Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 81: Collaborations Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski

Artikel: Blick hinter die Kulissen der "Wirklichkeit" = Backstage with "reality"

Autor: Jaeggi, Martin / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681180

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Blick hinter die Kulissen der «Wirklichkeit»

MARTIN JAEGGI

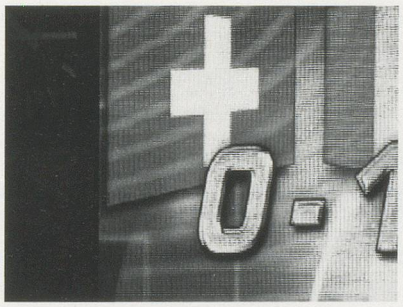
Die Wirklichkeit in einem Bild aufs Wesentliche zu verdichten, so liesse sich eines der grossen Versprechen der Photographie umschreiben. Die unerbittlichen Beschränkungen des Mediums – linearer Wirklichkeitsbezug und Fragmenthaftigkeit – werden so zur Chance gewendet. Erfüllt die Photographie diesen Anspruch, so scheint sich aus einem einzigen Blick, einer einzigen Geste eine Persönlichkeit zu erschliessen, werden unbeachtete, scheinbar nebensächliche Dinge zu gewichtigen Zeugnissen der Zeit, entladen sich in einer Strassenszene die Spannungen einer Epoche. Doch das Gelingen dieses alchemistischen Prozesses bleibt die Ausnahme, nur allzu oft erweist sich, dass keineswegs die poetische Verdichtung, sondern die Vereinfachung die hauptsächliche photographische Vorgehensweise ist. In den Massenmedien mit ihrem Zwang zu Eingängigkeit und Kürze dienen Photographien meist nur als griffige stereotype Bildformeln, die Nachrichten «auf den Punkt» bringen sollen. Gerade ihre vermeintliche Wirklichkeitstreue und der mediumspezifische Zwang zur Komplexitätsreduktion lassen die Photographie zu einem herausragenden Instrument medialer Manipulation werden. Vor diesem Hintergrund sind Jules Spinatschs Arbeiten zu verstehen, die eine Kampfansage an die grosse Vereinfacherin Photographie darstellen, eine Fundamentalkritik, die die Möglichkeiten ihres Wirklichkeitszugriffs radikal in Frage stellt.

JULES SPINATSCH, HEISENBERG OFFSIDE, 2005, Switzerland - France, 1 : 1, World Championship Qualification, Stade de Suisse, Bern Wankdorf, 8. October, 2005, 3003 single shots taken with network camera, installation view Kunsthaus Zürich, single shots. (ALL PHOTOS: JULES SPINATSCH, ZÜRICH)

In HEISENBERGS OFFSIDE zeigt Spinatsch die Beschränktheit photographischer Medienbilder exemplarisch am Beispiel eines Fussballspiels auf. Fussballphotographien und Fernsehübertragungen zeigen eine hochkünstliche Fiktion, in deren Mittelpunkt stets der Ball steht, um den die Kamera, in einer Nahsicht, die sich nur dem Kameraobjektiv bie-

---

MARTIN JAEGGI lebt als freischaffender Autor und Dozent in Zürich. Er hat zahlreiche Texte zu Photographie und visueller Gegenwartskultur veröffentlicht.



tet, die Körper der Fussballspieler choreographisch arrangiert. Der Besucher eines Fussballspiels sieht etwas ganz anderes: Der Ball ist ein kleiner Punkt in der Weite des Spielfeldes; immer wieder schweift die Aufmerksamkeit ab, gelenkt durch die Fülle der Eindrücke, die das Stadion bietet.

