

BERTRAM KASCHEK
SEE VENICE AND DIE

L'Ultimo Programma – A „Project“ by Timm Rautert

See Venice and Die *page 5*

Venedig sehen und sterben *Seite 27*



See Venice and Die

L'Ultimo Programma – A „Project“ by Timm Rautert

BERTRAM KASCHEK



It is a title of the highest urgency: *L'Ultimo Programma – The Final Programme*. The last theatrical run is approaching, and the final performance is apparently about to begin. And if we continue down to the subtitle, we see that the venue is already set: *Campo Sant'Angelo, Venezia*. But what should actually be performed here? Who is the director? And when exactly will the performance begin? The viewer's first encounter with the most recent work by photographer Timm Rautert, labelled as "project," does not immediately answer these instinctive questions.¹ When the viewer enters the gallery space, he or she is confronted with eleven square-format black-and-white photographs of the empty *Campo Sant'Angelo*, which are interspersed with five high-format prints. Beneath each image is a white pediment, embossed with the information "ARCHIVIO DI STATO" in silver letters, and all of the photos are set into grey wooden frames in such a way that their linear hanging creates a uniform impression.²

In the photos, we can see the façades of the buildings and *palazzi* that border the square in the actual order that they appear around *Campo Sant'Angelo*. For this reason, even though the sixteen pictures are displayed on only three walls of the exhibition space, a walk through the gallery creates the impression of a panorama, surrounding the viewer and placing him or her on the *Campo*. Yet, it must be conceded that a continuous experience of space and an idea of the actual overall appearance of the square do not really cohere. The causes of this will be discussed later. At this point, the further elements that can be discerned on the remaining wall surface should be mentioned: on the one hand, there are three horizontal-format collages in grey wooden frames, which are each populated with photographs and copies of pictures of different provenances and on the other, there are philosophical text fragments (for instance by Hans Blumenberg) and math-

The following essay is based on the lecture that I held at the gallery *Parrotta Contemporary Art* in Stuttgart on September 19, 2014. The short text by Necmi Sönmez "The Day Before The End of the World. Timm Rautert's *The Final Program Project*," in *Sanat Dünyamız*, 147 (2015), 96–112 (fragMENtaTION 20: Timm Rautert) makes extensive use of this speech without citing it.

1) Currently, *L'Ultimo Programma* exists in two different states. At its first public exhibition at the gallery *Parrotta Contemporary Art* (Stuttgart) in September, 2014, the "project" was presented as an expansive installation, composed of photographs, texts and collages (accompanied by a literary reading). Subsequent to this exhibition, in the spring of 2015, a book was published (Verlag der Buchhandlung Walther König), in which the basic elements of the installation were preserved. However, due to the particularities of the book medium, these elements were redesigned and newly ordered. The following essay is primarily based on the installation version of the project, because its material and spatial specificity made certain central aspects of the work more clearly perceivable, even if the presentation in the installation also concealed other aspects that are more evident in the book.

ematical formulae and theses (such as the Lorentz Transformation, the Riemann Hypothesis, or Gödel's Incompleteness Theorems) stuck directly on to the wall, introducing a quasi-scientific note to the arrangement. Moreover, there is a brochure with a multi-page text, classified as a "report," with the same title as the work as a whole: *L'Ultimo Programma. Campo Sant'Angelo, Venezia*.

Whereas upon entering the room, a visitor may have thought that he or she was faced with a strict, modernist series of "pure," seemingly self-explanatory black-and-white photographs, a closer look quickly reveals the "project" to be a postmodern hybrid of photography, literature, and scientific-philosophical speculation. However, it remains unclear how these components relate to each other in the context of the spatially conceived installation. It may be that the panoramic photo series and the stylised, literary "report" each have a greater aesthetic weight in and of themselves than the collages and wall texts, which can be better characterised as complementary, explanatory para-texts. Yet, even if the work and the accessories are separable, the stalemate between image and text, i.e., between photo series and "report," persists in an insoluble state of tension. Since the creator of the "project" has largely worked as a photographer for decades, it is permissible for this essay to give priority – at least, provisionally – to the photographs in its line of thinking.

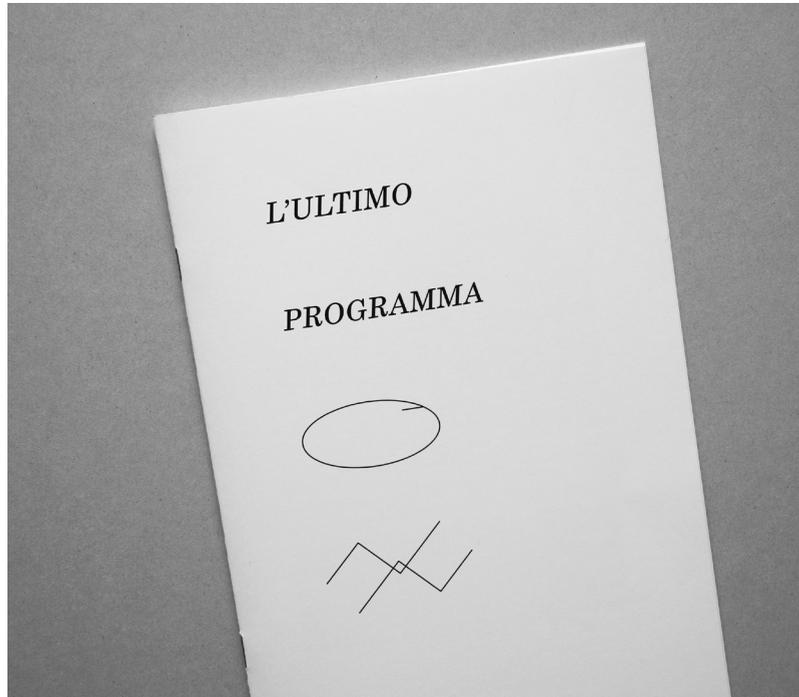
The Panorama

As already discussed, the uniform height of the frames, together with the linear hanging of the images, evokes the idea of a panoramic scene broken up into individual pieces. This idea is reinforced by the fact that all of the buildings surrounding the *Campo* in the photos are presented in the correct order. Yet, not even the most attentive, concentrated viewer could spontaneously or effortlessly deduce this information, because every effort seems to be made to disrupt a homogeneous experience of space and a real feeling for the topography of the square. This attempt at disruption accounts for the various strategies that work together to undermine the invoked idea of a panorama and make it impossible to merge the pictures into an imaginative whole.

Based on the division of the sixteen individual framed views, it is clear from the outset that the "project" is only alluding to the media-historical apparatus of the panorama and that we are in no way dealing with an attempt to produce the "*illusion totale*," which

2) The exact dimensions of the square-format gelatin silver bromide prints are: 38 × 38 cm (image size); 50.8 × 40.5 cm (sheet size); 54.5 × 44.5 cm (frame size). The dimensions of the high-format gelatin silver bromide prints are: 38 × 25.4 cm (image size); 50.8 × 27.5 cm (sheet size); 54.5 × 31.5 cm (frame size).





was the goal of the large painted panoramas of the nineteenth century.³ Whereas the panoramic illusion results from contiguous detail views being blended into a phantasmorgia of the continuous, self-enclosed all-around view,⁴ this particular series seems to deliberately reveal the clearly separate representational entities that constitute the traditional panorama's additive principle of production. Indeed, any imaginative synthesis of these parts into a coherent experience of the panorama must fail because the most important criterion for the consistent experience of space is lacking: a single point of view occupied by the photographer (and therefore the viewer), which by itself could ensure an instinctive, palpable connection between all of the images. Instead, it is not just the viewpoint that jumps back and forth; the line of sight is continually different. The photographs are neither taken from the middle of the square in a continuous circle nor in a uniform progression along the buildings that captures each of them from the same perspective. Rather, there is an abrupt change of perspective from image to image, which – in cinematic terminology – creates the impression of continuity errors and puts the homogeneity of the depicted space into question. Additionally, it is evident that some buildings appear in multiple pictures. The most notable instance of this is the *campanile* of Santo Stefano, rising behind the south side of the square, which is visible in three shots – and appears in each from a different perspective and at a different place in the image. Walking from picture to picture, the viewer of the series is faced with an overlap, a kind of congestion of sight, as if in progressing from left to right, the viewer would continually look over his or her own shoulder. At the same time, there is at least one complete tear in the continuum: the *Palazzo Gritti Morosini* appears separately in two of the high-format shots in two narrow fragments that completely exclude the middle of the building from the series.

In a subtle way, the mere presence of the five high-format shots disturbs the regularity of the order of the dominant square-format pictures. The different formats have their origin in the technological side of production, with the use of different cameras; whereas the square pictures were taken with a Hasselblad medium-format camera, the high-format photos owe their existence to the use of a small-format Leica. The otherness of the latter images is not only demonstrated by the fact that the shots are narrower and closer, nuzzling up to building façades and zeroing in on the entrances

3) For the aesthetics and the technical infrastructure of the historical panorama, see Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, (Frankfurt am Main 1980); Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie* (München/Wien 1989) esp. 142–154; Wolfgang Kemp, "Die Revolutionierung der Medien im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Panorama", in *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, ed. Monika Wagner, 2 vols. (Reinbek bei Hamburg 1991), vol. 1, 75–93; Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion* (Cambridge/MA 2003).

4) Busch 1989, 147.



and exists of the square, but also in the different granularity of the film, a quality that is nearly haptically perceptible for the viewer. However, the predominating square image format is in and of itself not conducive to the idea of a panorama, either. In contrast to the horizontal format, which stretches to the sides, the square format reposes, directionless. In the square shots, the paving stones of the *Campo* take up nearly half of the surface area of the image, while the sky is almost entirely omitted, a compositional scheme that establishes a strong central focus in the individual images and practically resists any connection between adjacent photographs. Finally, the use of a wide-angled lens reinforces the predominance of the paving stones, creating the effect of a convex, internally taut pictorial space that likewise hinders the impulse to simply glide from picture to picture.

Despite the apparently premeditated and thematised inconsistencies of the “panorama,” the photo series does achieve an aesthetic unity. Besides the framing, the quality that most contributes to this aesthetic unity is the specific grey tone of the prints, which avoids hard contrasts. The evenness of tone creates an atmospheric continuum that prevents us from perceiving perspectival disruptions from a distance. Everything appears in a motionless stillness, suggesting the photos were taken at an early morning hour: no rays of sunlight, no shadows, no life on the square or the alleys. Instead of urban transience, here we find a state of stasis. The world exists in seemingly objective innocence, without our distracting fellow humans and without the distortion of the sun’s sharp, modeling light. In this sense, the silver embossed lettering “ARCHIVIO DI STATO” on the white pediments underneath the images might identify the prints as photo documentation, intended for archival purposes. However, regardless of the fairly ideal lighting situation, the photographs do not really conform to any expectations one might have of a photographic survey of the *Campo Sant’Angelo* – for instance, the structure of the façades is often almost indecipherable because of oblique views and stark cuts.

It should be noted that the prints in the series – despite all the breaking of panoramic and documentary conventions – also demonstrate unified compositional characteristics. Invariably, the paving stones in the lower part of the image are followed by façades with windows in the upper half, which usually allow only a small glimpse of sky. In this way, the horizontal cornices and eaves of the

buildings consistently generate inclines, ranging from subtle to dramatic, while the vertical architectural elements almost never produce plunging lines but rather strictly follow the borders of the image. In the context of the disturbing perspectival effects of the patchwork stones that pave the square, there is a continual tension between the dynamic diagonals that pull into pictorial depth and their static, vertical enclosure. Thus, it seems like the façades are less the center of pictorial interest than the niches and bays, as well as the projections and bulges of space, which occur in the irregular shape of the square. The old photographic problem – namely, how the “lost dimension” of depth can be aesthetically reactivated on a flat medium – is certainly a theme of the series.⁵

5) For this topos, see for example the arguments in Andreas Feininger, *Die hohe Schule der Fotografie* (München 2003; first published 1961), 276–327.

6) Oettermann 1980, 16.

The taut, nearly physical feeling of space that the images communicate to the viewer results in part from the strange half-distance from which the pictures were taken. In many cases, a step back would have made it possible to capture the buildings in their full height and thereby concede more of the image surface to the sky. Instead, the camera always stays so close to the buildings that the gaze can hardly escape upward and is inevitably entangled in the contorted arrangement of the square. Nineteenth-century landscape panoramas, images which did in fact offer a view of an unobstructed horizon, have aptly been described as a “prison of the gaze,” an idea that also materialises the “diffuse imprisoning feeling of time,” because finally, no other pictorial form surrounds the viewer so absolutely and totally as the panorama.⁶ Because of its serial fragmentation, the photographic panorama of the *Campo Sant’Angelo* does not possess such a coherence. Instead, each of its compartmentalised views can be characterised as a visual trap, which holds the gaze on the square. And the longer one moves past the photographs, the more one realises that the middle of the square is never represented; instead, it is always present behind the viewer. This excluded center, we can assume, is the place of the advertised and undetermined event. Here is where it will take place: *L’Ultimo Programma*.

The Report

On the basis of the photographs alone, it hardly seems possible to understand the title of the “project.” In any case, they offer neither a concrete conception nor a vague idea of what the object or content of the “Final Programme” could be. They only foster a state of latent unease and the foreboding feeling that something

that we cannot foresee might come up from behind. The issue apparently at stake is described in the “report,” which assumes the same title as the “project” as a whole and takes the form of a brochure. Yet, the “report” explains the photographs as little as they illustrate it. It simply works along side of the images and operates at first in its own register, which cannot immediately and directly be brought into tune with the pictorial elements. In contrast to the photographs, the “report” is not bound to the visible world but rather totally free in the unfolding of its imagination.

