

Julian Rosefeldts *American Night*

Differenzierungsversuch des Politesken als kollektiver Vorstellung
zwischen Historienbild und Pop-History

Im Rahmen der Fragestellung nach dem Politesken in der zeitgenössischen Kunst möchte ich die Filminstallation *American Night* von Julian Rosefeldt in den Blick nehmen.¹ Das Feuilleton war sich bei der Premiere in der Galerie Arndt & Partner einig: «*American Night* ist vor allem eine politische Arbeit, selbstverständlich nicht ohne jenen Hintersinn und slapstickhaften Aberwitz, der in Rosefeldts Filmen schon immer so befreiend durchschlug. [...] Jetzt wirkt das ganze Geschehen universeller.»² Sie wird als zentrale Arbeit in der ersten Einzelausstellung des Künstlers im Kunstmuseum Bonn präsentiert.³ Mit dieser Überblicksausstellung wird der 1965 geborene Rosefeldt, der sich seit über zehn Jahren mit den Medien Video und Film beschäftigt,⁴ erstmals einem größeren Publikum in Deutschland bekannt gemacht. Der Inhalt von *American Night* ist pointiert in der Pressemitteilung des Kunstmuseums Bonn zusammengefasst: «In seiner visuell überwältigenden, vom Kunstmuseum Bonn mitproduzierten 5-Kanal-Film-Installation «*American Night*» (2009) reflektiert der Künstler zum einen das Genre des Westerns im Hinblick auf seine zentralen Motive, wie beispielsweise das Lagerfeuer, die Dorfstrasse, den Saloon, die wartende Frau etc. und entlarvt dabei zugleich die filmische Logik der Szenen, indem er auch den Blick hinter die Kulissen auf das Set



1 Julian Rosefeldt, *American Night*, 2009, Standfotografie.

und den Produktionsprozess gewährt. In seinem Kern ist *«American Night»* aber vor allem eine sarkastisch pointierte Abrechnung mit der Hegemonial-Politik Amerikas unter seinem früheren Präsidenten George W. Bush. In einem rein aus Zitaten aus Filmen, Songtexten und Politikeräußerungen zusammengesetzten Lagerfeuer-Gespräch zwischen fünf Cowboys zerstäubt der im Western gespiegelte Gründungsmythos des Landes über das amerikanische Konzept von Freiheit zu einer Litanei hohler Phrasen.»⁵

Es werden offensichtlich zwei Aspekte in dieser Arbeit verhandelt: Einerseits setzt sich Rosefeldt medienkritisch mit dem Filmgenre Western auseinander, andererseits problematisiert er anspielungsreich die Außen- beziehungsweise Weltpolitik des ehemaligen amerikanischen Präsidenten George W. Bush. Dieser politische Aspekt soll im Folgenden auf seine Bedeutung hinterfragt werden. Die groß angelegte Abrechnung mit der amerikanischen Hegemonialpolitik hat etwas grotesk Anmaßendes, denn auch wenn der damalige US-Präsident zentral zitiert, imitiert, persifliert und möglicherweise in seinen Klischees dekonstruiert wird, bestätigt *American Night* nur die ohnehin schlechten Meinungen, die Plattitüden und Urteile, die über George W. Bush im Umlauf waren und weiter im Umlauf sind (Abb. 1). Rosefeldts Arbeit kommt einem zunächst vor wie eine zu spät gekommene Satire, eine Satire allerdings, deren Tiefe fragwürdig ist und deren Kritik als moralischer Geschichtsunterricht erscheint.