HEISENBERGS OFFSIDE unternimmt den Versuch, jene Gesamtheit des Fussballstadions, die sich dem Einzelbild entzieht, zu erfassen. Spinatsch installierte unter dem Dach des Berner Stade de Suisse, auf der Höhe der Mittelfeldlinie, eine programmierbare Netzwerkkamera. Während des WM-Vorentschei-

JULES SPINATSCH, SNOW MANAGEMENT, UNIT MNBEVO, Innsbruck, 2005, C-print, 10 1/4 x 13 3/8" / 26 x 34 cm.

dungsspiels Schweiz – Frankreich am 8. Oktober 2005 nahm die Kamera dreitausend Einzelbilder auf, schwenkte dabei während der Dauer des Spiels (zusätzlich einer halben Stunde vor und nach dem Spiel, während insgesamt 185 Minuten) von links nach rechts über das Spielfeld und tastete es von oben nach unten ab. Die entstandenen Bilder montierte Spinatsch zu einem 4 x 9 Meter langen Panorama des Spielfeldes, das von links nach rechts betrachtet zugleich die Dauer des Spiels in Einzelmomente zerlegt – die Zeit wird hier zum Raum. Der Ball ist nie zu sehen, die Position der Spieler im Gesamtbild entspricht keinem Moment des Spiels. Wir sehen stattdessen das prismatisch in Tausende von Einzelmomente aufgelöste Stadion. Aus der Distanz betrachtet, fügen sich die Bilder zu einer Panoramasicht, die sich bei näherem Betrachten in Wirklichkeitsfragmente auflöst: ein Gewirr von Zuschauern, Ordnungshütern, Medienschaffenden, Sanitätern, Fussballspielern, Balljungen und Schiedsrichtern, Scheinwerfern, Kameras, Laptops, Mikrophonen, Fahnen, Transparenten und unzähligen Werbebannern. Während auf den Bildern in der linken Ecke, aufgenommen eine halbe Stunde vor Spielbeginn, die Zuschauer beim Warten zu beobachten sind, sieht man sie in der Bildmitte jubeln, und am rechten Rand verlassen sie das Stadion. Die aus der Distanz wahrgenommene Einheit des Panoramabilds entpuppt sich als Fiktion.

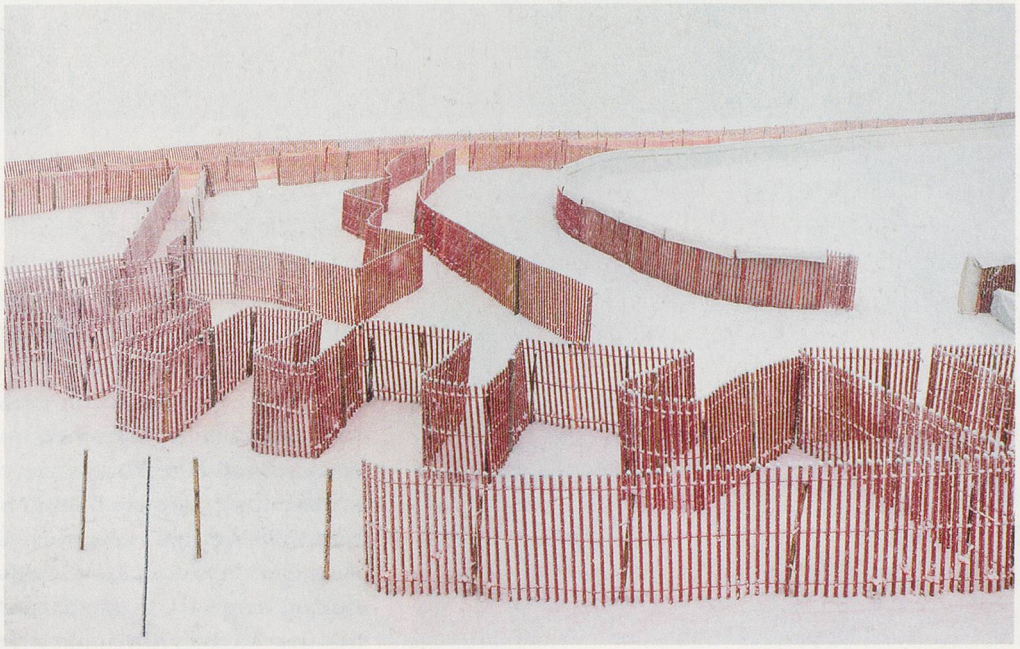
In ihrer Unüberschaubarkeit lässt die Arbeit viele Leseweisen zu. Der Betrachter kann das Fussballstadion als Zeichenwald studieren, als Geflecht kultureller Codes – eine für das beginnende 21. Jahrhundert emblematische Verschmelzung von Kultur und Kommerz. Er kann sich aber auch in den überaus detaillierten Einzelbildern verlieren, von denen jedes eine eigene Geschichte erzählt: Ist der glatzköpfige Mann im schwarzen Anzug, der aufmerksam die Menge beobachtet, ein Sicherheitsangestellter? Was mag sich wohl der verloren in einen Laptop starrende Journalist denken? Welchem Spieler gehören die Beine, die nur knapp angeschnitten zu sehen sind? Kurz blitzen einzelne Menschen auf, deren Wege sich während des Spiels gekreuzt haben, in deren Erinnerung wird sich ein ganz eigenes (Gesamt)Bild des Ereignisses zusammensetzen. «Das