At the center of the “report”, and thereby also the “last performance” on *Campo Sant’Angelo*, is nothing smaller than the end of the world – or the implosion of the earth, to be precise. At the beginning, an authorial narrator describes the situation on the *Campo*, where a growing number of people crowd together. The three protagonists of the “report”, called the Physicist, the Strange Man, and the Young Woman enter the square by way of the *Ponte dei Frati* in the exact moment before the end. The event itself, the implosion of the earth, is briefly described as “a tremendous, infinitely bright light.” In this way, the end of the world parallels, photographically speaking, total overexposure.

Very explicitly, almost with pleasure, the “report” shows its own impossibility in the declaration that “no dust, not even ash” remained after the implosion of the earth – “just gas, yes, probably gas.” Who could have even written this “report” and in what form it could have been circulated in the expanse of the universe must remain as mysterious for present readers as for “later generations in far-off galaxies,” as the text describes them, for whom the original Italian “report” has been translated into all galactic languages.

After this prologue, the narrator lets us take part in the last hours and seconds of the three protagonists. He begins the story three times, following each character – first the Physicist, then the Strange Man, and lastly the Young Woman – from his or her arrival in Venice to the final encounter on the *Ponte dei Frati*. As it emerges in the course of the three-part “report,” the protagonists have all determined the moment of the world’s end through physics calculations and travel to Venice to be present for the ultimate event of events on the *Campo Sant’Angelo*. Among the masses of people assembled there, they seem to be the only ones who know what is going to happen. All three parts of the “report” end with the laconic comment, “Then all was over.” The “report” closes with the text section about the Young Woman. An epilogue is not forthcoming.

The topic of the calculated end of the world clearly places the “report” in the realm of science fiction. And likewise, the designation of the protagonists is reminiscent of the characters in one of the original classics of the genre: H. G. Wells’ *The Time Machine* (1895). In this novel, the characters are labeled as, for instance, *The Time Traveller*, *The Psychologist*, *A Very Young Man*, etc.⁷ In contrast to Wells’ dystopian novel, the “report” does not give us a concrete account of various horrific states of the world in the far future but rather makes due with contemplating the last moments of our world in order to memorise them. The anticipation of the future mainly takes place in the speculative efforts of the three protagonists, which the narrator cursorily reports. However, the futurological questions with which they are concerned are only hinted at through key words, invoked with concepts, theorems, and the names of mathematics and astrophysics researchers rather than explained.

Along these lines, we are told for example that the Physicist was conducting “*quantum Bayesianism* research” at the Canadian *Perimeter Institute* and, in “a complicated experiment,” discovered the date of the world’s end. Before returning to Venice, his home city, he became interested in the ideas of the mathematician Kurt Gödel (1906–1978) as well as the practice and theory of photography. In the case of the Strange Man, we learn that he first attended Freeman Dyson’s (*1923) lectures on “physics and biology in an open universe” at Princeton and then possibly discovered the crucial formula “that could accelerate the end of the world.” This (secret) discovery terrified him so much that he abandoned science and began a second, successful career as a painter of apocalyptic landscapes. In contrast, we learn nothing about the professional life of the Young Woman. But we do find out that like the physicist, she was interested in theories of Kurt Gödel (she pins his picture on the wall in her Venetian hotel room) and that in the course of the past years, “she had experimented a lot, learned a lot, and rejected a lot.” On her way to *Campo Sant’Angelo*, she takes with her the text of a lecture that a certain Maximilian Störer had delivered to “literati in Moscow a long time ago.” In the lecture, Störer idiosyncratically synthesised the ideas of the mathematician Bernhard Riemann (1826–1866) and Hermann Minkowski (1864–1909) and related them to the Lorentz Transformation.

It would be impossible for the layperson without scientific expertise to judge in how far all of the individual details are compatible with each other and how all these theoretical connections actually cohere. Nevertheless, the resonant names of renowned institutions and famous researchers bestow the three protagonists with an air of advanced scientific knowledge. In any case, a more precise understanding of their ideas is neither possible nor necessary, since the genius outsiders, with their calculations of the world’s end, have themselves apparently left behind even the most distinguished experts of the scientific community.

In this context, the name Maximilian Störer is somewhat disturbing since it is not to be found in any scientific lexicon. Unlike the other names mentioned in the “report,” “Maximilian Störer” is not a historically accurate person but rather a purely literary figure: the hero of a novella by the Polish-Russian writer Sigmund Krzyżanowski (1887–1950). In the vein of the aforementioned novel by H. G. Wells, “*Memories of the Future*,” written by Krzyżanowski in 1929, tells the life story of the inventor Maximilian Störer, who has since childhood pursued the goal of making time “dance in a ring o’ roses.”⁸ After various unsuccessful attempts, he finally succeeds in building a machine called “time-cutter” that transports him to the future and then back to the present. In the lecture mentioned in the “report,” which he delivered to the Moscow intellectuals, Störer admits that he might have not actually returned – his machine may have burst into pieces “on one of the protruding shadows of the t-Time.”⁹

The character of Störer introduces a level of enhanced fictionality into the fact-studded fiction of the “report.” Since this character is discussed in the same way as the other, historically confirmed scientists, it also marks the permeability of the border between the attachment to reality and the unfolding of fiction that is characteristic for the “project” as a whole. As already noted, the relationship between the “report” and the photographic panorama of *Campo Sant’Angelo* is not precisely established anywhere in the installation. Thus, the first encounter of these elements must lead to an abrupt collision between the documentary aspirations of indexical, analogue photography and the free imagination of eschatological science fiction. Of course, science fiction raises its own truth claims, for instance the “report” being the only information remaining from the otherwise completely destroyed, evaporated planet. A series of pristine photo prints on thick paper

7) H. G. Wells, *The Time Machine* (Stuttgart 1986).

8) Sigmund Krzyżanowski, “Erinnerungen an die Zukunft,” in *Lebenslauf eines Gedankens. Erzählungen* (Leipzig/Weimar 1991), 278.
9) Krzyżanowski 1991, 367.

with embossed lettering could not have actually survived into the imaginary future alongside the “report.” And yet, there is no way around the coexistence of the “report” and the photo series in the installation.

Consequently, the text and the pictures in the end do relate to each other – in a playfully experimental fashion that also produces meaning. The interaction begins with the formal arrangement. Just as the photo series describes a circle broken into segments, which encompasses the empty *Campo Sant’Angelo*, so the repeatedly restarted “report” sets down concentric rings that encircle the place where the end of the world occurred. The connections between motifs are much more clear. A viewer without prior knowledge of the layout of the city can easily discover the *Ponte dei Frati* and the other entrances to the square mentioned in the text (such as the *Calle dei Avvocati* or the *Calle del Cristo*) using street signs in the photos. In the section on the Physicist, we learn that he grew up on the *Campo* next to a building in which the *Gazetta di Venezia* was printed and which has housed a bank since 1954. The lettering, “UniCredit Banca” on one of the depicted façades suggests that we are looking at the former printing house. Since as noted in the “report,” the Physicist left his parents’ house “empty and locked up,” it seems we can locate this building: the house on the canal on the right side of the bank, whose shutters – on contrast to the house on the left – are totally closed. And finally, the paving stones on the squares play a prominent role, not just in the photos but also in the “report.” The section about the Physicist first elucidates the original meaning of “campo” as “a field or flat land,” but then points to the fact that there were once grave yards under the paving stones of Venice’s *campi* – a circumstance that weighed heavily on the Physicist, because he took his mother’s words seriously: “Nobody walks unpunished for centuries over the dead bodies.”

According to Christian doctrine and iconography, it would be exactly here, on the *Campo*, where the dead would be resurrected on the day of the Last Judgement. If we have this in the back of our minds, we can see the square’s seemingly bulging paving stones with different eyes. Yet, as obvious as such an association might be in the context of the imagined end of the world, it does not fit together with dominant tone of the “report.” Considering that Venice is a city with more than 160 churches, it is remarkable that absolutely no theological interpretations of the end of the world are contemplated. Much more, it seems that the Last Things are

treated entirely in the spirit of Freeman Dyson, who in his previously mentioned lectures on “physics and biology in an open universe,” raised the hope of hastening “the arrival of the day when eschatology, the study of the end of the universe, will be a respectable scientific discipline and not merely a branch of theology.”¹⁰ Even if the “project” is designed as an artistic-aesthetic event rather than a scientific one, its title allows for this shift to an eschatology without God. In the place of the *giudizio finale* comes *L’Ultimo Programma*.

The Collages

Looking back at the photo series and the “report,” we can detect another common characteristic: both create the impression of being more or less authorless entities. The silver embossed lettering “ARCHIVIO DI STATO” that appears on the white pedestals under the photographs makes them seem like believable representations of visual reality despite their violations of documentary conventions. At the same time, their alleged institutional authorization suppresses the question of individual authorship; who actually made the pictures is of secondary importance in regard to the State Archive’s aspirations of objectivity. The “report,” on the other hand, is endowed with the appearance of the greatest possible impartiality by the voice of the all-knowing narrator, who depicts the events from a manifold, quasi-divine perspective, even outfitting the story with additional information. One gets the impression that the “report” essentially narrates itself, not least because its viewpoint is actually an impossible one, looking back from the future to an event that should have left no traces.

Something different is going on in the three collages, the third prominent element of the installation.¹¹ Whereas their authorship is just as unclear as their basic ontological status in the overall fiction of the “project,” their obviously provisional fusion of divergent pictorial material points directly to the classifying activity of an individual, who wants to make sense of the assembled things. And it quickly becomes clear that the collages are connected to the photo series as well as the “report.” First, in the lower corners of all three of the collages, we discover high-format Leica prints of the façades of the *Campo Sant’Angelo*, which are mostly variations on pictures from the main photo series taken from slightly different angles. Second, there is the conspicuous inclusion of portrait

10) This lecture series was actually delivered in the fall of 1978, not in Princeton but at New York University in the context of the “James Arthur Lectures on Time and its Mysteries.” They were published one year later under the title “Time Without End. Physics and Biology in an Open Universe,” *Reviews of Modern Physics*, 51: 3 (July 1979), 1–25 (the quote here is from page 2). Ten years after that, a German version was published: Freeman Dyson, *Zeit ohne Ende. Physik und Biologie in einem offenen Universum* (Berlin 1989).

11) The collages also have grey wooden frames, each measuring 84 × 114 cm (frame size).

images of the scientists mentioned in the “report,” which, together with other clues, make it possible to link individual collages to the Physicist, the Strange Man, and the Young Woman.¹²

Whereas the panoramic photo series and the “report” construct autonomous, closed systems, which can nevertheless be complementarily related to each other, the collages have a rather “supplementary” status.¹³ Isolated from the “project’s” more important central elements, the choice of images would remain largely incomprehensible and therefore of limited aesthetic effect. In association with the photographs and the “report,” however, we can see how the collages take up motifs, push them further, and supplement the familiar with new material.

In addition to photographic views of what is presumably his parents’ house and a printed portrait of the mathematician Thomas Bayes (1701–1761), apparently taken from a lexicon, the collage associated with the Physicist contains photographic reproductions of various paintings, such as *Virgo annuntiata* by Antonello da Messina (1429/30–1479) and a cityscape of the *Campo Sant’Angelo* by Canaletto (1697–1768). Antonello’s famous painting probably appears here because the panel, which is today in Palermo, was created during the painter’s stay in Venice (1475/76) but also because with its painterly means, it emphasises that very “ambivalence between the representation of stasis and event,” which is then carried over into photography.¹⁴ Further, it should be noted that the smallest building on the *Campo* is dedicated to the annunciate Mary, *l’Oratorio dell’Annunziata*, and this building is visible at the centre of the square image that offers the most surface area to the sky and the paving stones. It is here, on the open paved area, where the building that gave the square its name was located. The *Chiesa di San Michele Arcangelo*, which was consecrated to the soul-weigher of the Last Judgement and which appears in the collage’s colour reproduction of Canaletto, was razed in 1837. Only clearly represented once in the photo series, the emptiness of the square speaks of the absence of a church that once gave the square its face and its structure. As explained by the “report” and confirmed by a historical photo in the collage, “the statue of the famous engineer Pietro Paleocapa” was erected in its place in the 19th century. In the secularization of the post-Napoleonic period can thus be found the roots of theology’s disenfranchisement, which Freeman Dyson wanted to complete with his scientific eschatology.