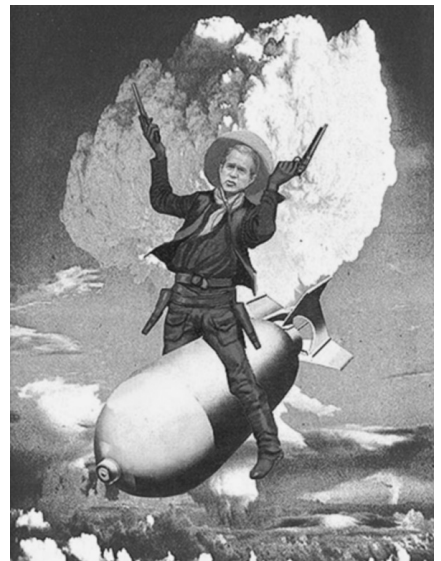
In diesem Verständnis liegt es nahe, *American Night* in einem gattungsspezifischen Sinne als politisches Historienbild zu lesen.⁶ Unter einem Historienbild versteht man traditionell die Verdichtung eines geschichtlichen Ereignisses auf seinen narrativen Höhepunkt. Es geht, je nach Auftraggeber/in, um die Legitimation politischen Handelns oder politisch motivierter Kritik im Hinblick auf deren Bewertung durch die Geschichtsschreibung. Wie problematisch diese Kategorie allerdings heute geworden ist, mag ein Blick auf Gerhard Richters RAF-Zyklus, 18. Oktober 1977 von 1987 deutlich machen. In diesem versucht der Maler, einerseits einen Teil der bundesrepublikanischen Geschichte und andererseits das Thema des Historienbildes künstlerisch in der Postmoderne zu bewältigen. Die 15 unterschiedlichen Bildformate in schwarzweißer Fotomalerei führen das tragische Ende der RAF-Terroristen und Terroristinnen vor Augen – eingeleitet wird das durch ein Jugendbildnis von Ulrike Meinhof, beschlossen dann von der *«Grablegung»* der Terrorist/innen. Richter bietet eine kontinuierende Bildfolge an, die, obschon sie eine Erzählung nahelegen könnte, letztendlich eine eindeutige Lesbarkeit verweigert. Das Angebot malerischer Reproduktion von Fotografien wertet nicht über die Taten, sondern befragt die Konstitution des Gedächtnisses und des Erinnerns in der Kunst, einer Kunst, die Kai-Uwe Hemken einmal treffend als *«ästhetische Mnemographie»* bezeichnet hat.⁷ In diesem Sinne thematisiert das heutige Historienbild – wenn wir davon überhaupt noch sprechen wollen – nicht das unmittelbare Ereignis, sondern bringt vielmehr eine zeitgebundene Praxis zur Anschauung, Bilder des Politischen überhaupt erst zu entwerfen.

Angesichts der neuen Quantität und Qualität von Bildern, die nicht nur Kriegshandlungen fotografisch dokumentieren, sondern selber zur Waffe des Terrors werden können,⁸ wird seit einiger Zeit neu über das Wesen von Kriegsbildern verhandelt.⁹ Wenn die Kunst sich nun ihrerseits dem Thema Krieg und Terror über eine direkte Kritik an der offiziellen Bildpolitik beziehungsweise der Darstellung von Politik in den öffentlichen Medien annimmt, muss das jeweils ei-

ne differenzierte Auseinandersetzung mit dem Bildgegenstand zur Folge haben. Nicht unbedingt die plakative Zurschaustellung der ohnehin bereits zu Ikonen avancierten Kriegsbilder als Kritik an kriegerischen Auseinandersetzungen zeitigt eine nachhaltige Wirkung, sondern vielmehr der medienkritische Umgang mit dem verfügbaren Bildmaterial, der die Rhetorik visueller Bildstrategien in ihrer Funktion und Wirkung erhellt.¹⁰ Als Beispiel für das hier Gemeinte kann Thomas Ruffs fotografische Serie der *Nachtaufnahmen* (1992–95) angeführt werden. Mit einem Restlichtverstärker verwandelt Ruff unscheinbare Häuser in die unheimlichen Nachtansichten, die an die Bombardierungssequenzen des Zweiten Golfkrieges (1990–91) erinnern, und die damals als technokratische Bilder den Euphemismus eines «Sauberen Krieges» medial vermitteln sollten.