grosse Ganze», insistiert Spinatschs Arbeit, ist immer Resultat einer Komplexitätsreduktion, «Wahrheit» eine Frage von Auswahl und Perspektive.

Das Panorama entzieht sich in seiner Unüberschaubarkeit dem Betrachter, ebenso wie beim Besuch eines Fussballspiels muss er aus Teilaspekten die Fiktion eines Ganzen konstruieren. HEISENBERGS OFFSIDE gerät so zu einer Versuchsanordnung über die Arbeit von Wahrnehmung und Erinnerung, die in ihrem Beharren auf der Unfassbarkeit des Wirklichen zugleich Kritik an den Massenmedien ist. Während der professionelle Sportphotograph behauptet, die Wirklichkeit zum entscheidenden Augenblick verdichtet einzufangen, verdeutlicht Spinatsch, dass auch dreitausend Bilder die Wirklichkeit nur unzureichend wiedergeben können. Die Anspielung des Titels auf Heisenbergs Unschärferelation, die besagt, dass sich entweder der Ort oder der Impuls eines Teilchens berechnen lässt, nie jedoch beide zugleich, ist eine weitere Einladung, die Arbeit spekulativ erkenntniskritisch weiterzudenken.

Doch die computergesteuerte Kamera lässt sich nicht nur als Metapher für Wahrnehmung und Erinnerung lesen, sie lädt zu weit unheimlicheren Deutungen ein. Ihre panoptische Perspektive auf das Geschehen verweist auf die Schreckensvision totaler Überwachung, eines unmenschlichen allerfassenden künstlichen Auges: der Wunschtraum der Sicherheitstechnologen im Zeitalter des Terrors. Spinatsch setzte Netzwerkkameras bereits in einer früheren Arbeit, TEMPORARY DISCOMFORT IV / PULVER GUT, ein, um einen dystopischen Überwachungsalbtraum zu simulieren. Während des World Economic Forums 2003 in Davos, als Globalisierungsgegner das Treffen von Spitzenkräften aus Politik und Wirtschaft mit einer Demonstration stören wollten, zeichnete Spinatsch mit drei Netzwerkkameras ein Raum-Zeit-Panorama des Kurorts Davos auf, der für die Dauer des WEF zu einer Hochsicherheitszone wurde. Das Katz-und-Maus-Spiel von Polizei und Demonstranten lässt sich auf dem Panorama in seiner zeitli-

JULES SPINATSCH, SNOW MANAGEMENT, SCENE KMP, Kitzbühel, 2005, C-print, 28 3/8 x 49 1/2" / 72 x 126 cm.