As we can see, the collages create the possibility of a “structurally exuberant” discourse of association and interpretation, which in principle could be extended in every direction toward the subtlest ramifications.¹⁵ In order to keep the discussion relatively brief, only a few striking points about the remaining two collages will be raised. Whereas the Young Woman’s collage is characterised by an especially high concentration of portraits (including bust- and shoulder-length likenesses of Hermann Minkowski, Bernhard Riemann, Kurt Gödel, Sigismund Krzyżanowski as well as full-length images of Hendrik Antoon Lorentz with Albert Einstein and Kurt Gödel with Alfred Tarski), the collage of the Strange Man presents only a picture of his teacher, Freeman Dyson, and a portrait of the young Bernhard Riemann. Instead, it contains standard illustrations of Riemann’s zeta function, mentioned in the “report” and of the associated universality theorem by Sergei M. Voronin (1946–1997). An illustration of a polyhedron, excerpted from Dürer’s *Melencolia I*, links the collages to the deep history of scientific visualization. Fittingly, Dürer’s engraving is a work that likewise intermingles mathematical concepts with eschatological ones in a tricky way.¹⁶

The picture of the *Porta della Carta* from the Doge’s palace, which is placed directly right of centre in the collage, opens yet another art historical perspective on the “project.” In the first place, the photo of the *Porta*, which contains a very small image of the *Four Tetrarchs* statues that are placed on the southwest corner of St. Mark’s Basilica, connects the collage to the “report;” the section of the “report” about the Strange Man recounts that “in line with his habit in Venice,” he wanted to touch the *Tetrarchs* – a desire made palpable by two close-up shots of the statues placed directly below the *Porta* photo. At the same, the photo of the *Porta*, taken by Carlo Naya (1816–1882) points to the “project’s” mooring in Venetian photo history, since after Carlo Ponti (1822–1893), Naya is considered the most important photographer, printer and photo-dealer of 19th century Venice.¹⁷ With their best-selling publications featuring photographic views of all the famous attractions, Ponti and Naya were leading figures in the early mass-media dissemination of a mostly static image of the Floating City. It is only against the background of such silent, ethereal and idealised images that the aesthetic contours of the fragmented panorama of the *Campo Sant’Angelo*, with its disturbing slants, indecorous cuts, and unruly spatial tension, can truly come to light.

12) This is explicitly specified on the frame glass in stuck-on labels. Because there is a certain distance between the glass and the collages, the lettering, “the Physicist,” “the Strange Man,” and “the Young Woman” casts a shadow on the paper below, strengthening the object-like character of the collages and calling up associations with a classic metaphor for photography. See Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt am Main 2006), 185–189.

13) For the category of the “supplementary” in installation art, see Juliane Rebenitsch, *Ästhetik der Installation* (Frankfurt am Main 2003), 170.

14) For Antonello’s panel, see Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien* (München 2000), 96.

15) Rebenitsch 2003, 169.

16) For the apocalyptic dimension of the *Melencolia I* print, see Konrad Hoffmann, “Dürers Melencolia,” in *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, ed. Werner Busch et al. (Berlin 1978), 251–277.

17) See Dorothea Ritter, “Die Paläste selbst davontragen. Die Frühzeit der Photographie in Venedig und im übrigen Norditalien,” in *Italien sehen und sterben. Photographien der Zeit des Risorgimento (1845–1870)*, ed. Bodo von Dewitz et al. (Heidelberg 1994), 25–33; John Hannavy, ed., *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, 2 vols. (New York/London 2008) vol 2., 982 (for Naya), 1144–1146 (for Ponti).

In any case, the question of whom we should imagine as the author of these collages is still unanswered. As already noted, the collages differ from the photographic panorama and the “report” on a very basic level, in that they do not appear to be authorised by a higher entity (State Archive, quasi-divine narrator). Far more, they have the character of a provisional experimental design that can be rearranged at any time if need be. We can discern a subjective, fumbling exploration, which is trying – as yet without success – to organise dispersed fragments into an overall picture. It almost seems as if someone were trying to reconstruct the intellectual biographies of the three protagonists of the “report,” using pictorial found objects. The section of the “report” dedicated to the Strange Man states that after his hasty departure, traces of paint mixed on the floor of his New York studio “were searched” by someone hoping to come across the “formula” he was rumoured to have discovered. Two photos in his collage depict paint smears on a concrete floor. Are we looking at a bulletin board documenting an investigation by the police or an intelligence agency? Could the collages be understood as the work of the FBI, CIA, or the NSA?

This idea cannot be categorically dismissed. However, perhaps the exact opposite is the case. Maybe the provisional constellations attest less to an attempt at a reconstruction of a reality that has already taken place (the “report”) and more as frozen moments taken from the process of their imaginative construction. Meaning: just possibly we are looking over the shoulder of Timm Rautert, the author of the “project,” in the creation his photographic-poetic fiction. In that scenario, we would be dealing with a kind of free-floating artistic collection of materials from which some elements have the potential to merge into solid units whereas other aspects remain in the latent state of atmospheric background noise. Arguing for this assumption is the fact that each of the three collages feature a photograph of a painting by Ferdinand Léger, without any discernable relationship to the photo panorama or the “report.” Instead, the three paintings by Léger, which are not normally to be found in Venice but in Philadelphia, New York and Paris, indicate the definite period in which Rautert’s “project” was in development; between February 8th and July 2nd, 2014, they were on display in Venice in an exhibition at the Museo Correr, where Rautert himself photographed the relevant sections.¹⁸ There are two possible reasons why these paintings might be present in the collages. First, Léger’s early work breathes the same spirit of

18) This was a helpful suggestion from Timm Rautert. The Venice version of the exhibition was entitled “Léger 1910–1930. A Vision of the Contemporary City.” Originally, the show was organized by the Philadelphia Museum of Art, which also produced a substantial catalogue: Anna Vallye, ed. *Léger. Modern Art and the Metropolis* (Philadelphia 2013).

technical Utopia as Krzyżanowski’s tale of time travel. And second, they are concerned with the quasi-cinematic fragmentation of perspective, which also characterises the photo panorama.¹⁹

The collages offer the beholder of the installation an associative space, where certain vibrations from the photo panorama and the “report” can be taken up, strengthened and sometimes twisted around.²⁰ More than anything however, the collages construct a kind of threshold or filter between the imaginative, artistic reality of the installation and the real world situation of its author. In this way, they do not only engage with the question of authorship as a theme but also bring the real author of the “project” into play. It is he who occupies the place of a director, standing behind the whole set-up and guiding, with a silent hand, the preparations for that future event, upon which we are already looking back, without having seen it: *L’Ultimo Programma*.

Is it going to happen?

With his “project,” Rautert writes himself into the great tradition of Venice’s poetic occupation. Since at least John Ruskin’s cultural historical lament about its rapid decline, Venice has been transformed into a common topos of modern apocalypse and death fantasies.²¹ The essential artist of the nineteenth century, Richard Wagner, died here in 1833 in the *Palazzo Vendramin-Calergi* on the *Canal Grande*. And following in his tracks, Thomas Mann had his hero, Gustav von Aschenbach, with a face of foreboding, travel to the Lido to find a decadent “Death in Venice” (1911). Sixty years later, Mann’s kindred spirit Luchino Visconti filmed his version of the story moulded in cinematic pictures and sounds. In the same year that Visconti’s film was released, Daphne du Maurier published her story, “Don’t Look Now” (1971), which portrayed Venice as an ominous place, permeated with a supernatural presentiment of death. And Nicolas Roeg delivered a grandiose translation of this story into film just two years later.

In comparison to these works, Timm Rautert’s literary and photographic imagination seems much more objective and cooled down. His heroes practice not so much the art of prophecy as that of prognosis, and his pictures neither extend into misty infinity nor are they unduly interested in the picturesque. Nevertheless, Rautert remains tied to the late romantic tradition; in his work, as in those described above, Venice exerts a mysterious pull on those facing the end. And despite his subtle deconstruction of the

19) For Léger’s works ca. 1920 and their implications for media technology, see Dorothy Kosinski, “Sprache der Modernen Welt. Légers Schaffen zwischen 1911 und 1924,” in *Fernand Léger 1911–1924. Der Rhythmus des modernen Lebens*, ed. Dorothy Kosinski (München/New York 1994), 17–27; Jennifer Wild, “What Léger Saw. The Cinematic Spectacle and the Meteor of the Machine Age,” in Vallye 2013, 145–150.

20) The fact that even the reverse sides of the collages have been crafted is revealed in the book but is not visible in the installation.

21) For Ruskin, see Wolfgang Kemp, “Nachwort,” in *John Ruskin, Die Steine von Venedig. A facsimile in three volumes*. Ed. Wolfgang Kemp (Dortmund 1994), I–XX. For the modern topos of the sinking Venice, see Christian Mathieu, “Venice: Fragile City (1779–2007) – Der ökologische Risikodiskurs als Entwicklungskorridor des modernen Venedig,” in *Inselstadt Venedig: Umweltgeschichte eines Mythos in der Frühen Neuzeit* (Köln 2007), esp. 231–240.

panorama, he does not question the visual attraction of the traditional cityscape. The infrastructural, political, and economic conditions of the present depicted in the monumental atlas project *Migropolis* (2009), which transformed Venice into a “model of the escalated and thus exemplary globalized city”, are barely visible in Rautert’s installation.²² Likewise, there is virtually no trace of Venice’s ecologically precarious position as an “outpost of urban existence,” which Alex MacLean presented in his aerial photographs of the laguna (2010).²³

Rautert has another ambition. He uses the old image of the “artificial city” (Georg Simmel) in order to reform it into a new image of his particular art form, analogue photography. As we saw, the pictures of *Campo Sant’Angelo* though unspectacular at first glance, ultimately pursue a precise calculation, which directly leads to questions about the history of media and theories of photography. These questions explicitly come up time and again in the “report.” For instance, as the Young Woman thinks on the eve of the world’s end: “Would it not be possible that a tiny part of reality would remain – if anything, an atom of her mother’s photograph?”²⁴

It is in this reflection that we see what actually interests Rautert, the photographer, about the Dyson’s eschatology and why he tells the story of the world’s end as a meditation on his own work. If we read Dyson’s text beyond those passages cited by Rautert, we reach the following “eschatological” question, “Is it possible to maintain communication and transmit information across the constantly expanding distances between galaxies?”²⁵ Dyson’s answer to this question is exceedingly interesting in relation to photography; he rejects the option of a digital memory since it would be too limited in its capacities: “Therefore an immortal civilization should ultimately find ways to code its archives in an analog memory with capacity growing like (log t). Such a memory will put severe constraints on the rate of acquisition of permanent new knowledge, but at least it does not forbid it altogether.”²⁶ A vote of confidence like this naturally plays into the hands of a passionate champion of analogue photography.²⁷ Even if we think in smaller temporal and spatial dimensions, analogue recording processes are here credited with the greatest possible amount of memory and thus the most comprehensive conservation of reality content.

However, with his implicit apology of analogue technology, Rautert in no way endorses a naïve concept of indexical realism.

Every picture of the panorama series makes it evident that photographic access to reality always involves distortive manipulation. With its complex triangulation between the photo series, the “report,” and the collages, the installation strongly reinforces the idea that the meaning of photographic pictures usually only comes into being in their interaction with external texts and contexts. Whereas the photographs bind the freely invented text to a concrete place in the world, the text endows the photos with an imaginative, unreal dimension in return. The collages, for their part, refer as much to the “report” and the photo series as they do to external reality – making their mutual permeability possible. The fictionality of the factual cannot be separated here from the factuality of fiction. And it is out of this paradox that a productive unease grows, leading to reflections on and critical thinking about media conventions. In this sense, Rautert’s “project” can be seen as a poetic update to his “Bildanalytische Photographie” from 1968–74.²⁸

At the end, the question remains how this media-reflexive installation could facilitate an aesthetic experience that transcends the pure self-reference of art. Photo panorama and “report” imaginatively transport us to the *Campo Sant’Angelo*. Yet, in contrast to the literary depiction, in which “the pavement of the square could no longer be seen” due to the countless people assembled, the photographs confront us with the empty expanse of this public place. More than anything, the tension between emptiness and its imaginative filling is the result of the simultaneous claims of two contrasting media, text and image. In the spatial context of the installation, the photographs assert a stronger – more concrete – presence than the “report,” whose effect is only realised after a time-consuming process of reading. However, even if we were clairvoyant and mentally pictured the world’s end while looking at the photographs, recognizing them as the future stage of a “last performance,” they insist as much on their present as on their documentary, referential power, which is drawn from the past. This temporal multi-dimensionality brings us finally to the heart of the “project.”

It was certainly no coincidence that Rautert chose the nondescript and unfamous *Campo Sant’Angelo*.²⁹ This quasi-anonymous square, seen in pale light, fully abandoned, is the ideal subject for a photographic exploration of complex temporal relationships. The façades stare out at us with the dead eyes of their

reality. I want to be part of this reality and to have taken part in it with my apparatus. It is said that reality is blitted onto film through light. The chemical-optical process has to have taken place in a photograph. And that is what I want to stick to. We all know what a photograph is. Everything else is something else. And I don’t call it photography.”

28) See Herta Wolf, “De-klinationen über die Wirklichkeit der Fotografie – die theoretischen Arbeiten Timm Rauterts aus den Jahren 1968 bis 1974” in *Timm Rautert: Bildanalytische Photographie 1968–1974* (Köln 2000), 72–85; Steffen Siegel, “Der Blick auf das Fenster. Zum bildanalytischen Gestus bei Ugo Mulas und Timm Rautert,” in *Belichtungen. Zur fotografischen Gegenwart* (München 2014), 91–107; 295–297.

29) On a pertinent tourism website, TripAdvisor, the *Campo Sant’Angelo* ranks 139 on a list of 214 Venetian attractions; as one visitor laconically remarked, “Not much to see in this square.” http://www.tripadvisor.de/Attraction_Review-g187870-d2573437-Reviews-Campo_Sant_Angelo-Venice_Veneto.html (September 10, 2014).

22) Wolfgang Scheppe, “Prolegomena,” in *Migropolis. Venice – Atlas of a Global Situation*, ed. Wolfgang Scheppe, 2 vols. (Ostfildern 2009), vol. 1, 107.