Gerade das kriegerische Vorgehen machte George W. Bush dann zum Gegenstand einer auch im Medium der Kunst vorgetragenen Kritik. *American Night* steht gleichsam am Ende dieser weltweiten «Anti-Bush-Kampagne» und historisiert in eigentümlicher Weise die Urteile über die amerikanische Außenpolitik. Ikonografisch lässt sich das Motiv, George W. Bush in der Rolle des Cowboys darzustellen, von der Selbstinszenierung des ehemaligen Präsidenten ableiten und wurde auch schon früher in diesem Sinne aufgegriffen, so etwa in einer Karikatur Jonathan Bakers, die Bush in Anlehnung an Stanley Kubricks *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* als bombereitenden Kuhhirten zeigt (Abb. 2).

American Night wäre demnach vielleicht auch als Karikatur zu verstehen. Aber die Idee, es hier mit einem modernen Historienbild zu tun zu haben, soll nicht ganz von der Hand gewiesen werden, sondern erst noch einmal danach gefragt werden, was der Westernmythos für die ästhetische Mnemographie Rosefeldts bedeutet. Im klassischen Westernfilm spielt der «Frontier»-Gedanke stets eine tragende Rolle. Die Landerschließung und Besiedelung des Kontinents, verstanden als Pioniertat, begründet den Ursprungsmythos Nordamerikas. Im Geist einer Lewis-und-Clark-Expedition findet sich der Topos von der solitären Zurück-



2 Jonathon Baker, *Don't mess with Texas*, United Kingdom 2002.

gezogenheit in die Natur und die Naivität der Amerikaner/innen,¹¹ die literarisch das 19. Jahrhundert prägten. Allerdings ist auch der Wilde Westen ein Klischee, dessen Entstehung einer Romantisierung des Westens im 20. Jahrhundert zu verdanken sind, zu einer Zeit also, als die Landnahme beendet und die «Frontier» schon lange als geschlossen erklärt worden war. Als William Frederick Cody als Buffalo Bill mit seiner Wild West Show durch Europa zog, zeigte er ein retrospektives Bild von Amerika. Wenn Rosefeldt in *American Night* die kinematographische Geschichte Nordamerikas beschwört, so ist das kein soziologischer Selbstzweck, um den Western als Filmgenre und Mythos zu dekonstruieren; Rosefeldt bemüht sich vielmehr darum, die politische Sprache der Bush-Administration semantisch im Feld der Wildwestrhetorik zu verorten. Panoramaartig sind die fünf Bildschirme im Halbkreis um die Betrachter/innen aufgestellt. Die im doppelten Sinne zentrale Szene der Installation bildet dabei ein Lagerfeuer.¹² Um das Feuer sitzen fünf Cowboys und unterhalten sich über Stereotype wie die persönliche Freiheit, den Traum vom friedlichen Heim und das Recht auf Waffenbesitz. Der Dialog besteht aus Zitaten von ausnahmslos männlichen Regisseuren und Schauspielern des Westerngenres, Politikern, Waffenlobbyisten und der Filmfigur Rambo.¹³ Die Fiktion des dialogischen Schauspiels wird durch ein Ratespiel der Schauspieler unterbrochen, die plötzlich nicht die Sätze als zu ihrer Rolle gehörig intonieren, sondern diese als Filmliebhaber den anderen zum Raten darbieten. Hier findet der entscheidende Bruch von der Darstellung zur Persiflage des Westens statt, von der Genrekritik zur politischen Kritik, die das Publikum aus dem 19. ins 21. Jahrhundert katapultiert. Dann, während vier der Cowboydarsteller noch feixend einer gelungenen Gary Cooper Imitation nachhängen, mimt der Schauspieler Tim Williams George W. Bush und zitiert aus dessen Rede zum Irak vom 7. Oktober 2002: «America must not ignore the threat gathering against us. Facing clear evidence of peril, we cannot wait for the final proof – the smoking gun – that could come in the form of a mushroom cloud.»¹⁴ Dabei wird unter Gelächter ein Stiefel nach ihm geworfen, als Anspielung auf die berühmt gewordene Attacke Muntaser el Saidis.¹⁵ Die Szene findet dann ein Ende in dem komisch vorgetragenen Rapsong *Gunrunner* von 50 Cent, in dem es um illegalen Waffenhandel geht und der offenkundig auf die gesellschaftliche Omnipräsenz von Waffen und Gewalt verweisen soll.¹⁶ Der von Rosefeldt konstruierte Dialog zeigt eine sprachliche Kontinuität der amerikanischen Grundrechtsphantasie, dass ein Mann sich und die seinen gegen die bösen Mächte «da draußen» mit der Waffe verteidigen muss, die im Mythos des Westens ihren Ursprung hat und dort eine Berechtigung haben mag, aber anscheinend unhinterfragt in das Denken und in die Rhetorik der amerikanischen Regierungen bis zu der George W. Bushs Eingang gefunden haben. Doch hat sich diese Schutzphantasie des eigenen Heimes nach den Anschlägen vom 11. September 2001 in eine Bedrohungsphobie und generalisierende Inkriminierung «der da draußen» verwandelt.