JULES SPINATSCH, SNOW MANAGEMENT, UNIT BT/SCENE B3, Davos, 2004, C-print, 31 1/2 x 39 1/2" / 80 x 100 cm.

chen Entfaltung beobachten, gleichzeitig wird ein Überblick über die gewaltige Sicherheitsarchitektur geboten, während sich von links nach rechts der Wechsel von Nacht zu Tag verfolgen lässt.

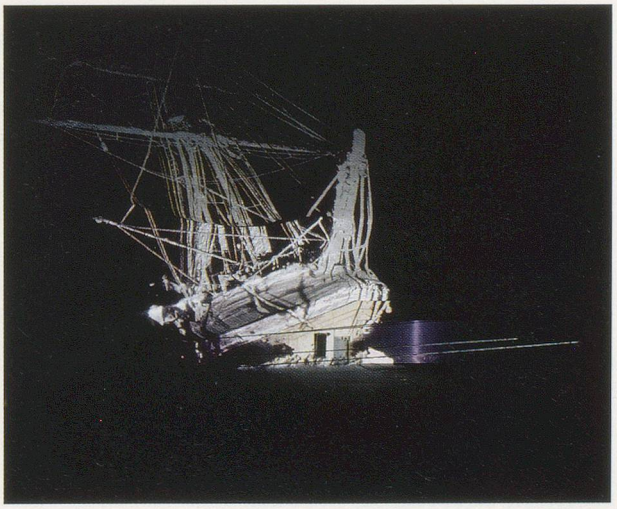
Die Arbeit ist Teil einer fünfteiligen Reihe, «Temporary Discomfort, Chapters I–V», entstanden zwischen 2001 und 2003. Jeder Teil widmet sich einem Treffen des WEF oder der G8, jenen Zusammenkünften, die seit Ende der 90er-Jahre einer bunt zusammengewürfelten Allianz von Globalisierungsgegnern als sinnbildlicher Inbegriff des von Politik und Wirtschaft vorangetriebenen Globalisierungsprozesses galten und zum Anlass für grosse, zuweilen gewalttätige Gegendemonstrationen wurden. Bei jedem Treffen entstand eine Photoserie, die sich dem Ereignis unter einem strategisch ausgewählten Gesichtspunkt nähert. Spinatsch richtet sein Augenmerk nicht auf die eigentlichen Zusammenkünfte und Demonstrationen, deren letztlich austauschbare Bildhülsen uns aus den Medien hinlänglich vertraut sind. Vielmehr

untersucht Spinatsch die gigantischen Sicherheitsdispositive und -architekturen dieser Anlässe. Was die Medien an diesen Anlässen zeigen, wird streng kontrolliert – abgesehen vom staatsmännischen Händeschütteln im Blitzlichtgewitter werden die Politiker und Wirtschaftsleute abgeschirmt, Demonstrationen tunlichst verhindert, damit ihre Bilder nicht um die Welt flimmern, denn Politik bedeutet heute immer auch möglichst umfassendes Bildermanagement.

Spinatsch untersucht Orte im Ausnahmezustand, stillgelegt und militärisch befestigt. Er zeigt das hochsommerliche Genua, brütend menschenleer wie ein Gemälde von De Chirico. Oder die Innenstadt von Genf während des G8-Gipfels in Evian, die Schaufenster und Geschäftsschilder mit gelben Brettern abgedeckt aus Angst vor dem Zorn der Demonstranten, sodass kein Firmenzeichen mehr auszumachen war. Die allgegenwärtigen gelben Flächen verleihen dabei der Stadt ironischerweise den Anschein einer übergrossen minimalistischen Skulptur. Eine andere Serie zeigte das nächtliche kunstlichtüberflutete Davos, durchzogen von Stacheldrahtzäunen, bewacht von Militär und Sicherheitsdiensten. Den Gegensatz dazu bilden Bilder vom WEF in New York, wo Spinatsch das schläfrige Wachen und Warten der Sicherheitsleute zwischen Strassensperren und Übertragungswagen beobachtet, das durch die Kulisse der nächtlichen Grossstadt eine fast schon filmische Anmutung erhält und an Thriller oder *film noir* denken lässt. In jedem Teil der Arbeit verbindet Spinatsch nüchterne Beobachtung, geschult am Denken der Sicherheitsstrategen, mit Bildwitz und Lust an der Künstlichkeit dieser Ereignisse. In dieser Schwebe machen sie die Grundstruktur solcher Gipfeltreffen deutlich, die Vorbedingungen zeitgenössischer Politik, und stellen sie bloss als aufwändige Grossinszenierungen dar, deren Logik des Spektakels weder die Teilnehmer noch die Demonstranten entkommen.