23) Wolfgang Kemp, “Venedig – Las Vegas. Zwei künstliche Städte, zwei künstliche Umwelten und mehrere kunstvolle Annäherungen,” in *Las Vegas / Venedig. Fragile Mythen. Flugbilder von Alex MacLean* (München 2010), 9.

24) It is impossible to ignore the resonance of the phrase, “photo of her mother,” with Barthes’ Camera Lucida. See Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (Frankfurt am Main 1989), 73 ff.

25) Dyson 1979, 4.

26) Dyson 1979, 18.

27) See Timm Rautert, *Rückwirkende Realität. Prinzip Fotografie. Gespräche* (Leipzig 2007), 13: “I think I stick to photography because there is a certain position tied up with it. I want to have seen what I show in the picture. I want to grasp what it was. I want to have been before this

30) See Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland: Zeit als Ereignisphilosophie* (München 2003), 129.

31) See Martin Seel, "Über den kulturellen Sinn ästhetischer Gegenwart – mit Seitenblicken auf Descartes," in *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik* (Frankfurt am Main 2007), 82–94.

32) See Dyson 1979, 4.

windows. Café tables and chairs, the witnesses of urban life, are chained up and out of service. It is the empty time of the early morning, which Rautert discontinuously unfolds with his two cameras, stretching and compressing it. Does the night lie behind us or does the day lie in front us? Did something happen here or is it about to? We do not know the answer. The possibilities extend on the timeline in both directions: in an eternal before and an eternal after.³⁰ However, the present, which is visible in the photographs, remains enigmatically empty. We walk from image to image, without ever coming across the expected event. Instead, again and again, we come back to the point of origin and find ourselves ensnared in an eternal recurrence of the same. So, there remains nothing else for us to do than develop a sense for the "eternal now" and within this persisting present, to stay alert for the potential of the other dimensions of time, including the event.³¹

As Freeman Dyson believed that the "theorem of Gödel" was also valid in physics and astronomy and that these fields were consequently – like the world of mathematics – inexhaustible, so it appears that Rautert wants to show us that the circle of the photographic panorama, which seems to be closed within itself, actually offers unimagined potential for escape.³² Probably, this is the reason that he directs his camera exactly toward the cracks in the framework, the inconsistencies in the system, the secret entrances and exists, where the possibility for something new and different appears. And in one of the many abrupt turns of gaze, specifically between the *Ponte dei Frati* and the *Oratorio dell' Annunziata* (not actually visible in this picture), a pigeon waddles over the pavement into view, suddenly bringing vital movement to the lifeless stone structure. It does not always have to be the end of the world that changes the state in which we find ourselves.

Venedig sehen und sterben

L'Ultimo Programma – ein „Projekt“ von Timm Rautert

BERTRAM KASCHEK

Ein Titel von höchster Dringlichkeit: *L'Ultimo Programma – The Final Programme*. Die letzte Spielzeit läuft an, und die letzte Vorstellung steht offenbar kurz bevor. Und folgt man dem Untertitel, dann steht auch der Spielort bereits fest: *Campo Sant'Angelo, Venezia*. Doch was soll hier eigentlich aufgeführt werden? Wem obliegt die Regie? Und wann genau wird die Aufführung stattfinden? Diese unwillkürlich sich aufdrängenden Fragen sind bei einer ersten Begegnung mit der neuesten, als „Projekt“ annoncierten Arbeit des Fotografen Timm Rautert nicht unmittelbar zu beantworten.¹ Vielmehr läuft die gespannte Erwartung, die der Titel erzeugt, zunächst einmal ganz wörtlich ins Leere. Denn tritt man in den Ausstellungsraum, sieht man sich zunächst mit elf quadratischen Schwarz-Weiß-Fotografien des menschenleeren *Campo Sant'Angelo* konfrontiert, die von weiteren fünf hochformatigen Aufnahmen durchsetzt sind. Da sich unter den Bildfeldern jeweils ein weißer Sockel findet, auf dem in silbern unterlegter Prägeschrift die Angabe „ARCHIVIO DI STATO“ zu lesen ist, sind alle Fotos in hochformatige graue Holzrahmen eingepasst, so dass sich durch die lineare Hängung ein recht einheitlicher Gesamteindruck ergibt.²

Zu sehen sind auf den Fotos die Fassaden der den Platz einfassenden Häuser und Palazzi, die in ihrer Anordnung der tatsächlichen Gebäudeabfolge am venezianischen *Campo Sant'Angelo* entsprechen. Insofern kann, auch wenn die 16 Bilder auf lediglich drei Wände des Ausstellungsraumes verteilt sind, beim Abschreiten der Serie durchaus der Eindruck eines Panoramas entstehen, das den Betrachter umfängt und ihn gewissermaßen auf dem *Campo* selbst verortet. Doch muss einschränkend hinzugefügt werden, dass eine kontinuierliche Raumerfahrung und eine Vorstellung von der tatsächlichen Gesamtgestalt des Platzes sich nicht so recht einstellen wollen. Die Gründe hierfür

Vorliegender Essay basiert auf der Eröffnungsrede, die ich am 19. September 2014 in der *Galerie Parrotta Contemporary Art* in Stuttgart gehalten habe. Der kurze Text von Necmi Sönmez „The Day Before The End of the World. Timm Rautert's *The Final Program Project*“, in: Sanat Dünyamız, Nr. 147 (2015), S. 96–112 (fragMENTATION 20: Timm Rautert), macht von dieser Rede ausgiebig Gebrauch, ohne dies anzuzeigen.

1) *L'Ultimo Programma* liegt mittlerweile in zwei verschiedenen Aggregatzuständen vor. Bei der ersten öffentlichen Präsentation des „Projekts“ in den Räumen der *Galerie Parrotta Contemporary Art* (Stuttgart) im September 2014 kam dieses als raumgreifende Installation aus Fotografien, Texten und Collagen zur Aufführung (inklusive einer literarischen Lesung). Im Frühjahr 2015 folgte dann die Publikation in Buchform (Verlag der Buchhandlung Walther König), in der zwar die Grundbestandteile der installativen Präsentation enthalten sind, zugleich aber auch eine – teils dem Buchmedium geschuldete – Neugestaltung und Neuordnung der Elemente erfolgte. Die nachfolgenden Überlegungen werden sich in erster Linie auf die Installationsvariante beziehen, da diese in ihrer materiellen und räumlichen Spezifität eine Konstellation der einzelnen Elemente zeitigt, die einige zentrale Aspekte der Arbeit deutlicher erfahrbar werden lässt – auch wenn sie das Eine oder Andere, das im Buch schließlich sichtbar wird, verbirgt.

2) Die genauen Maßangaben für die quadratischen Bromsilbergelatine-Abzüge lauten: Bildgröße: 38 × 38 cm; Blattgröße: 50,8 × 40,5 cm; Rahmengröße: 54,5 × 44,5 cm. Für die hochformatigen Bromsilbergelatine-Abzüge lauten die Angaben: Bildgröße: 38 × 25,4 cm; Blattgröße: 50,8 × 27,5 cm; Rahmengröße: 54,5 × 31,5 cm.

sind später zu erörtern. An dieser Stelle seien erst einmal die weiteren Elemente der Arbeit benannt, die an den übrigen Wandflächen auszumachen sind: zum einen drei querformatige Collagen in grauen Holzrahmen, die jeweils mit Fotografien und Reproduktionen von Bildern unterschiedlicher Provenienz bestückt sind; zum anderen, direkt auf die Wand aufgetragen, einige philosophische Textfragmente (etwa von Hans Blumenberg) sowie mathematisch-physikalische Formeln und Thesen (etwa die Lorentz-Transformation, die Riemannsche Vermutung oder Gödels Unvollständigkeitssätze), die einen quasi-wissenschaftlichen Unterton in das Arrangement einführen. Darüber hinaus liegt noch eine Broschüre mit einem mehrseitigen, als „Bericht“ klassifizierten Text aus, der den gleichen Titel trägt wie die Arbeit insgesamt: *L'Ultimo Programma. Campo Sant'Angelo, Venezia*.

Hätte man beim Betreten des Ausstellungsraums zunächst meinen können, einer streng modernistischen Serie „reiner“, vermeintlich sich selbst erklärender Schwarz-Weiß-Fotografien gegenüberzustehen, so gibt sich das „Projekt“ bei näherer Betrachtung schnell als postmoderner Hybrid aus Fotografie, Literatur und philosophisch-physikalischer Spekulation zu erkennen. Wie jedoch das Verhältnis der einzelnen Komponenten untereinander zu bestimmen ist, wird in der als raumgreifende Installation konzipierten Arbeit selbst nicht genauer festgelegt. Zwar mag der panoramatischen Fotoserie und dem literarisch stilisierten „Bericht“ jeweils ein größeres ästhetisches Eigengewicht zukommen als den Collagen und Wandtexten, die wohl eher als beigeordnete, erläuternde Paratexte zu charakterisieren sind. Doch auch wenn sich Werk und Beiwerk auf diese Weise vielleicht notdürftig scheiden lassen, bleibt das Patt zwischen Bild und Text, d.h. zwischen Fotoserie und „Bericht“, als kaum auflösbares Spannungsverhältnis bestehen. Da nun aber der Urheber des „Projekts“ seit Jahrzehnten vor allem als Fotograf tätig ist, scheint es statthaft, in der Gedankenführung dieses Essays den Fotografien zumindest provisorisch den Vorzug zu geben.

Das Panorama

Wie bereits angedeutet, kann die einheitliche Rahmenhöhe im Verbund mit der linearen Hängung durchaus die Vorstellung eines in Einzelteile zerlegten Platzpanoramas hervorrufen. Bestärkt wird diese Vorstellung zudem durch die Tatsache, dass auf den Fotos alle den *Campo* umgebenden Gebäude in korrekter Reihenfolge

dargeboten sind. Allerdings erschließt sich dieser Umstand selbst dem aufmerksamen und konzentrierten Betrachter keineswegs spontan und mühelos. Denn offenbar ist hier alles darauf angelegt, eine homogene Raumerfahrung und damit ein wirkliches Gefühl für die Topografie der Platzanlage zu verhindern. So lassen sich verschiedene zusammenwirkende Strategien ausmachen, die alleamt die zunächst heraufbeschworene Idee des Panoramas unterlaufen und den Zusammenschluss der Bilder zu einer imaginären Ganzheit des Platzes letztlich unmöglich machen.

Aufgrund der Aufgliederung in 16 einzeln gerahmte Ansichten ist von Anfang an klar, dass hier auf das medienhistorische Dispositiv des Panoramas nur angespielt wird und wir es keinesfalls mit einem Versuch zu tun haben, auch nur ansatzweise jene „illusion totale“ zu erzeugen, die von den malerischen Großpanoramen des 19. Jahrhunderts angestrebt wurde.³ Denn während die panoramatische Illusion gerade darauf beruht, dass die aneinander gereihten Blick-Ausschnitte zur Phantasmagorie einer kontinuierlichen und in sich geschlossenen Rundum-Sicht verschliffen werden,⁴ scheint die vorliegende Serie deutlich voneinander getrennter Bildeinheiten dieses additive Produktionsprinzip geradezu bewusst offen zu legen. Darüber hinaus muss hier aber auch eine imaginäre Synthese dieser Einheiten zu einem kohärenten Vorstellungsbild des Platzes scheitern, weil das wichtigste Kriterium für eine stimmige Panoramaerfahrung fehlt: der einheitliche Standpunkt des Fotografen (und damit auch des Betrachters), der allein einen spontan erfahrbaren Zusammenhang aller Bilder sicherstellen könnte. Doch springt hier nicht nur der Standpunkt ständig vor und zurück: Auch die Blickachse ist stets eine andere. So wurde weder von der Mitte des Platzes aus in stetiger Rundumsicht, noch in gleichmäßigem Fortschreiten entlang der Gebäude mit einer einheitlichen Einstellung zu denselben fotografiert. Vielmehr kommt es von Bild zu Bild zu jähem Perspektivwechseln, die – in filmischer Terminologie gesprochen – den Effekt von Anschlussfehlern hervorrufen und die Homogenität des dargestellten Raums in Frage stellen. Darüber hinaus ist festzustellen, dass manche Gebäude auf mehreren Bildern zu sehen sind. Am auffälligsten markiert dies wohl der im Süden hinter dem Platz aufragende Turm der Kirche Santo Stefano, der auf drei Aufnahmen – in je unterschiedlicher Perspektive und Bildposition – zu sehen ist. Für die Betrachter der Serie kommt es so beim Abschreiten der Bilder zu Überlagerungen, gewissermaßen zu Stau-

3) Zur Ästhetik und zur technischen Infrastruktur historischer Panoramen vgl. Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980; Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München/Wien 1989, v.a. S. 142–154; Wolfgang Kemp, *Die Revolutionierung der Medien im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Panorama*, in: Monika Wagner (Hg.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1991, Bd. 1, S. 75–93; Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001, v.a. S. 54–100.

4) Vgl. Busch 1989, S. 147.

ungen des Blicks, als schaute man etwa beim Vorangehen in Leserichtung von links nach rechts immer wieder zurück über die eigene Schulter. Zugleich kommt es mindestens einmal zu einem völligen Riss im Kontinuum: Der *Palazzo Gritti Morosini* erscheint auf zwei der hochformatigen Aufnahmen lediglich in zwei knappen Seitenanschnitten, so dass eine Ansicht der Mitte des Gebäudes in der Serie völlig ausgespart bleibt.

