verflüchtigenden Wirklichkeit. Ebenso wie Rafman nimmt die Künstlerin Vanitas in Gestalt von Abfall und Überresten als Figurationen vergangenen Lebens und vergangener Zeit ins Visier. An ihren Orten des Gedenkens bringt sie die Fragilität des Seins und die Unmöglichkeit, dieses außerhalb von Bildern oder im Raum der Erinnerung festzuhalten, auf dem Interface zwischen Realität und Virtualität zur Anschauung. Dabei demonstriert sie, dass erstere letztlich ebenso wenig fassbar ist wie letztere. Erinnerungen, die flüchtigen Belege des Vergangenen, sind am Ende immer Bilder, Konstruktionen, die mental oder maschinell evoziert werden und sich dem Zugriff entziehen.

Verselbstständigung der Bilder

Die von Jean Baudrillard postulierten Phasen, die Bilder von der Repräsentation zur Simulation der Wirklichkeit durchlaufen – das heißt von der Reflexion einer Grundrealität über deren Maskierung und Verzerrung sowie der Verhüllung des Fehlens dieser Grundrealität bis hin zur Ablösung des Bildes von jeglicher Realität und dessen Aufgehen im reinen Simulacrum⁷⁹ – haben sich mittlerweile verselbstständigt. Das digital erzeugte Bild benötigt nicht einmal mehr menschliche Produzent*innen oder gar einen realen Gegenstand: Es kann sich anhand algorithmischer Kodierungen allein aus den in Umlauf befindlichen Bilddaten selbst generieren. Die im doppelten Sinne „hohe Auflösung“⁸⁰ der Wirklichkeit durch deren Vervielfältigung in der Virtualisierung erreicht in der „audiovisuellen Augenblicklichkeit“⁸¹ der heutigen digitalen Ära den Verflüchtigungsgrad einer fast vollständigen gegenseitigen Durchwirkung der Realität und der sie vermittelnden und aus ihr hervorgebrachten Bilder. Wenn heute Künstler*innen – und hier ist spezifisch die Rede von solchen, die sich in den potenziell grenzenlosen Räumen der digitalen Medien bewegen und daraus schöpfen – auf die Bildmotive der Vanitas zurückgreifen und diese in einer sich verflüchtigenden, von Reizüberflutung vernebelten Wirklichkeit mit neuem Gehalt aufladen, adressieren sie nicht nur das frenetische Streben nach stetiger Intensivierung des gegenwärtigen Augenblicks, das laut Anne-Marie St-Jean Aubre heute gegen die

⁷⁹ Vgl. Jean Baudrillard. *Simulations*. Übers. von Paul Foss, Paul Patton und Philip Beitchman. New York, NY: Semiotext(e), 1983, S. 11.

⁸⁰ Virilio 1989 (Anm. 26), S. 145.

⁸¹ Virilio 2010 (Anm. 10), S. 62.

Endlichkeit des menschlichen Daseins gesetzt und ausgespielt wird.⁸² Sondern sie geben der fortschreitenden Auflösung der Wirklichkeit Gestalt in der flüchtigen Sphäre der Bilder, die diese spiegeln und generieren, und bewahren sie so vor der gänzlichen Zerstreuung.

Indem Jon Rafman in seinen Kompilationen die ephemeren Erscheinungen der virtuellen Realität zu Endloops und mäandernden Bildströmen verdichtet, tritt er damit auch einer Welt gegenüber, die sich in Höchstgeschwindigkeit ständig erneuert und dabei das soeben noch Neue in Windeseile überschreibt.⁸³ Das Archivieren in der Rahmung der ästhetischen Komposition wird hier zu einer Strategie gegen den Verlust des Wirklichkeitszugriffs, eine Form des Erinnerns, selbst wenn nicht mehr eindeutig ersichtlich ist, worauf sich dieses bezieht.⁸⁴ Rafmans künstlerische Arbeiten reflektieren ein ‚bodenloses‘, von Geschichte und Bedeutungsparametern entkoppeltes Lebensgefühl, dem der Grund abhandengekommen ist, einen Zustand essenzieller Entfremdung.⁸⁵ Dieser freischwebenden, losgelösten Befindlichkeit ist das Flüchtige ebenso immanent wie der Drang, dem Ephemeren zumindest im Raum der Bilder Gestalt zu geben und es vor dem endgültigen Vergessen zu bewahren.