Dass es in *American Night* nicht nur unterschwellig um Krieg geht, wird deutlich vorgeführt, wenn die Stille der Installation von ohrenbetäubendem Hubschrauberlärm durchbrochen wird, und auf der Leinwand mit der Westernstadt ein Kampfhubschrauber landet. (Abb. 3) Die statische Einstellung der Kamera verändert sich zur hektischen Handkamera, die mit den Soldaten durch die Straßen läuft, um das Gebiet zu sichern. Hier wird deutlich die Kriegsfilmästhetik à la *Black Hawk Down* (2001) von Ridley Scott aufgerufen, die die Zuschauer/innen



3 Julian Rosefeldt, *American Night*, 2009, Standfotografie, Edition 9+2AP, Lightjet Prints, je 55 × 90 cm.

und den Kameramann (als «Embedded Journalist») in das Geschehen einbinden. Was vorher humorvoll und subtil angedeutet wurde, wird hier nachdrücklich mit der filmischen Brechstange bestätigt. «Fernsehbild-Erinnerungen an Bagdad und Falludscha».¹⁷

Wenn man *American Night* einzig als sarkastischen Angriff auf George W. Bush versteht, wird möglicherweise ein wesentlicher Aspekt der Installation unterschlagen. Rosefeldt «karikiert» nämlich auch den Nachfolger Bushs, Barack Obama, der bei Amtsübernahme im Angesicht des schwierigen politischen Erbes als neue Erlöserfigur gefeiert wurde. Als Handpuppen werden Bush und Obama gemeinsam auf einem Planwagen sitzend von einer Puppenspielerin im Saloon zur Belustigung der Anwesenden vorgeführt.¹⁸ (Abb. 4) Der komische Disput der beiden Figuren (Bush: «You don't know anything about guns anyway. You folks can't even kill a turkey.» – Obama: «Yes, we can.») wird von der Obama-Puppe mit der Erschießung der Bushpuppe vollkommen überraschend und politisch unkorrekt beendet. Diese Szene irritiert, da nicht klar ist, ob damit die Amtsübergabe nach Westernmanier dargestellt wird oder ob Rosefeldt Obama in eine Reihe mit Bush stellt. Der Friedensnobelpreisträger Obama, der eine andere Politik als sein Vorgänger definiert, wäre demnach in seinen Handlungen ebenso von der Mythenmentalität geprägt. Aber vielleicht ist diese von Rosefeldt vorgenommene Verzerrung Obamas gar nicht so falsch. Denn dieser stellte bei seiner Rede in Oslo folgendes fest: «So part of our challenge is reconciling these two seemingly irreconcilable truths – that war is sometimes necessary, and war at some level is an expression of human folly.»¹⁹ In diesem Moment wird der Protest aus dem konservativen Lager an Barack Obama lauter, das ihm Nachsicht gegenüber Terrorist/innen und Einführung des Sozialismus vorwirft. So schreibt Thomas Klein-Brockhoff in der *Zeit* zum medialen Image folgendes: «Obama ist wie eine Abziehfigur. Jeder kann seine eigene haben. So entstehen die unterschiedlichen Ge-