Und überhaupt irritieren die fünf hochformatigen Aufnahmen auf empfindliche Weise die Regelmäßigkeit in der Abfolge der vorherrschenden quadratischen Bilder. Ihre produktionstechnische Ursache haben die unterschiedlichen Formate in der Verwendung verschiedener Kameras: Während die quadratischen Bilder mit einer Hasselblad-Mittelformat-Kamera aufgenommen wurden, verdanken sich die hochformatigen Fotos dem Einsatz einer kleinformatigen Leica. So zeigt sich die Andersartigkeit der zuletzt genannten Bilder nicht allein darin, dass sie sich enger und nahsichtiger an die Fassaden der Gebäude schmiegen und die schmalen Ein- wie Ausgänge des Platzes ins Visier nehmen, sondern auch – für die Betrachter fast schon haptisch erfahrbar – in ihrer andersartigen Körnung. Doch auch die dominanten Bildquadrate sind der Idee eines imaginären Panoramas nicht eben zuträglich. Denn anders als etwa ein Querformat, das bereits durch seine horizontale Erstreckung zu den Seiten hin drängt, ruht das Quadrat richtungslos ganz in sich. Da nun auf den quadratischen Aufnahmen die Pflasterung des Platzes jeweils fast die Hälfte der Bildfläche einnimmt, während der Himmel mitunter fast gänzlich ausgespart wird, ergibt sich zudem eine so starke perspektivische Zentrierung der Einzelbilder, dass diese einen Anschluss an die jeweils benachbarten Fotografien geradezu verweigern. Und schließlich verstärkt auch noch der Einsatz einer weitwinkligen Linse die Präsenz des Pflasters, indem der Effekt eines geradezu konvex in sich gespannten Bildraumes hervorgerufen wird, der ebenfalls ein einfaches Hinübergleiten zum nächsten Bild erschwert.

Trotz der offenbar gezielt inszenierten Inkonsistenzen des „Panoramas“ findet die Fotoserie durchaus zu einer ästhetischen Einheit. Neben der Rahmung trägt hierzu vor allem der spezifische Grauton der Abzüge bei, der allzu harte Kontraste meidet und damit ein atmosphärisches Kontinuum schafft, das uns die perspektivischen Brüche aus der Distanz zunächst nicht wahrnehmen lässt. Es erscheint alles in einer reglosen Stille, die auf einen Auf-

nahmezeitpunkt in den frühen Morgenstunden schließen lässt: kein Sonnenstrahl, kein Schattenwurf, kein Leben auf dem Platz oder in den Gassen. Anstelle urbaner Flüchtigkeit herrscht hier ereignislose Zuständlichkeit. Die Welt erscheint in vermeintlich objektiver Unschuld – ohne störende Mitmenschen und ohne Verzeichnungen durch das scharf modellierende Licht der Sonne. In eben diesem Sinne könnte der silbern unterlegte Prägeschrifftzug „ARCHIVIO DI STATO“ auf den weißen Sockeln unter den Bildfeldern die Aufnahmen durchaus als eine zu Archivierungszwecken angefertigte Bilddokumentation ausweisen. Abgesehen von der ziemlich idealen Beleuchtungssituation entsprechen die Fotografien allerdings kaum den Erwartungen, die man an eine – etwa architekturhistorisch orientierte – Raumabwicklung des *Campo Sant'Angelo* stellen würde. So kann etwa die Fassadengliederung aufgrund der schrägen Ansichten und starken Anschnitte oft nicht genau nachvollzogen werden.

Es bleibt festzuhalten, dass die Aufnahmen der Serie – allen panoramatisch-dokumentarischen Regelverstößen zum Trotz – auch in kompositioneller Hinsicht einheitliche Züge aufweisen. Stets folgen auf das Pflaster in der unteren Bildhälfte durchfensterte Fassaden in der oberen Hälfte, die meist nur in einem kleinen Ausschnitt den Blick in den Himmel freigeben. Dabei bilden die horizontalen Gesimse und Dachtraufen der Gebäude durchweg subtile bis dramatische Schrägen, während die vertikalen Architekturelemente fast nie zu stürzenden Linien führen, sondern streng den Bildrändern folgen. So ergibt sich im Verbund mit den irritierenden Perspektiveffekten der patchworkartigen Platzpflasterung immer aufs Neue eine intensive Spannung zwischen den dynamisch-diagonalen Tiefenzügen und ihrer statisch-vertikalen Einfassung. Demnach scheinen hier auch weniger die Fassaden im Zentrum des bildnerischen Interesses zu stehen als vielmehr die Nischen und Einbuchtungen sowie die Vorsprünge und Auswölbungen des Raumes, die sich aus der unregelmäßigen Platzgestalt ergeben. Das alte fotografische Problem, wie auf einem flachen Bildträger die „verlorene Dimension“ der Tiefe ästhetisch wieder geltend gemacht werden kann, ist gewiss ein Thema der Serie.⁵

Das gespannte, geradezu physische Raumgefühl, das die Bilder dem Betrachter vermitteln, resultiert nicht zuletzt aus der seltsamen Halbdistanz, aus der heraus die Aufnahmen gemacht wurden. Ein Schritt zurück hätte in vielen Fällen ein Erfassen der Fassaden in voller Höhe möglich gemacht – und damit auch dem

5) Zu diesem Topos vgl. etwa die Ausführungen bei Andreas Feininger, *Die hohe Schule der Fotografie*, München 2003 (Erstausgabe 1961), S. 276–327.

Himmel mehr Bildfläche eingeräumt. Doch die Kamera bleibt fast immer so nah an den Gebäuden, dass der Blick kaum nach oben entweichen kann und sich unweigerlich in der verwinkelten Platzbebauung verfängt. Hinsichtlich der Landschaftspanoramen des 19. Jahrhunderts, in denen immerhin die Aussicht auf einen unverstellten Horizont geboten wurde, hat man in der Literatur treffend von einem „Kerker des Blicks“ gesprochen, in dem sich zugleich „das diffuse Kerkergefühl der Zeit“ materialisiere – denn schließlich umstellt keine andere Bildform den Betrachter so vollkommen und total wie das Panorama.⁶ Das fotografische Panorama des *Campo Sant'Angelo* verfügt aufgrund seiner seriellen Aufgliederung zwar nicht über eine solche Geschlossenheit, dafür aber kommt jedem einzelnen seiner Kompartimente der Charakter einer Blickfalle zu, die den Betrachter visuell auf dem Platz gefangen hält. Und je länger man sich an den Fotografien entlangbewegt, wächst auch das Bewusstsein dafür, dass die Platzmitte selbst nie zur Darstellung kommt, sondern sich stets im Rücken des Betrachters befindet. Diese ausgesparte Mitte, so dürfen wir wohl annehmen, ist der Ort des angekündigten und noch ausstehenden Ereignisses. *Hier* wird es stattfinden: *L'Ultimo Programma*.

Der Bericht

Allein anhand der Fotografien scheint es kaum möglich, den Titel des „Projekts“ verständlich zu machen. Jedenfalls bieten sie weder eine konkrete Anschauung noch eine vage Vorstellung dessen, was Gegenstand oder Gehalt des „letzten Programms“ sein könnte. Sie erzeugen lediglich einen Zustand latenter Unruhe und das unguete Gefühl, dass hinterrücks etwas eintreten könnte, das vorderhand nicht abzusehen war. Worum es sich dabei offenbar handelt, beschreibt der den Titel aufgreifende und in Form einer Broschüre ausliegende „Bericht“. Freilich erläutert der „Bericht“ die Fotografien ebenso wenig wie diese jenen illustrieren. Er tritt ganz einfach neben die Bilder und operiert zunächst einmal in einem eigenen Register, das nicht umstandslos und unmittelbar mit der Bildebene in Einklang zu bringen ist. Denn anders als die Fotografien ist er nicht an die sichtbare Welt gebunden, sondern völlig frei in der Entfaltung seiner Imagination.

Im Zentrum des „Berichts“ und damit auch der „letzten Aufführung“ auf dem *Campo Sant'Angelo* steht nichts Geringeres als der Weltuntergang – oder: die Implosion der Erde, um genau zu sein. Eingangs wird von einem auktorialen Erzähler die Situa-

tion auf dem *Campo* geschildert, wo sich eine immer größer werdende Menschenmenge zusammendrängt bis schließlich die drei Protagonisten des „Berichts“ – benannt als: Der Physiker, Der eigenartige Mann und Die junge Frau – genau im Augenblick vor dem Ende den Platz über den *Ponte dei Frati* betreten. Das Ereignis selbst, die Implosion der Erde, wird kurz und knapp als „sagenhaftes, unendlich helles Licht“ beschrieben. So gleicht das Weltende, fotografisch gesprochen, einer totalen Überbelichtung.

Ganz explizit und geradezu genüsslich stellt der „Bericht“ dann seine eigene Unmöglichkeit aus, wenn darauf verwiesen wird, dass „kein Staub, nicht einmal Asche“ nach der Implosion der Erde übrig bleiben sollte: „Nur Gas, ja Gas wahrscheinlich.“ Wer diesen Bericht überhaupt hätte verfassen können und in welcher Form er in den Weiten des Alls hätte kolportiert werden können, muss heutigen Lesern genauso ein Rätsel bleiben wie den im Text genannten „späteren Generationen in fernen Galaxien“, für die der ursprünglich italienische Bericht in alle galaktischen Sprachen übersetzt wurde.

Im Anschluss an diesen Prolog lässt uns der Erzähler an den letzten Stunden und Sekunden der drei Hauptfiguren teilhaben. Hierzu setzt er dreimal neu an, um jeweils eine Figur – erst den Physiker, dann den Eigenartigen Mann, zuletzt die Junge Frau – von der Ankunft in Venedig bis zur finalen Begegnung auf dem *Ponte dei Frati* zu begleiten. Wie sich im Verlauf des dreifaltigen Berichts herausstellen wird, haben die Protagonisten jeweils für sich den Zeitpunkt des Weltendes durch physikalische Berechnungen bestimmt (und womöglich sogar herbeigeführt) und sind daraufhin nach Venedig auf den *Campo Sant'Angelo* gekommen, um an diesem Ort dem endgültigen Ereignis aller Ereignisse beizuwohnen. In der dort versammelten Menschenmenge scheinen sie die Einzigen zu sein, die wissen, was ihnen bevorsteht. Alle drei Teilberichte schließen mit der lakonischen Bemerkung: „Dann war alles vorbei.“ Mit dem Textabschnitt über die Junge Frau endet der „Bericht“. Ein Epilog bleibt aus.

Das Thema des vorausberechneten Weltendes verortet den „Bericht“ unzweifelhaft im Umfeld der Science Fiction. Und so erinnert bereits die Bezeichnung der Protagonisten an einen Gründungsklassiker des Genres: H. G. Wells' *The Time Machine* von 1895, in dem die meisten Figuren in ähnlicher Weise benannt werden, etwa als *The Time Traveller*, *The Psychologist*, *A Very Young Man* etc.⁷ Anders als Wells' dystopischer Roman ergeht sich der

7) Vgl. H. G. Wells, *The Time Machine*, Stuttgart 1986.

„Bericht“ allerdings nicht in der konkreten Schilderung verstörender Weltzustände in ferner Zukunft, sondern begnügt sich damit, die letzten Momente unserer Welt gewissermaßen erinnernd zu vergegenwärtigen. Der Vorgriff auf die Zukunft findet vor allem durch die spekulativen Bemühungen der drei Protagonisten statt, von denen der Erzähler kursorisch berichtet. Zumeist werden die futurologischen Fragen, mit denen sie befasst sind, nur schlagwortartig angedeutet und durch Begriffe, Theoreme oder Forschernamen aus Mathematik und Astrophysik eher heraufbeschworen als erläutert.

So erfahren wir, dass etwa der Physiker am kanadischen Perimeter Institute „im Bereich des Quanten-Bayesianismus“ geforscht und in einem „komplizierten Experiment“ das Datum des Weltendes herausgefunden hat. Vor der Rückkehr in seine Heimatstadt Venedig habe er sich zuletzt mit den Ideen des Mathematikers Kurt Gödel (1906–1978) sowie mit Praxis und Theorie der Fotografie beschäftigt. Vom Eigenartigen Mann wiederum heißt es, er habe einst bei Freeman Dyson (*1923) in Princeton „Vorlesungen zur Physik und Biologie in einem offenen Universum“ gehört und im Anschluss daran womöglich die entscheidende Formel gefunden, „die das Weltende beschleunigen könnte“ – eine (geheim gehaltene) Entdeckung, vor der es ihm so sehr graute, dass er sich von der Wissenschaft abwandte und eine zweite, überaus erfolgreiche Karriere als Maler apokalyptischer Landschaften begann. Über die professionelle Laufbahn der Jungen Frau erfahren wir hingegen nichts. Wie der Physiker hat aber auch sie sich mit den Theorien Kurt Gödels (dessen Foto sie im Zimmer ihres venezianischen Hotels an die Wand pinnt) beschäftigt und in den vergangenen Jahren „viel versucht, viel gelernt und viel verworfen.“ Auf ihrem Weg zum *Campo Sant'Angelo* führt sie zudem die Abschrift eines Vortrags mit sich, den ein gewisser Maximilian Störer „vor langer Zeit ausgerechnet vor Literaten in Moskau“ gehalten habe. Darin würden Überlegungen der Mathematiker Bernhard Riemann (1826–1866) und Hermann Minkowski (1864–1909) eigenwillig synthetisiert und mit der Lorentz-Transformation in Verbindung gebracht.