Spinatschs unbestechlicher Blick für Künstlichkeit und Inszenierung tritt am schärfsten in seiner Arbeit SNOW MANAGEMENT hervor. Seit dem 18. Jahrhundert gelten die Schweizer Alpen als Inbegriff erhabener Natur, und die Bergbewohner versäumten nicht, aus diesem Mythos Profit zu schlagen. Im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte verwandelten sie die unberührte Bergwelt in eine High-Tech-Eventlandschaft, die den höchstmöglichen Gewinn erbringen soll. In SNOW MANAGEMENT zeigt Spinatsch, wie nachts in den Bergen die Skipisten präpariert werden. Im kalten Flutlicht sprühen die Schneekanonen, Pistenfahrzeuge planieren die Abhänge, touristisches Naturerlebnis wird hergestellt. In seinen Nachtlandschaften sind keine Berge zu entdecken, vielmehr erinnert ihre kalte Leere an Standbilder aus einem Science-Fiction-Film, die zeigen, wie die Oberfläche eines unwirtlichen Planeten bewohnbar gemacht wird. Auch das Naturspektakel der Schweizer Alpen entpuppt sich als Inszenierung, ebenso wie Fussballspiel und Gipfeltreffen. Spinatsch zeigt in seinen Arbeiten Technik, Inszenierung und Mediatisierung als Grundbedingungen der Gegenwart auf und erlaubt dem Betrachter einen Blick hinter die Kulissen dessen zu werfen, was ihm als «Wirklichkeit» verkauft wird. Spinatsch bleibt dabei immer nüchtern und unsentimental, unbeleckt von Nostalgie und Kulturpessimismus. Gerade diese Trockenheit verleiht seinen Arbeiten eine Weit- und Klarsicht, die beklemmender als manche im Detail ausgemalte Endzeitvision wirkt.

JULES SPINATSCH, SNOW MANAGEMENT, OLYMP, SCENE S2, Serfaus, 2006, Inkjet-print on satin, 70 x 84" / 178 x 213 cm.



Backstage with "Reality"

JULES SPINATSCH, SNOW MANAGEMENT, SCENE 12, Innsbruck, 2005, C-print, 31 1/2 x 39 1/2" / 80 x 100 cm.

MARTIN JAEGGI

A compact rendition of the essence of reality: this describes one of the great promises of photography and gives the merciless limitations of the medium—the linear treatment and fragmentation of reality—a fair chance. Should photography succeed in satisfying this claim, then one fleeting gaze, one single gesture would be understood to offer the key to an entire personality; neglected, supposedly secondary things would bear vital witness to an age; the tensions of an era would erupt in a single street scene. However, the success of this alchemist process is the exception. All too often, it is not poetic condensation but mere simplification that prevails. In the mass media, with its priorities of accessibility and

MARTIN JAEGGI is an author and teacher. He has published numerous texts on photography and contemporary visual culture. He lives in Zürich.

brevity, photographs are deployed to reduce news to stereotypical visual formulas based on instant recognition. Given its reputation for truthfulness and its dictate of slashing complexity, photography is an ideal instrument for manipulation. Jules Spinatsch has produced a body of work that challenges the exploitation of photography as the doyen of simplification and investigates the potential of its access to reality in a spirit of profound and radical critique.