4 Julian Rosefeldt, *American Night*, 2009, Standfotografie, Edition 9+2AP, Lightjet Print, je 55 × 90 cm.



5 Julian Rosefeldt, *American Night*, 2009, Standfotografie.

schichten, die konkurrierenden Narrative über diese Präsidentschaft. Hätte Obama selbst nicht zugelassen, dass er zum Messias stilisiert wird, zum Erlöser der Welt, wäre die Kritik heute vielleicht nicht so harsch, so ungerecht.»²⁰

Wie Rosefeldt die Situation weiterspinnt, kann man wieder dem Klischee zuschreiben, dass dem Western geschuldet ist – denn im Anschluss bricht eine Schlägerei im Saloon aus, bis die Cowboys, die vorher am Lagerfeuer saßen, die Lage mit einem Schuss beruhigen. Aber auch hier bricht das sprachliche Regiment wieder durch, ja schlägt geradezu in eine mehrstimmige Hymne um, wenn das ganze Ensemble zum Chor antritt, um das *Lacrimosa* aus Wolfgang Amadeus Mozarts unvollendetem *Requiem* anzustimmen.²¹ Das Stück ist aufgrund seiner Popularität in unzähligen Filmen zur Untermalung eingesetzt worden, besonders bei tragischen Sterbeszenen. Hier kehrt Rosefeldt den Effekt um, denn man sieht dem musikalischen Vortrag zu, während das eigentliche (gewaltsame) Sterben als abstrakter Vorgang außerhalb des sichtbaren Bereiches verlegt wurde. Das *Lacrimosa* wird nochmals als Filmmusik aus dem Off wiederholt, wenn sich die Schauspieler und Komparsen nach Drehschluss vom Set verabschieden. (Abb. 5) Ganz in Westernmanier reiten sie in den Sonnenuntergang, das aber erst, nachdem sie ihre Filmpistolen an den Requisiteur abgegeben haben.

Das Ende von *American Night* führt auf dem linken Bildschirm die natürlichen Grenzen Nordamerikas vor, wenn der einsame Cowboy am Meer strandet und damit das Ende der ‚Frontier‘ erreicht, wo es für ihn und sein Pferd kein weiterkommen mehr gibt. (Abb. 6) Eine kritische Lesart dieser grotesken Grenzerfahrung des eigenen territorialen Raumes im Lande der unbegrenzten Möglichkeiten wäre ein weiterer Mythos, der zerschlagen wird, und gleichzeitig ein Erklärungsversuch für die amerikanische Expansion in die geopolitischen Sphären als kompensatorische Maßnahme deutet, welche zugleich die eigenen Grenzen exterritorial stabilisieren soll.

Fazit

Die aktuelle Situation und die Zukunft der Vereinigten Staaten werden von Rosefeldt als wertekonservative und geschichtsdeterministische Dystopie entworfen, die sich ihrer eigenen Vergangenheit und damit ihres Ursprungsmythos nicht ent-