Inwiefern alle einzelnen Angaben jeweils miteinander kompatibel sind und wie es um die sachliche Kohärenz der hier behaupteten theoretischen Brückenschläge bestellt ist, werden naturwissenschaftliche Laien kaum unmittelbar (oder überhaupt) beurteilen können. Nichtsdestoweniger verleihen die klingenden

Namen renommierter Institutionen und berühmter Forscher den drei Hauptfiguren den Nimbus avancierter Wissenschaftlichkeit. Darüber hinaus scheint ein genauer Nachvollzug ihrer Überlegungen ohnehin weder möglich noch nötig, da die genialen Außenseiter mit ihren Berechnungen des Weltendes offenbar selbst die größten Koryphäen der *scientific community* hinter sich gelassen haben.

Irritieren muss in diesem Zusammenhang lediglich der Name Maximilian Störer, der in keinem naturwissenschaftlichen Lexikon zu finden ist. Im Unterschied zu allen anderen im „Bericht“ erwähnten Namen, referiert „Maximilian Störer“ nämlich nicht auf eine historisch fassbare Person, sondern auf eine rein literarische Figur: den Helden einer Erzählung des polnisch-russischen Schriftstellers Sigismund Krzyżanowski (1887–1950). Durchaus in Anlehnung an den zuvor erwähnten Roman von H. G. Wells wird in Krzyżanowskis 1929 entstandenem Text „Erinnerungen an die Zukunft“ die Lebensgeschichte des Erfinders Maximilian Störer erzählt, der seit seiner Kindheit das Ziel verfolgt, die Zeit „Ringelreihen tanzen“ zu lassen.⁸ Nach verschiedenen erfolglosen Versuchen gelingt ihm schließlich der Bau einer als „Zeitkapper“ bezeichneten Maschine, die ihn in die Zukunft und wieder zurück in die Gegenwart befördert. In jenem Vortrag vor Moskauer Intellektuellen, der im „Bericht“ erwähnt wird, räumt Störer jedoch ein, vielleicht gar nicht wirklich zurückgekehrt zu sein, da seine Maschine womöglich „an einem vorgereckten Schatten der t-Zeit“ zerborsten sei.⁹

Die Figur Störers zieht innerhalb der mit Fakten durchsetzten Fiktion des „Berichts“ eine Ebene gesteigerter Fiktionalität ein. Und indem über diese Figur in gleicher Weise wie über die anderen, historisch verbürgten Wissenschaftler gesprochen wird, markiert sie zugleich jene Durchlässigkeit der Grenze zwischen Realitätsbindung und Fiktionsentfaltung, die auch für das „Projekt“ als Ganzes charakteristisch ist. Da das Verhältnis des „Berichts“ zum fotografischen Panorama des *Campo Sant'Angelo* an keiner Stelle der Installation genauer festgelegt wird, muss es bei der ersten Begegnung zunächst unweigerlich zu einer unsanften Kollision zwischen dem dokumentarischen Anspruch der indexikalisch-analogen Fotografie und der freien Imagination eschatologischer Science Fiction kommen. Denn letztere erhebt ja durchaus einen eigenen Wahrheitsanspruch: etwa den, selbst der einzige Informationsrest der ansonsten gänzlich zerstörten und in Gas

8) Sigismund Krzyżanowski, *Erinnerungen an die Zukunft*, in: ders., *Lebenslauf eines Gedankens. Erzählungen*, Leipzig/Weimar 1991, S. 272–380, hier: S. 278.
9) Ebd. S. 367.

aufgelösten Erde zu sein. Eine Serie makelloser Fotoabzüge auf dickem Papier mit Prägedruck kann der „Bericht“ in der durch ihn imaginierten Zukunft eigentlich nicht neben sich dulden. Und doch führt kein Weg an der Koexistenz von „Bericht“ und Fotoserie in der Installation vorbei.

So lassen sich der Text und die Bilder durchaus – spielerisch experimentierend und auch sinnstiftend – aufeinander beziehen. Dies beginnt bereits bei der formalen Anlage: Wie die Fotoserie einen in Segmente aufgebrochenen Kreis beschreibt, der den leeren *Campo Sant'Angelo* umfasst, so legt sich auch der mehrfach neu ansetzende „Bericht“ in konzentrischen Kreisen um das dort sich ereignende Ende der Welt. Sehr viel deutlicher sind freilich die motivischen Verbindungen. So lassen sich der *Ponte dei Frati* wie auch die weiteren im Text genannten Zugänge zum Platz (etwa die *Calle dei Avvocati* oder die *Calle del Cristo*) durch Straßenschilder in den Fotos ohne Vorkenntnisse des Stadtraumes leicht ausfindig machen. Im Abschnitt über den Physiker erfahren wir zudem, dass dieser am *Campo* neben jenem Gebäude aufgewachsen ist, in dem während seiner Kindheit die *Gazzetta die Venezia* gedruckt wurde und in dem seit 1954 eine Bank residiert. Der Schriftzug „UniCredit Banca“ auf einer der gezeigten Fassaden, legt nahe, dass wir es hier mit dem ehemaligen Druckhaus zu tun haben. Da im „Bericht“ vermerkt wird, dass der Physiker das Haus seiner Eltern nach deren Tod „stets leer und verschlossen“ gelassen hat, scheint sogar dieses Gebäude für uns bestimmbar: das am Kanal gelegene Haus zur Rechten der Bank, dessen Fensterläden im Gegensatz zum Haus auf der Linken allesamt verriegelt sind. Und schließlich spielt die Pflasterung des Platzes nicht nur in den Fotos, sondern auch im „Bericht“ eine prominente Rolle. Wiederum im Abschnitt über den Physiker, wird zum einen auf die Grundbedeutung von „Campo“ als „Feld, flaches Land“ hingewiesen, zum anderen aber auch darauf aufmerksam gemacht, dass sich unter den heute gepflasterten Campi Venedigs einst Friedhöfe befanden – ein Umstand, der den Physiker schwer belastet, da er sich die Worte seiner Mutter zu Herzen nimmt: „Niemand schreitet ungestraft Jahrhunderte über die Toten.“

Im Rahmen christlicher Glaubenslehre und Ikonographie wäre also genau hier, auf dem *Campo*, am Tag des Jüngsten Gerichts die Auferstehung der Toten zu erwarten. Hat man dies im Hinterkopf, dann blickt man womöglich mit anderen Augen auf die in den Fotos sich scheinbar wölbende Pflasterdecke des Platzes.

Doch so naheliegend eine solche Assoziation im Kontext des imaginierten Weltendes auch sein mag, so wenig stimmt sie mit der dominanten Tonlage des „Berichts“ zusammen. Denn gerade vor der Kulisse Venedigs – einer Stadt mit mehr als 160 Kirchen – muss auffallen, dass für das Ende der Welt keinerlei theologische Deutungsmuster in Anschlag gebracht werden. Vielmehr scheint es, als würden die Letzten Dinge hier ganz im Geiste Freeman Dysons verhandelt, der mit seiner zuvor bereits erwähnten Vorlesung über „Physik und Biologie in einem offenen Universum“ nicht zuletzt die Hoffnung verbunden hatte, „den Tag schneller herbeizuführen, an dem Eschatologie – das Studium des Endes des Universums – eine respektable wissenschaftliche Disziplin und nicht lediglich ein Zweig der Theologie sein wird.“¹⁰ Auch wenn das „Projekt“ freilich nicht als wissenschaftliche, sondern als künstlerisch-ästhetische Veranstaltung angelegt ist, lässt sich an seinem Titel genau eine solche Verschiebung hin zu einer Eschatologie ohne Gott ablesen: An die Stelle des *giudizio finale* tritt *L'Ultimo Programma*.

Die Collagen

Blickt man von hier aus auf die Fotoserie und den „Bericht“ zurück, lässt sich noch ein weiterer gemeinsamer Charakterzug ausmachen: Beide erwecken zunächst den Eindruck, anonyme, gewissermaßen autorlose Gebilde zu sein. Der silberne Prägedruck „ARCHIVIO DI STATO“ auf dem weißen Sockel unter den Fotografien lässt diese trotz ihrer Verstöße gegen dokumentarische Konventionen als glaubhafte Repräsentationen visueller Wirklichkeit erscheinen. Zugleich unterdrückt die vorgebliche institutionelle Autorisierung die Frage nach der individuellen Urhebererschaft: Wer die Bilder gemacht hat, ist für den Objektivitätsanspruch des „Staatsarchivs“ letztlich von nachgeordneter Bedeutung. Der „Bericht“ wiederum erzeugt durch die Stimme eines allwissenden Erzählers, der aus einem multiplen, quasi-göttlichen Blickwinkel das Geschehen schildert und mit Zusatzinformationen versieht, den Anschein größtmöglicher Objektivität. Nicht zuletzt aufgrund der unmöglichen Perspektive aus der Zukunft zurück auf ein Ereignis, von dem es eigentlich keine Erinnerungsspuren geben darf, herrscht der Eindruck vor, der „Bericht“ erzähle sich im Grunde selbst.

Etwas anders verhält es sich bei den drei Collagen, dem dritten prominenten Element der Installation.¹¹ Zwar ist im Rahmen der

10) Tatsächlich wurde diese vierteilige Vorlesung im Herbst 1978 nicht in Princeton, sondern an der New York University im Rahmen der „James Arthur Lectures on Time and its Mysteries“ gehalten. Unter dem Titel „Time Without End. Physics and Biology in an Open Universe“ wurde sie ein Jahr später in der Zeitschrift *Reviews of Modern Physics* (Vol. 51, No. 3, July 1979) veröffentlicht. Zehn Jahre darauf folgte die hier zitierte deutsche Übersetzung: Freeman Dyson, *Zeit ohne Ende. Physik und Biologie in einem offenen Universum*, Berlin 1989, S. 7 f.

11) Auch die Collagen sind in graue Holzrahmen gefasst. Rahmenmaße: jeweils 84 × 114 cm.

Gesamtfiktion des „Projekts“ ihre Urheberschaft genauso unklar wie ihr ontologischer Status überhaupt, doch verweist ihre offenkundig provisorische Vereinigung von divergentem Bildmaterial sofort auf die ordnende Tätigkeit eines Individuums, das sich einen Reim auf die zusammengestellten Dinge machen möchte. Und schnell wird deutlich, dass die Collagen sowohl mit der Fotoserie als auch mit dem „Bericht“ in Verbindung stehen. Denn zum einen finden sich in einer der unteren Ecken aller drei Collagen hochformatige Leica-Aufnahmen von Fassaden am *Campo Sant'Angelo*, die zumeist leicht achsenverschobene Varianten von Bildern der Hauptserie darstellen. Zum anderen stechen Porträtbilder der im „Bericht“ erwähnten Wissenschaftler hervor, die es im Verbund mit anderen Indizien möglich machen, die einzelnen Collagen jeweils dem Physiker, dem Eigenartigen Mann und der Jungen Frau zuzuordnen.¹²

Während also die panoramatische Fotoserie und der „Bericht“ autonome, in sich geschlossene Systeme bilden, die nichtsdestoweniger komplementär aufeinander bezogen werden können, kommt den Collagen eher ein „supplementärer“ Status zu.¹³ Abgetrennt von den gewichtigeren Hauptelementen des „Projekts“ bliebe ihre jeweilige Bildauswahl weitgehend unverständlich und damit auch ihr ästhetisches Wirkungspotential begrenzt. Im Zusammenspiel mit den Fotografien und dem „Bericht“ jedoch nehmen sie Motive auf, spinnen diese fort und ergänzen das bereits Bekannte mit neuem Material.

Die dem Physiker zuzuordnende Collage enthält etwa neben fotografischen Ansichten des mutmaßlichen Elternhauses und einem offenbar dem Lexikon entnommenen druckgraphischen Porträt des Mathematikers Thomas Bayes (1701–1761) auch fotografische Reproduktionen verschiedener Gemälde wie der *Virgo annunciata* von Antonello da Messina (1429/30–1479) oder einer *Vedute des Campo Sant'Angelo* von Canaletto (1697–1768). Dass Antonellos berühmtes Bild hier auftaucht, hat vermutlich damit zu tun, dass die heute in Palermo befindliche Tafel einst während eines Aufenthalts des Künstlers in Venedig (1475/76) entstanden ist und mit ihren eigenen malerischen Mitteln genau jene „Ambivalenz zwischen Zustands- und Ereignisbild“ zur Geltung bringt, die auch in der Fotografie stets aufs Neue ausgetragen wird.¹⁴ Hinzu kommt, dass das kleinste Gebäude am *Campo* der Verkündigungsmaria gewidmet ist: *l'Oratorio dell'Anunziata* – zu sehen im Zentrum jener quadratischen Aufnahme, die sowohl dem

Himmel als auch der Pflasterung die meiste Bildfläche einräumt. Genau hier, auf der freien Pflasterfläche, befand sich einst das Gebäude, dem der Platz seinen Namen verdankt: die dem Seelenwäger des Jüngsten Gerichts geweihte *Chiesa di San Michele Arcangelo*, die in der Collage auf der farbigen Canaletto-Reproduktion zu sehen ist und die 1837 dem Erdboden gleich gemacht wurde. So spricht die Leere des Platzes, die nur dieses eine Mal in der Fotoserie etwas deutlicher zur Schau gestellt wird, auch von der Abwesenheit eines einst dem Ensemble sein Gesicht und seine Struktur gebenden Gotteshauses. Wie der Bericht uns aufklärt und die Collage weiterhin mit einer historischen Fotografie belegt, wurde an seiner Stelle im 19. Jahrhundert „die Statue des berühmten Ingenieurs Pietro Paleocapa“ errichtet. In der nachnapoleonischen Säkularisation liegen also die Wurzeln jener Entmachtung der Theologie, die Freeman Dyson mit seiner physikalisch-biologischen Eschatologie später zu vollenden gedachte.