In Spinatsch's HEISENBERGS OFFSIDE (2005–2007), a soccer game is used to demonstrate the limitations inherent in the media's use of photography. The unabashed artificiality of soccer photographs and television broadcasts creates a fiction that is focused on the ball, around which the bodies of the players are choreographically arrayed by the camera and its close-up views, ordinarily inaccessible to the public eye. Spectators at a soccer game see something entirely different: the ball is a tiny dot on a large playing field and attention drifts, distracted by all the sights and sounds of a large stadium.

HEISENBERGS OFFSIDE attempts to capture the totality of a soccer stadium, which eludes the single photograph. Under the roof of the Stade de Suisse in Bern, Spinatsch set up and programmed a network camera at the center line. On October 8, 2005, during the playoffs for the world championship, the camera took 3000 pictures of the game between Switzerland and France, constantly panning back and forth and up and down for the duration of the game as well as half an hour before and after, for one hundred and eighty-five minutes in all. Spinatsch mounted the resulting pictures on a panorama of the playing field, measuring four meters by nine meters, which, when viewed from left to right, dissects the length of the game into single moments; he has translated time into space. We do not see the ball or the positions of the players as they really appeared moment by moment in the game. Instead, we face a stadium dramatically deconstructed into thousands of single moments that, seen from a distance, meld into a panoramic view. Close-up, they break down into fragments of reality: a tangle of spectators, security officers, soccer players, ball boys, referees, spotlights, cameras, laptops, microphones, flags, banners, and countless advertisements. While the pictures in the left-hand corner, taken half an hour before kickoff, show spectators waiting, the center of the picture shows cheering crowds, and to the right they are seen leaving the stadium. The unity of the panoramic image as perceived from a distance proves to be a fiction.

Though we are unable to take the entire picture in at once, we can read its parts in a number of ways. We can study it as a mass of signs, a fabric of cultural codes, and a blend of culture and commerce that is emblematic of the early twenty-first century. But we can also devote ourselves to the details of individual

JULES SPINATSCH, SNOW MANAGEMENT, UNIT PAMM, Davos, 2005, C-print, 31 1/2 x 39 1/2" / 80 x 100 cm.

pictures, each of which tells a story of its own. Is the bald gentleman wearing a black suit and attentively watching the crowd a security agent? What's going on in the mind of the journalist, engrossed in his laptop? Which player do those cropped legs belong to? Individuals flash by, whose paths happen to cross for the length of the game; they, too, will collect their fragmented impressions and turn them into their own distinctive overall image of the remembered event. Spinatsch's work asserts that "the great whole" can only be achieved by reducing complexity; "truth" is a matter of choice and perspective.

Spinatsch's panorama escapes the viewer as a whole and needs to be reconstructed, just as spectators of a soccer game have to construct the fiction of a whole out of its many parts. In this way, HEISENBERGS OFFSIDE becomes an experiment on the function of perception and memory and, by insisting on the impossibility of grasping the real, it also represents a critique of the mass media. While the professional sports photographer claims to capture condensed, decisive moments of reality, Spinatsch demonstrates that not even three thousand pictures can provide an adequate rendition of that reality. The allusion in the title to Heisenberg's uncertainty principle, according to which the exact position or the exact momentum of a particle can be known, but never both at once, invites viewers to continue pursuing their speculative and cognitive reflections.

Yet, the computer-controlled camera not only reads as a metaphor for perception and memory; it also tempts us to explore much more uncanny interpretations. Its panoptical apprehension of the event evokes the horror of total surveillance. It is an inhuman, all-encompassing artificial eye, a dream come true for security technologists in the age of terror. This is not the first time that Spinatsch has used a network camera; one is also featured in an earlier work, TEMPORARY DISCOMFORT IV / PULVER GUT (2003), where the artist simulated a dystopic surveillance nightmare. During the World Economic Forum of 2003 in Davos, where opponents of globalization tried to disrupt the meeting of the world's top figures in politics and economics, Spinatsch installed three network cameras to record and produce a time-space panorama of the spa, which had been turned into a top-security zone for the duration of the forum. The cat and mouse game between the police and the demonstrators can, as a result, be seen unfolding in time across the surface of the work. At the same time, the work provides an overview of the colossal system of security structures, while revealing, from left to right, the night gradually turning into day.