6 Julian Rosefeldt, *American Night*, 2009, Standfotografie, Edition 6+2AP, Lightjet Print, 106 × 159 cm.

ledigen kann und will. Allerdings nutzt Rosefeldt im Offenlegen der Klischees gleichsam den Brechtschen V-Effekt, indem er deutlich zwischen filmischer Illusion und tatsächlicher Situation trennt.²² Die Auflösung des Films im Film als ein *mise en abyme* erzeugt die Bestätigung, dass Geschichte und Mythen immer hermetische Konstruktionen sind. Ob die politische Haltung der USA tatsächlich aus dem amerikanischen Geschichtsmythos einer Westernromantik abgeleitet werden kann, wie Rosefeldt es vorschlägt, ist anzuzweifeln. Rosefeldts Position scheint Jean-François Lyotards These vom Ende der großen Erzählungen zu widersprechen,²³ da ja der Western die Basis der Installation bildet, der aber dann nach allen Regeln der Diskursanalyse auseinander genommen wird. Weder die Bilder, noch die Sprache bleibt verschont, alles wird mit dem Hinweis versehen: Achtung, das ist ein Film und so funktioniert er! Dahinter versteckt sich die politische Aussage Rosefeldts, die in ihrer Reproduktion vorgefertigter Images zunächst Unschärfe erzeugt. Aber gerade damit kommt man zur spannenden Frage, die sich aus der Betrachtung von *American Night* ergibt, hat man sich einmal von den verführerischen Bildern gelöst: Erschöpft sich die Arbeit in der medialen Dekonstruktion und beraubt sich damit ihres Inhaltes oder weist sie gerade durch die Demontage des Mythos auf die Fetischisierung von Waffen und persönlicher Freiheit als Hauptproblem der Vereinigten Staaten von Amerika hin, die stets das Gute will und dabei das Böse schafft?

Man muss die Arbeit als das politeske Zeitbild eines in Kinobildern denkenden Künstlers betrachten, der weder Politikwissenschaftler, noch Historiker oder Linguist ist, sondern sich erst einmal über visuelle Argumente selbstkritisch teilt. Es handelt sich also um kein Historienbild oder Drama, das Rosefeldt auf fünf Leinwänden aufführt, sondern um den Western als Ausformung eines kollektiven Gedächtnisses der Kinogeschichte. Damit passt diese Arbeit in den Rahmen eines

neuen Typus von Geschichtsvermittlung,²⁴ die nicht mehr mit erhobenem Zeigefinger auf die Missstände weist, sondern das alte literarische Diktum ‚prodesse et delectare‘ erneuert, indem der Einsatz neuer Medien zum *artistical infotainment* wird. Gerade die verführerische Fiktionalisierung der Geschichte durch Filmbilder, die allerdings ständig jeglicher Kritik durch ihre mediale Brechung vorausseilend den Wind aus den Segeln zu nehmen sucht, wirbt – positiv gesprochen – für mehr Reflexion, wirbt für das gedankliche Hinterfragen von ‚Images‘ und befördert damit – im besten Sinne – das Nachdenken über die Konstruktion mentaler Bilder in unserer Zeit.

Anmerkungen

1 *American Night*, 2009, Fünfkanalige Filminstallation, gedreht auf 16 mm, konvertiert auf HD-SR und auf BlueRay übertragen, 2,35:1, Farbe, Ton, Dauer eines Loops 40.42 min.

2 Ingeborg Ruthe, «Das verfassungsmäßige Recht auf meine Knarre. Absurd romantisch und gelungen politisch: Julian Rosefeldts Filminstallation ‚American Night‘», in: *Berliner Zeitung*, 13. Mai 2009. (Ruthe 2009) <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/bin/dump.fcgi/2009/0513/feuilleton/0007/index.html>, Zugriff am 10. Januar 2012.

3 Die Ausstellung ‚Julian Rosefeldt – American Night. Filminstallationen 2004–2007‘ wird vom 12. November 2009 bis 17. Januar 2010 im Kunstmuseum Bonn gezeigt, die zusammen mit der 2. Bienen de Canarias und der Galeria Leyendecker in Teneriffa die Arbeit finanziert hat. Zuvor wurde die Arbeit im Hamburger Bahnhof (Berlin) vom 2. bis zum 16. Mai 2009 und im EX3 – Centro per l’Arte Contemporanea (Florenz) vom 29. Oktober bis zum 5. Dezember 2009 gezeigt. Letztere Institution ist zusammen mit dem Kunstmuseum Bonn an dem aufwändigen Katalog beteiligt, der im Kunstbuchverlag *The Green Box* verlegt wurde: Stephan Berg, Lorenzo Giusti, Arabella Natalini, *Julian Rosefeldt. American*