Bunny Rogers' Memoriale, die sich beständig auch der eigenen Abspaltung von vergangener Lebenszeit widmen, thematisieren immer wieder solche Manöver einer rettenden Flucht und Verflüchtigung in die sich fortwährend regenerierende Welt der Bilder, in der der leibliche Tod überwindbar scheint. In ihrem *Self-Portrait as Clone of Joan of Arc (Last Bell Joan)* von 2019 haben sich zuvor durchgespielte fotografische Inszenierungen der Künstlerin im Stil eines Heiligenbildnisses in eine gesichtslose, von stilisierten Rosen umrankte Abstraktion verwandelt, eine „Mutation, die das Porträt in die immateriellen Räume digitaler Existenz versetzt“, wie Thomas Trummer bezüglich dieser „Transfiguration“ feststellt:

Das Digitale ist wie eine Schminke, unter der der Körper zerschmilzt. Wenn der Körper seine Fleischlichkeit und Verletzlichkeit ablegt, ist ein paradiesischer Zustand erreicht. Dem fiktiv gewordenen Leib kann irdisches Leid nichts mehr anhaben – ein Zustand der Vollendung, der Perfektion.⁸⁶

⁸² Vgl. Anne-Marie St-Jean Aubre. „At the Heart of Catherine Bolduc's Work: A Sublimated Disappointment“. *Catherine Bolduc. Mes châteaux d'air et autres fabulations / My Air Castles and other Fabulations 1996–2012*. Ausst.-Kat. Übers. von Peter Dubé u. a. Hrsg. von Geneviève Goyer-Quimette. Saint-Hyacinthe: Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Québec u. a., 2012. 235–247, S. 239.

⁸³ Vgl. Rafman 2015 (Anm. 44), S. 183.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 183–184.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 184–185.

⁸⁶ Trummer 2020 (Anm. 57), S. 53.

In diesem virtuellen ‚Garten Eden‘ sind die schmerzhaften Erfahrungen des Menschseins zumindest vorübergehend ausgesetzt, ausgelagert, gleichsam ‚auf Eis‘ gelegt, wobei die Verflüchtigung von Tod und Trauer im ästhetischen Umkehrverfahren immerzu die Rückanbindung an die materielle Sphäre der Realität sucht, in der die Rosen zwar vergänglich sind, aber – vom unaufhörlichen Kreislauf der Natur hervorgebracht – jeden Sommer wieder aufs Neue erblühen.

In der grundsätzlich profanen, den spirituellen Mangel durch Ereignisfülle kompensierenden ‚Gesellschaft des Spektakels‘, die längst im Dauerrauschen unserer immateriellen digitalen Bildwelten aufgegangen ist, lauert zwar die Vergänglichkeit als womöglich letzte real existierende resistente Kraft, die keine Warengarantie und kein elektronischer Beauty-Filter auf Instagram und Co. zu überwinden vermag. Und doch liefern die digitalen Bilder heute, in Weiterführung von Roland Barthes’ Vorstellung des fotografischen Bildes als Indiz eines bereits ‚vergangenen‘, gleichwohl tatsächlich dagewesenen Wirklichen,⁸⁷ den Beweis dafür, dass wir nicht vergangen sind und nicht vergehen werden, sofern das digitale Netz ein Überdauern in virtueller Wirklichkeit in Aussicht stellt.

Denn der mediale Endlosstrom der Bilder fungiert auf der einen Seite als Verflüchtigungsmechanismus, auf der anderen Seite aber auch als Vademekum gegen selbige Auflösungstendenzen, die durch Verlust und Entgrenzung des individuellen Seins im „Allgemeinen schlechthin“⁸⁸ ihre ultimative Zerstreuung erfahren. So leben wir bis in alle berechenbare Ewigkeit weiter in den Social Media und Chatrooms, in die wir uns eingeloggt haben, auch wenn wir mit unserem „*Sein vom Tode*“, das unserem *Sein zum Tode* die unvermeidliche Richtung weist“⁸⁹, in der physischen Welt irgendwann einmal nicht mehr existieren. Der gefährlich schöne Schein, den die Stilleben-Maler der Barockzeit als flüchtiges Aufblitzen eines Lichtreflexes auf Messers Schneide festhielten und in ihren Werken letztlich mittels und kraft ihrer Kunst dauerhaft zelebrierten, wäre dann das Einzige, was von uns bliebe: eine Datenspur am elektronischen Firmament, die mittlerweile die Spur des Pinsels auf der Leinwand ersetzt hat.

⁸⁷ Vgl. Barthes 1989 (Anm. 19), S. 92 und 99.

⁸⁸ Thomas Macho. *Todesmetaphern*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 350. Hier wird das Konzept eines befreienden Ich-Verlusts, der dazu führt, „durch Verschmelzung mit den ‚grenzenlosen Dingen‘ [...] zum Allgemeinen schlechthin zu werden“ als Todesvorstellung im Kontext der mystischen Ekstase diskutiert.

⁸⁹ Macho 2020 (Anm. 70), S. 19.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–3 © Jon Rafman. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Galerie Sprüth Magers, Berlin

Abb. 4 Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und der Galerie Société, Berlin. Fotograf: Filip Olszewski

Abb. 5–6 © Bunny Rogers und Kunsthaus Bregenz. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und der Galerie Société. Fotograf: Markus Tretter