Wie man sieht, entsteht mit den Collagen die Möglichkeit eines „strukturell überbordenden“ Verknüpfungs- und Deutungsdiskurses, dem prinzipiell keine Grenzen zu setzen sind und der sich nach allen Seiten bis in feinste Verästelungen fortführen ließe.¹⁵ Aus Gründen der Ökonomie sollen hier im Hinblick auf die zwei verbleibenden Collagen jedoch nur wenige markante Punkte hervorgehoben werden. Während die Collage zur Jungen Frau eine besonders hohe Porträtliche aufweist (zu sehen sind neben Brust- und Schulterstücken von Hermann Minkowski, Bernhard Riemann, Kurt Gödel und Sigismund Krzyzanowski auch ganzfigurig-situative Aufnahmen von Hendrik Antoon Lorentz mit Albert Einstein sowie von Kurt Gödel mit Alfred Tarski), zeigt die Collage zum Eigenartigen Mann neben einer Aufnahme seines Lehrers Freeman Dyson lediglich noch ein Porträt des jungen Bernhard Riemann. Dafür enthält sie gängige Illustrationen der im „Bericht“ erwähnten Riemannschen Zeta-Funktion und des damit in Verbindung stehenden Universalitätssatzes von Sergei M. Woronin (1946–1997). Auf die historische Tiefendimension mathematisch-wissenschaftlicher Visualisierungen verweist schließlich eine isolierte Abbildung des Polyeders aus Dürers berühmtem Kupferstich *Melencolia I* – ein Werk, das wiederum mathematisch-naturwissenschaftliche und eschatologische Aspekte auf vertrackte Weise miteinander verquickt.¹⁶

Auch die knapp rechts neben dem Zentrum der Collage platzierte Aufnahme der *Porta della Carta* des Dogenpalastes er-

12) Auf den Verglasungen der Rahmen wird dies in aufgeklebten Bezeichnungen auch explizit festgeschrieben. Da die Glasscheiben einen gewissen Abstand zu den Collagen halten, werfen die Schriftzüge „Der Physiker“, „Der eigenartige Mann“ und „Die junge Frau“ zudem jeweils einen Schatten, der den Objektcharakter verstärkt und an eine klassische Metapher der Fotografie denken lässt. Vgl. Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006, S. 185–189.

13) Zur Kategorie des „Supplementären“ in der Installationskunst vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 170.

14) Zu Antonellos Tafel vgl. Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien*, München 2000, S. 96–102, hier: S. 96.

15) Rebentisch 2003, S. 169.

16) Zur endzeitlichen Dimension des Stichs vgl. Konrad Hoffmann, *Dürers „Melencolia“*, in: Werner Busch u.a. (Hg.), *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, S. 251–277.

öffnet eine bildgeschichtliche Perspektive auf das „Projekt“. Zunächst ist sie mit dem „Bericht“ dadurch verbunden, dass auf ihr ganz klein die *Vier Tetrarchen* an der Südwestecke des Markusdomes erscheinen, die der Eigenartige Mann, „wie stets wenn er Venedig besuchte“, berühren möchte – zwei darunter befindliche Nahaufnahmen der *Tetrarchen* machen dieses Begehren nochmals sinnfällig. Zugleich aber verweist die ursprünglich von Carlo Naya (1816–1882) gefertigte Aufnahme der Porta auf die Verankerung des „Projekts“ in der venezianischen Fotogeschichte. Denn Naya darf neben Carlo Ponti (1822–1893) als wichtigster Fotograf, Verleger und Fotohändler im Venedig des 19. Jahrhunderts gelten.¹⁷ Mit ihren in hohen Auflagen publizierten Editionen fotografischer Ansichten aller berühmten Sehenswürdigkeiten waren Ponti und Naya die Hauptakteure in der frühen massenmedialen Verbreitung einer weitgehend statischen Imago der Lagunenstadt. Erst vor dem Hintergrund eines solchen still-entrückten Idealbilds gewinnt schließlich auch das fragmentierte Panorama des *Campo Sant'Angelo* mit seinen unruhigen Schrägen, seinen ungehörigen Anschnitten und seiner unbändigen Raumspannung seine volle ästhetische Kontur.

Nach wie vor ungeklärt ist allerdings die Frage, wen wir uns als Urheber dieser Collagen vorzustellen haben. Wie bereits skizziert, unterscheiden sie sich ganz grundlegend dadurch vom fotografischen Panorama und vom „Bericht“, dass sie nicht von einer höheren Instanz (Staatsarchiv, quasi-göttlicher Erzähler) autorisiert zu sein scheinen. Vielmehr haftet ihnen der Charakter einer vorläufigen Versuchsanordnung an, die bei Bedarf jederzeit auch wieder umdisponiert werden könnte. Eine subjektive, tastende Suchbewegung ist in ihnen auszumachen, mithilfe derer verstreute Bruchstücke – noch ohne rechten Erfolg – zu einem Gesamtbild angeordnet werden sollen. Fast scheint es, als versuche jemand, mithilfe fotografischer Fundstücke die intellektuellen Biographien der drei Protagonisten des „Berichts“ zu rekonstruieren. So heißt es im Teilbericht zum Eigenartigen Mann, „man“ habe nach seiner überstürzten Abreise die Bodenspuren der Farben in seinem New Yorker Atelier durchsucht, da man dort auf die von ihm gefundene „Formel“ zu stoßen hoffte. Zwei Fotos auf der entsprechenden Collage zeigen nun ebensolche Bodenspuren. Haben wir es also mit einer Pinnwand zu tun, die einen polizeilichen oder geheimdienstlichen Ermittlungsstand dokumentiert? Sind die Collagen mithin als Werk des FBI, des CIA oder des NSA zu deuten?

Kategorisch auszuschließen ist dies keineswegs. Aber vielleicht verhält es sich auch genau andersherum. Vielleicht bezeugen die provisorischen Konstellationen weniger die Versuche einer Rekonstruktion der vorgängigen Realität (des „Berichts“) als vielmehr stillgestellte Momente aus dem Prozess ihrer imaginativen Konstruktion. Will heißen: Womöglich schauen wir hier dem Autor des „Projekts“, Timm Rautert, beim Erzeugen seiner fotografisch-poetischen Fiktion über die Schulter. Dann hätten wir es mit einer Art frei flottierender künstlerischer Materialsammlung zu tun, aus der heraus einige Elemente potentiell zu festeren Einheiten zusammenschießen, während andere Aspekte in der Latenz eines atmosphärischen Hintergrundrauschens verbleiben. Für eine solche Annahme spräche etwa der Umstand, dass in allen drei Collagen jeweils eine Fotografie nach einem Gemälde von Fernand Léger auftaucht, ohne dass ein unmittelbarer Bezug zum Fotopanorama oder zum „Bericht“ auszumachen wäre. Dafür verweisen die drei Gemälde Légers, die sich normalerweise nicht in Venedig, sondern in Philadelphia, New York und Paris befinden, auf den konkreten Entstehungszeitraum von Rauterts „Projekt“. Denn vom 8. Februar bis zum 2. Juni 2014 waren sie in Venedig zu sehen: in einer Ausstellung des Museo Correr, wo Rautert die entsprechenden Ausschnitte selbst fotografiert hat.¹⁸ Einen Platz in den Collagen könnten sie schließlich deshalb erhalten haben, weil Légers frühe Werke zum Einen den technisch-utopischen Geist der 1920er Jahre atmen, der etwa auch Krzyżanowskis Zeitreise-Erzählung beseelt und zum Anderen mit der – quasi-filmischen – Zerlegung der Wahrnehmung in Fragmente befasst sind, die auch das Fotopanorama auszeichnet.¹⁹

Die Collagen bieten den Rezipienten der Installation also einen Resonanzraum, der bestimmte Schwingungen des Fotopanoramas und des „Berichts“ aufnehmen, verstärken und bisweilen auch umlenken kann.²⁰ Vor allem aber bilden sie eine Art Schwelle oder Filter zwischen der imaginären Kunstwirklichkeit der Installation und der lebensweltlichen Situation ihres Urhebers. So nehmen sie nicht nur die Frage nach der Autorschaft als Thema auf, sondern bringen nun auch den konkreten Autor des „Projekts“ mit ins Spiel. Dieser steht letztlich wie ein Regisseur hinter dem Gesamtarrangement und trifft mit stiller Hand die Vorbereitungen für jenes zukünftige Ereignis, auf das wir bereits zurückblicken, ohne es gesehen zu haben: *L'Ultimo Programma*.

18) Freundlicher Hinweis von Timm Rautert. Zur Ausstellung, die in Venedig unter dem Titel „Léger 1910–1930. A Vision of the Contemporary City“ lief, erschien ein vom Philadelphia Museum of Art betreuter Katalog. Vgl. Anna Vallye (Hg.), *Léger. Modern Art and the Metropolis*, Philadelphia 2013.

19) Zu Légers Werken um 1920 und ihren medientechnischen Implikationen vgl. Dorothy Kosinski, *Sprache der Modernen Welt. Légers Schaffen zwischen 1911 und 1924*, in: dies. (Hg.), *Fernand Léger 1911–1924. Der Rhythmus des modernen Lebens*, München/New York 1994, S. 17–27; Jennifer Wild, *What Léger Saw. The Cinematic Spectacle and the Meteor of the Machine Age*, in: Vallye 2013, S. 145–150.

20) Dass sogar die Rückseiten der Collagen gestaltet sind, ist in der Installationsvariante nicht zu erahnen und kann nur aus der nachgereichten Buchpublikation erschlossen werden.

17) Vgl. Dorothea Ritter, „Die Paläste selbst davontragen“. *Die Frühzeit der Photographie in Venedig und im übrigen Norditalien*, in: Bodo von Dewitz u.a. (Hg.), *Italien sehen und sterben. Photographien der Zeit des Risorgimento (1845–1870)*, Heidelberg 1994, S. 25–33; John Hannavy (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, 2 Bde., New York/London 2008, Bd. 2, S. 982 (Naya), S. 1144–1146 (Ponti).

Wird's hier Ereignis?

Mit seinem „Projekt“ schreibt Rautert sich in eine große Tradition poetischer Besetzungen Venedigs ein. Denn spätestens seit John Ruskins kulturkritischer Klage über den Verfall der Lagunenstadt ist Venedig zum gängigen Topos moderner Endzeit- und Todesphantasien geworden.²¹ Der Überkünstler des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner, verstarb hier 1883 im *Palazzo Vendramin-Calergi* am Canal Grande. Und in dessen Spuren lässt Thomas Mann seinen Helden Gustav von Aschenbach mit ahnungsvollen Gesichtern an den Lido reisen, um dort einen dekadenten „Tod in Venedig“ (1911) zu finden – der 60 Jahre später von Luchino Visconti kongenial in filmische Bilder und Klänge gegossen wurde. Parallel zu Viscontis Film veröffentlichte schließlich Daphne du Maurier ihre Erzählung „Don't Look Now“ (1971), in der Venedig als Ort einer unheilschwangeren, von übersinnlicher Todesahnung erfüllten Atmosphäre geschildert wird – hier war es Nicolas Roeg, der mit seiner nur zwei Jahre später folgenden Verfilmung eine grandiose Übertragung ins Audiovisuelle lieferte.