Night, Berlin 2009. (Berg/Giusti/Natalini 2009) Über die Produktion von *American Night* wurde eine Fernsehsendung von Heinz Peter Schwerfel produziert (*Julian Rosefeldt – eine amerikanische Nacht*, 2009, 52 Min.), die am 5. Dezember 2009 auf 3sat ausgestrahlt wurde. Darüber hinaus bietet der Verein der Freunde des Kunstmuseums Bonn e.V. eine Edition von 6 Filmstills, die sonst bei den Galerien Rosefeldts, Galerie Max Wigram in London und Galerie Arndt & Partner in Berlin, zu erwerben sind.

4 Vgl. Stephan Berg, *Julian Rosefeldt: Film Works*, Ostfildern 2008; Julian Rosefeldt, *Asylum*, Ostfildern-Ruit 2004; Julian Rosefeldt, *Global Soap. Ein Atlas*, Berlin 2001; Reinhard Spieler, *News*, Heidelberg 1998; Julian Rosefeldt, Piero Steinle, *Detonation Deutschland – Sprengbilder einer Nation*, München 1996; Julian Rosefeldt and Piero Steinle, *Bürokratie und Kult*, München, Berlin 1995.

5 PDF-Pressemitteilung des Kunstmuseums Bonn. <http://kunstmuseum.bonn.de/aktuelles/presse/rosefeldt/PM%20Rosefeldt.pdf>, Zugriff am 3. Januar 2010. Die Passage findet sich in dem Katalogbeitrag von Stephan Berg. Stephan Berg, *Mythendämmerung*, S. 11, in: Berg/Giusti/Natalini 2009, (wie Anm. 3), S. 11–15.

6 «In kürzester Zeit hat er [Julian Rosefeldt] sich in die Spitzengruppe künstlerischer Storyteller katapultiert. Seine Filme sind wie Historienmalerei der Gegenwart, inszenierte Situationen eines theatralischen Alltags. Sie spielen mit klassischen Methoden des Erzählens, verzichten aber auf jede Dramaturgie.» Zit. nach: Heinz Peter Schwerfel, «Rosefeldts wunderbare Welt des Scheiterns», in: *Art. Das Kunstmagazin*, Ausgabe: 02. 2009, S. 28–35, hier S. 32.

7 Kai-Uwe Hemken, 18. Oktober 1977, Frankfurt am Main 1998.

8 Vgl. die aktuelle Podiumsdiskussion *Bilder des Terrors – Terror der Bilder: Bilder als Waffen in einer globalisierten Welt*, 3. September 2009, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn.

9 Das ist auf keinen Fall mit dem ästhetischen Verhältnis von Kunst und Krieg zu verwechseln. Vgl. Bazou Brock, Gerlinde Koschik, *Kunst und Krieg*, München 2002.

10 «Die Fotografen nähern sich deswegen wie die Fotografie selbst der Kunst und der direkt ästhetischen Produktion von Bildern, während die neuen Technologien dem Militär und den Zuschauern ein Echtzeit-Schlachtfeld erschließen.» Zit. nach: Florian Rötzer, Sara Rogenhofer, «Kunst und Krieg, Medienumbrüche und epochale Veränderungen.» Zit. nach: *Kunstforum International*, Bd. 165, 2003, S. 37. Vgl. die Ausstellungen: *M_ARS – Kunst und Krieg*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 10.1.–26.3.2003; *Screening War. Zur Repräsentation von Krieg in der Videokunst*, Zentrum für Kunst und Medien, 14.10.–20.11.2005; *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 28.05.2009–06.09.2009.