The work belongs to a five-part series, *Temporary Discomfort, Chapters I–V* (2001–2003), each part devoted to a meeting of the WEF or the G8 summit, events often disrupted by a motley alliance of demonstrators, opposed to what they considered quintessential symbols of globalization. A series of photographs for each of these meetings is a study of the event in terms of a strategically selected standpoint. Spinatsch did not concentrate on the actual meetings and demonstrations—the media has fed us more than enough of these essentially interchangeable images—but rather on the gigantic security arrangements and structures that are spawned by such events. There is strict control over what the media is permitted to show. Apart from the diplomatic shaking of hands in a barrage of flashing cameras, the politicians and businessmen are shielded from the public, and demonstrations are diligently kept in check to prevent pictures of them from spreading around the world: politics today also means all-encompassing visual management.

Spinatsch investigates places under exceptional conditions, shut down and under military control. He shows Genoa at the height of summer, in searing heat and deserted, like a painting by De Chirico. Or downtown Geneva during the G8 summit in nearby Evian, where shop windows and signage were secured behind yellow boards to protect them from the rage of demonstrators, effectively concealing all company logos. The omnipresent yellow surfaces ironically make the city seem like an oversized minimalist sculpture. Another series shows Davos at night flooded by artificial light, crisscrossed with barbed wire fences, under the surveillance of the army and security agents. The mood is quite the opposite in the artist's pictures of the WEF in New York, where he observes security agents watching and waiting half asleep between roadblocks and broadcasting vans.

JULES SPINATSCH, TEMPORARY DISCOMFORT, 2003, Chapter IV, WEF, Davos, 2003, C-prints, 17 x 22" each / je 43 x 56 cm.

JULES SPINATSCH, TEMPORARY DISCOMFORT, Chapter III, WEF, New York, 2002, C-print, 31 1/2 x 32 1/2" / 80 x 100 cm.

The backdrop of the Big Apple at night makes the scene look like something out of a movie, a thriller or even film noir. In each chapter, Spinatsch combines straightforward observation, as in the domain of security management, with humor and a delight in the artificiality of these events. His studies expose the structure that underlies such summit meetings as prerequisite to contemporary politics, representing them as elaborately staged productions, in which neither participants nor demonstrators can escape the logic of the spectacle.

Spinatsch's unerring eye for artificiality and staging is at its most striking in SNOW MANAGEMENT (2003–2007). Since the eighteenth century, the Swiss Alps have been considered the epitome of sublime nature, and natives of the Alps have missed no opportunity to capitalize on that myth. Over the past two centuries, the relatively untouched mountains have been transformed into a high-tech event landscape geared towards maximum profit. In SNOW MANAGEMENT, Spinatsch has taken pictures of ski slopes being prepared at night. Under the glare of cold floodlights, machines noisily turn nature into a tourist experience with snow cannons at full blast and bulldozers flattening the slopes. There are no mountains to be discovered in these nightscapes. Instead the pictures evoke the cold emptiness of stills from a science fiction film about a barren planet being made habitable. The spectacle of nature in the Alps is no different from soccer games and summit meetings; it, too, is a staged production. This oeuvre makes manifest that technology, staging, and mediatization have become the basics of contemporary life and it gives us the opportunity to take a look backstage at the makings of "reality." Jules Spinatsch always remains matter-of-fact and unsentimental, prompted neither by nostalgia nor cultural pessimism. His dry understatement lends the work a clarity and farsightedness that is far more oppressive than many detailed apocalyptic visions.

(Translation: Catherine Schelbert)