Demgegenüber wirkt Timm Rauterts literarische und fotografische Imagination weit sachlicher und abgekühlter: Seine Helden beherrschen weniger die Kunst der Prophetie als vielmehr jene der Prognose, und seine Bilder sind weder „nebelhaft-grenzenlos“ noch allzu sehr am Pittoresken interessiert. Nichtsdestoweniger bleibt Rautert jener spätromantischen Tradition verbunden, in der es diejenigen, denen das Ende bevorsteht, aus unbestimmten Gründen nach Venedig zieht. Und trotz seiner subtilen Dekonstruktion des Panoramas hält er prinzipiell auch dem Schauwert des hergebrachten Stadtbildes die Treue. Von den infrastrukturellen, politischen und ökonomischen Parametern der Gegenwart, die im monumentalen Atlas-Projekt *Migropolis* (2009) gezeigt werden und die Venedig zum „Modell einer eskalierten und damit exemplarischen globalisierten Stadt“ machen, ist bei Rautert fast nichts zu sehen.²² Ebenso wenig von Venedigs ökologisch prekärer Position als „Außenposten der Urbanistik“, die Alex MacLean in seinen fotografischen Flugbildern (2010) vor Augen führt.²³

Rauterts Ambition ist eine andere. Er nutzt die alte Imago der „künstlichen Stadt“ (Georg Simmel), um sie zur neuen Imago seiner eigenen Kunst, der analogen Fotografie, umzuformen. Wie wir gesehen haben, folgen die Aufnahmen des *Campo Sant'Angelo*, die auf den ersten Blick ganz unspektakulär scheinen mögen,

letztlich einem präzisen Kalkül, das konsequent zu medienhistorischen und fototheoretischen Fragen führt. Und so tauchen solche Fragen auch im „Bericht“ immer wieder explizit auf: „Könnte es nicht sein, dass etwas Winziges, ein kleiner Teil der Realität übrigbliebe, ein Atom des Fotos ihrer Mutter womöglich?“ So die Überlegung der Jungen Frau am Vorabend des Weltendes.²⁴

Genau hier deutet sich an, was den Fotografen Rautert an der Dysonschen Eschatologie eines offenen Universums wohl eigentlich interessiert und weshalb er sich eine Geschichte vom Weltende ausdenkt, um über sein eigenes Metier zu meditieren. Verfolgt man nämlich Dysons Text über die bei Rautert explizit zitierten Passagen hinaus, dann gelangt man zu folgender „eschatologischer“ Grundfrage: „Ist es möglich, Kommunikation aufrecht zu erhalten und Information über die ständig zunehmenden Abstände zwischen Galaxien zu übertragen?“²⁵ Dysons Antwort hierauf ist im Hinblick auf die Fotografie überaus interessant, verwirft er doch die Option eines digitalen Gedächtnisses, da dieses in seiner Kapazität allzu beschränkt sei: „Eine unsterbliche Zivilisation sollte daher am Ende Wege dafür finden, ihre Archive in einem analogen Gedächtnis mit einer mit (logt) wachsenden Kapazität zu codieren. Ein derartiges Gedächtnis wird die Aquisitionsrate für unbegrenzt zu speicherndes neues Wissen sehr stark einschränken, aber wenigstens schließt es diese Speicherung nicht gänzlich aus.“²⁶ Einem leidenschaftlichen Verfechter der analogen Fotografie muss ein solches Votum natürlich in die Hände spielen.²⁷ Denn auch wenn man in kleineren zeitlichen und räumlichen Dimensionen denkt, wird hier den analogen Aufzeichnungsverfahren die größtmögliche Gedächtnisleistung und damit auch die umfassendste Welthaltigkeit zugesprochen.

Mit seiner impliziten Apologie des Analogen redet Rautert jedoch keineswegs einem naiven Index-Realismus das Wort. Dass der fotografische Zugriff auf die Wirklichkeit immer auch eine verzerrende Zurichtung darstellt, ist an jeder Aufnahme der Panoramaserie spürbar. Und dass die Bedeutung fotografischer Bilder zumeist erst im Zusammenspiel mit externen Texten und Kontexten entsteht, kann und soll an der triangulären Konstellation von Fotoserie, „Bericht“ und Collagen auf komplexe Weise nachvollzogen werden: Während die Fotografien den frei erfundenen Text an einen konkreten Ort der Welt rückbinden, verleiht dieser Text den Fotos im Gegenzug eine imaginär-irreale Dimension. Die Collagen wiederum rekurren gleichermaßen auf den

21) Zu Ruskin vgl. Wolfgang Kemp, Nachwort, in: *John Ruskin: Die Steine von Venedig*. Faksimile-Ausgabe in drei Bänden. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Wolfgang Kemp, Dortmund 1994, S. I–XX. Zum modernen Topos des untergehenden Venedig vgl. Christian Mathieu, *Inselstadt Venedig. Umweltgeschichte eines Mythos in der Frühen Neuzeit*, Köln 2007, v.a. S. 231–246 (Kap. „Venice: Fragile City (1770–2007)“ – *Der ökologische Risikodiskurs als Entwicklungskorridor des modernen Venedig*).

22) Wolfgang Scheppe, *Prolegomena*, in: ders. (Hg.), *Migropolis. Venice – Atlas of a Global Situation*, 2 Bde., Ostfildern 2009, Bd. 1, S. 104–119, hier: S. 107.

23) Wolfgang Kemp, *Venedig – Las Vegas. Zwei künstliche Städte, zwei künstliche Umwelten und mehrere kunstvolle Annäherungen*, in: *Las Vegas / Venedig. Fragile Mythen. Flugbilder von Alex MacLean*. Mit einem Text von Wolfgang Kemp, München 2010, S. 9–27, hier: S. 9.

24) Beim „Foto ihrer Mutter“ ist ein Anklang an Barthes' „Helle Kammer“ unüberhörbar. Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989, S. 73 ff.

25) Dyson 1989, S. 15.

26) Ebd., S. 63.

27) Vgl. Timm Rautert, *Rückwirkende Realität. Prinzip Fotografie. Gespräche*, Leipzig 2007, S. 13: „Ich glaube, dass ich an der Fotografie festhalte, weil damit eine bestimmte Haltung verbunden ist. Ich möchte das, was ich im Bild zeige, gesehen haben. Ich möchte begreifen, was das war. Ich möchte vor dieser Wirklichkeit gewesen sein. Ich möchte Teil dieser Wirklichkeit sein und möchte mich mit meinem Apparat dorthin begeben. Man sagt, dass die Wirklichkeit auf den Film aufgeblendet wird durch Licht. Der chemisch-optische Prozess muss bei einer Fotografie stattgefunden haben. Und daran möchte ich festhalten. Wir alle wissen, was eine Fotografie ist. Alles andere ist etwas anderes. Und das nenne ich dann nicht mehr Fotografie.“

„Bericht“ und die Fotoserie wie auf die werkexterne Wirklichkeit – und sorgen für deren gegenseitige Durchlässigkeit: Die Fiktionalität des Faktischen ist hier von der Faktizität des Fiktionalen nicht zu trennen. Aus dieser Paradoxie erwächst schließlich jene produktive Unruhe, die zur Reflexion und zur kritischen Befragung medialer Konventionen führt. In diesem Sinne handelt es sich bei Rauterts „Projekt“ nicht zuletzt auch um eine poetische Fortschreibung seiner „Bildanalytischen Photographie“ der Jahre 1968–1974.²⁸

Am Ende bleibt die Frage, wie diese medienreflexive Installation eine ästhetische Erfahrung ermöglichen könnte, die über die reine Selbstbezüglichkeit der Kunst hinausführt. Fotopanorama und „Bericht“ versetzen uns imaginär auf den *Campo Sant'Angelo*. Doch während im Falle der literarischen Schilderung von der Pflasterung des *Campo* „nichts mehr zu sehen“ ist, weil sich „unzählige Menschen“ auf dem Platz versammelt haben, konfrontieren uns die Fotografien ganz offensiv mit der leeren Grundfläche dieses öffentlichen Ortes. Die Spannung zwischen dieser Leere und ihrer imaginativen Füllung ist also zunächst vor allem das Resultat der simultanen Geltungsansprüche der konträren Medien Text und Bild. Im räumlichen Kontext der Installation behaupten die Fotografien allerdings eine stärkere, weil konkretere Präsenz als der „Bericht“, der erst durch eine zeitaufwändige Lektüre in seiner Wirkung aktualisiert werden muss. Doch selbst wenn man schließlich mit der Vision des Weltendes im Kopf die Fotografien mit einer Art „zweitem Gesicht“ betrachtet und in ihnen den zukünftigen Schauplatz einer „letzten Aufführung“ erkennt, beharren sie sowohl auf ihrer aktuellen Gegenwart als auch auf ihrer aus der Vergangenheit gespeisten dokumentarischen Verweiskraft. Diese hier aufscheinende zeitliche Mehrdimensionalität führt schließlich zum ästhetischen Kern des „Projekts“.

Sicher nicht zufällig hat Rautert für seine Aufnahmen den unscheinbaren und wenig prominenten *Campo Sant'Angelo* gewählt.²⁹ Denn dieser quasi-anonyme Platz, gänzlich menschenverlassen und bei fahlem Licht, musste als ideales Sujet für eine fotografische Erkundung komplexer Zeitverhältnisse erscheinen. Aus den toten Augen ihrer Fenster schauen die Fassaden zu uns herab. Stühle und Tische der Cafés, die Zeugen des urbanen Lebens, sind angekettet und außer Dienst. Es ist die leere Zeit der Morgenstunde, die Rautert hier mit seinen zwei Kameras diskontinuierlich entfaltete, dehnt und staucht. Liegt die Nacht nun hinter uns, oder liegt

der Tag vor uns? Hat hier etwas stattgefunden, oder steht uns hier etwas bevor? Wir wissen es nicht zu sagen. Die Möglichkeiten laufen auf dem Zeitstrahl in beide Richtungen: in ein ewiges Davor und ein ewiges Danach.³⁰ Die in den Fotografien sichtbare Gegenwart hingegen bleibt auf geheimnisvolle Weise leer: Wir schreiten von Bild zu Bild, ohne je auf das erwartete Ereignis zu stoßen. Stattdessen kommen wir stets aufs Neue zum Ausgangspunkt zurück und finden uns in eine ewige Wiederkehr des Immergleichen verstrickt. Von daher bleibt uns nichts anderes übrig, als einen Sinn für dieses „stehende Jetzt“ zu entwickeln und in seiner bleibenden Gegenwart auch das Potential für die anderen Dimensionen der Zeit – und mithin für das Ereignis – wachzuhalten.³¹

Wie Freeman Dyson meinte, dass das „Theorem von Gödel“ auch in der Physik und Astronomie Gültigkeit habe und diese folglich – wie die Welt der Mathematik – unerschöpflich seien, so scheint auch Rautert zeigen zu wollen, dass der vermeintlich in sich geschlossene Zirkel eines fotografischen Platzpanoramas ungeahnte Möglichkeiten des Ausbruchs bietet.³² Vermutlich deshalb richtet er seine Kamera immer wieder gerade auf die Risse im Gefüge, auf die Inkonsistenzen im System, auf die geheimen Ein- und Ausgänge, in denen die Möglichkeit für etwas Neues und Anderes aufscheint. Und in einer der vielen jähren Wendungen des Blicks, ausgerechnet zwischen dem *Ponte dei Frati* und dem (in dieser Aufnahme nicht sichtbaren) *Oratorio dell'Annunziata*, gerät unversehens eine Taube in den Blick, die über das Pflaster wackelt und plötzlich vitale Bewegung in das leblos-steinerne Gefüge zu bringen scheint. Es muss nicht immer gleich das Weltende sein, das den Zustand verändert, in dem wir uns befinden.

28) Vgl. Herta Wolf, *Deklinationen über die Wirklichkeit der Fotografie – die theoretischen Arbeiten Timm Rauterts aus den Jahren 1968 bis 1974*, in: Timm Rautert, *Bildanalytische Photographie 1968–1974*. Mit einem Text von Herta Wolf, Köln 2000, S. 72–85; Steffen Siegel, *Der Blick auf das Fenster. Zum bildanalytischen Gestus bei Ugo Mulas und Timm Rautert*, in: ders., *Beleuchtungen. Zur fotografischen Gegenwart*, München 2014, S. 91–107, 295–297.

29) Auf der einschlägigen touristischen Internetseite TripAdvisor rangiert der *Campo Sant'Angelo* auf abgeschlagenem Rang 139 von 214 venezianischen Sehenswürdigkeiten, und ein Besucher urteilt lakonisch: „Not much to see in this square.“ Zit. nach http://www.tripadvisor.de/Attraction_Review-g187870-d2573437-Reviews-Campo_Sant_Angelo-Venice_Veneto.html (Abruf: 10. September 2014).

30) Vgl. Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland: Zeit als Ereignisphilosophie*, München 2003, S. 129.

31) Vgl. Martin Seel, *Über den kulturellen Sinn ästhetischer Gegenwart – mit Seitenblicken auf Descartes*, in: ders., *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt am Main 2007, S. 82–94.
32) Vgl. Dyson 1989, S. 16.

About the Author:

BERTRAM KASCHEK was born in Friedrichshafen (Germany) in 1976, he studied Art History, German Literature and Philosophy in Marburg and Berlin (Free University). Since 2003, he has worked as a researcher and lecturer at Technische Universität Dresden. In 2006/07, he was a pre-doctoral fellow at the Getty Research Institute, Los Angeles. In 2009, he received his PhD for his dissertation, which was published in 2012, entitled *Weltzeit und Endzeit. Die „Monatsbilder“ Pieter Bruegels d. Ä.* (Wilhelm Fink Verlag, Munich). In 2010, he curated the exhibition *Bilder machen. Fotografie als Praxis* at AltanaGalerie of TU Dresden (including a catalogue with the same title). Currently, he lives in Dresden.

Über den Autor:

BERTRAM KASCHEK, geboren 1976 in Friedrichshafen. Studium der Kunstgeschichte, Neueren deutschen Literatur und Philosophie in Marburg und Berlin (Freie Universität). Seit 2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden. 2006/07 Predoctoral Fellow am Getty Research Institute, Los Angeles. 2009 Promotion mit der Arbeit *Weltzeit und Endzeit. Die „Monatsbilder“ Pieter Bruegels d. Ä.* (Wilhelm Fink Verlag, München 2012). 2010 Kurator der Ausstellung *Bilder machen. Fotografie als Praxis* an der AltanaGalerie der TU Dresden (mit gleichnamigem Katalog). Lebt in Dresden.

This booklet
with a text by Bertram Kaschek
is – as a limited edition of 200 copies –
accompanying the book:

Timm Rautert

The Final Programme,
Campo Sant'Angelo, Venezia, 2014,

published by

Verlag der Buchhandlung
Walther König, Ehrenstrasse 4,
50672 Cologne, Germany

Design

by Oliver Klimpel,
Büro International London

Translated from German
into English by Jessica Buskirk

Production and printing:
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH
04600 Altenburg, Germany

© 2015 Bertram Kaschek,
Timm Rautert and Oliver Klimpel