11 Vgl. Hans-Dieter Gelfert, *Typisch amerikanisch. Wie die Amerikaner wurden, was sie sind*, München 2006.

12 Der mittige Bildschirm mit dem Lagerfeuer wird zur linken Seite von einer Geisterstadt und daneben von einem schwarzen Cowboy auf seinem Weg durch die Wildnis bestimmt, während zur rechten Seite sich ein typischer Saloon und daneben eine wartende Frau vor einer Holzhütte befindet. Man kann die Bilder auf archetypische Situationen zurückführen: der reisende Mann in der Landschaft, eine urbane Siedlung, die männliche Gemeinschaft am Feuer, der soziale, öffentliche Treffpunkt und die statische Frau vor dem Heim. Hier böten sich weitere Anschlussmöglichkeiten für einen umfassenden Gender-Diskurs in der Arbeit, der hier leider nicht weiter vertieft werden kann.

13 Vgl. Lorenzo Giusti, Arabella Natalani: «Eine (nicht nur) amerikanische Geschichte», in: Berg/Giusti/Natalani 2009 (wie Anm. 3), S. 15–20. Im Anhang des Kataloges befinden sich auch das Skript zur Lagerfeuerszene und weite-

re Produktionsnotizen, die auch in der Ausstellung ausliegen. In den Credits findet sich der Hinweis: «The words spoken during the campfire conversation and in the saloon scene are quoted either from Western film classics or from speeches of rather contemporary cowboys such as George W. Bush, Charlton Heston, John Mc Cain, 50 Cent and others.»

14 <http://archives.cnn.com/2002/ALLPOLITICS/10/07/bush.transcript/> (Zugriff am 3. Januar 2010)

15 Am 14. Dezember 2008 reiste George W. Bush nach Bagdad und wurde auf der Pressekonferenz mit Nuri el Maliki durch den Schuhwurf nicht nur aus dem Irak sondern auch aus dem Amt verabschiedet. Muntaser el Sadi setzte dadurch sein Leben aufs Spiel, wurde zu drei Jahren Haft verurteilt und kurze Zeit später wieder entlassen.

16 «I told him Niggas give these shits respect / but you don't want this, Man/these shits is known to jam / this is a little smaller here, / and a little more common, 9 Millimeter Ruger / 16 shots, hollow points will go through ya / and this? this here? this is a 12 gauge Mossburg kid, / two shots and you can wet like half a block / this shit here gets my dick hard, / it's a Calico, it holds a Hundred shots / if you can't kill your beef with this you need to stop / c'mon, pick somethin' now nigga, you know it's hot»; 50 Cent: *Gunrunner* (featuring Black Child), Columbia 2000.

17 Ruthe 2009 (wie Anm. 2).

18 Dafür mag die britische Fernsehserie *Spitting Image* Vorbild gewesen sein, in der von 1984 bis 1996 mit Latexpuppen zotige Politsatire gemacht wurde.

19 <http://www.whitehouse.gov/the-press-office/remarks-president-acceptance-nobel-peace-prize> (Zugriff am 03. Januar 2010).

20 <http://www.zeit.de/politik/ausland/2010-01/obama-kritik-rechte>, Zugriff am 10. Januar 2010.

21 Gerade an dieser Partitur brach die Arbeit durch den Tod Mozarts tragisch und vorzeitig ab und wurde von seinen Schülern Joseph von Eybler und Franz Xaver Süßmeyr vervollständigt.

22 Eine Filmproduktion als Spielfilm zu inszenieren wurde bereits von François Truffauts in seinem Film *La nuit américaine* (1973) aufgegriffen, der auch als Namenspathe für die Installation steht. Truffauts verwandelte bei Tageslicht gedrehte Szenen durch die Verwendung eines Blaufilters in Nachtszenen, um auf die illusorische Wirkung des Mediums zu verweisen.

23 Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 6. Auflage, Wien 2009.

24 Barbara Korte, Sylvia Paletschek (Hg.), *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009.