

# ARDOR



MERANGUE  
CRISTALLI  
FRANCIA A COCCHELLI  
MILANO DI COME  
MILANO DI COME

# Die Farbe der Differenz

Matthias Wittmann

Es gibt stets einen Dritten, im Begehren...

Michel Serres, *Der Parasit* (1980)

*Did you taste the lolly?*



*Planty of Love*, 2020  
Installation: Animation  
(realisiert mit Rob&Law),  
Blitzanlage, 25 Skulpturen  
Ansicht: Kunsthalle Luzern  
Foto: Kilian Bannwart



*Planty of Love*, 2020  
Skulptur: Plastiform, Gips,  
Glas, Lollipops  
Ansicht: Vögele Kultur  
Zentrum  
Foto: Maurice Grünig

Wer ist Wirt, wer Parasit, wer schon Überträgerin? In welche Richtung finden Übertragung und Ansteckung statt? Und gibt es da nicht unsichtbare Dritte, die Verhältnisse stören oder Kontakte allererst herstellen, indem sie stören? – Fragen, die insbesondere in pandemischen Zeiten (ein-)dringlich werden, sind in Badel/Sarbachs vielstimmiger wie vielkanaliger Kunst der Sichtbarmachung parasitärer Verhältnisse schon lange virulent. Immer wieder sehen auch wir uns in die Rolle von Parasitinnen (altgriechisch *pará* <neben>, *sītos* <Speise>) gebracht oder von Parasiten gestört, das heisst hier: durch Farbe angesteckt.

Erinnert sei an die roten Lollipops, die wir von den weiss getünchten Kakteengewächsen in Badel/Sarbachs Ausstellung *Planty of Love* im Jahr 2020 pflücken konnten und die unsere Zungen mit jenem Karminrot befleckten, ja kolonisierten, das aus der zentralamerikanischen Cochenilleschildlaus gewonnen wird. Und wir, die Parasiten, ernähren uns von ihnen, den anderen Parasitinnen, diesen Läusen, die sich wiederum von ihren Wirten nähren, den Opuntia (Kakteen), die auf Plantagen von menschlichen Parasiten kultiviert, bewirtet werden. Eigentlich sollten wir uns zur Farbe Rot aus der Perspektive der Läuse gar nicht hingezogen fühlen, denn der Farbstoff wird von ihnen zur Abwehr gegen Fressfeindinnen produziert. Also auch gegen uns Eindringlinge, die den Lollipop geniessen, während unsere Zungen sich einfärben – und unser Verhältnis zu den weissen Kakteen wie den roten Lollipops noch zusätzlich parasitär gestört wird: von einer animierten, überdimensionierten, faulen Laus, einem ausrangierten Nutztier, das via Bildschirm mit einer non-binären, zwischen den Geschlechtern oszillierenden Stimme zu uns spricht, uns in ein vielarmiges Spiel aus Anziehung und Abweisung verstrickt. Wir werden zum Gegenstand einer Be-

obachtung höherer Ordnung, einer Beobachtung der Beobachtung.

At least you can't ignore me since I am part of the exhibition... Did you taste the lolly. It's yummy. – Anyway, I don't need you! – You can't ignore all the little bugs in the world. You may be the one but we are the many. I watch you watching me.

*Did you taste the lolly? Yummy.* Kolonisierung und Kolorierung sind eng verwoben. Unsere Zungen werden rot und damit zu Zeugen kolonialer Gewaltgeschichten, die an den zuckersüssen Lollipopps kleben und als Parasiten unser Körpergedächtnis verfärben.

### Die Rückseite der Landschaft

Der Parasit steckt im Detail. Badel/Sarbachs Ästhetik der parasitären Störung greift von dort aus in die Verhältnisse ein, um gewohnte Wahrnehmungen zu verdrehen. <Verdrehen> darf auch buchstäblich genommen werden, wie uns Badel/Sarbach mit ihrer Intervention in die Dorflandschaft von Binn im Kanton Wallis zu verstehen geben – die fotografische Dokumentation dieser Aktion fand Eingang in die dreiteilige Ausstellung *Little Sun Back Here* (2020). Unter erheblichem Kranaufwand haben Badel/Sarbach einen Speicher in Binn um 180° gedreht, so dass sich die sonnenabgewandte, bleiche Rückseite des Holzstadels in das gewohnte Dorfbild einzumischen begann, sich uns zuwandte. Durch die Drehung des Stadels wurde die Landschaft gedreht. Von einem Detail ausgehend, setzte sich die Gestalt des Dorfes neu zusammen. Die Gestaltpsychologie hat gezeigt, dass die Struktur einer Gestalt – zum Beispiel eines Gesichts – mehr ist als die blosse



*Little Sun Back Here – a post periphery poem (granary), 2020–2030*  
Intervention, Binn, Schweiz  
Fotos: Badel/Sarbach

Summe der Teile. Jedes Wegnehmen oder Hinzufügen eines Details kann einen fundamentalen Eingriff in Wahrnehmungsfelder und <Gesichthaftigkeiten> bedeuten; so wie eine aufmerksame Hirtin das Fehlen eines Schafes auch ohne Abzählen der Herde erkennen könnte, auf Grundlage eines *impliziten Wissens* (Polanyi) der phänomenalen Strukturgegebenheit, mit ihren Mustern, Rhythmen und den Abweichungen davon. Badel/Sarbach führen uns dieses Phänomen durch einen gleichermassen invasiven wie letztendlich zarten, jedenfalls: höchst folgenreichen Eingriff in die Gesichtslandschaft eines Dorfes vor. Dass technische Eingriffe in Wahrnehmungsfelder ein Stilprinzip des Künstlerduos sind, wird sich anhand der Werkgruppe *Ardor* noch ausführlich zeigen lassen.

Wer ist Wirtin, wer Gast, wer (un)willkommener Parasit? War der erste Parasit der Stadel in der Landschaft, als Ort der Einlagerung für etwas, das anderswo entnommen wurde? Ist die Intervention des Krans als parasitär zu denken, der den Speicher dreht, um etwas sichtbar zu machen und damit das Dorfbild zu transformieren? Empfinden wir den nunmehr gewendeten Speicher als Parasitin, die unsere Vorstellung von <Urtümlichkeit> stört – auch, weil die Eingangstür nun auf der <falschen> Seite ist. Oder sind wir die Parasiten, die gekommen sind, um uns von (neuen) Dorfanblicken und Farblandschaften zu nähren, mit zu essen?

Das Dorfbild von Binn ist seit Badel/Sarbachs Intervention in die historisch gewachsene und weiter wachsende Struktur ein anderes: eine verdrehte Gegebenheit. Anstatt unsere Köpfe zu verdrehen, haben Badel/Sarbach <ganz einfach> die Gegebenheit verdreht und dem Begriff <Panorama> (Rundumschau) dadurch eine neue Bedeutung gegeben – so wird eine Marginalie dort hinten (*back there*) für uns sichtbar, neu belichtbar. Im Verbund von Kamera und Kran, Speicher und Spur, Sonnenenergie und 180°-Drehung, Hell und Dunkel ent-

stand eine neue Technik der Sichtbarmachung – und für mich ganz nebenbei die Frage: Wieso betrachte ich uralte, an Don Quijote erinnernde Windmühlen aus Stein, Holz und Moos als male- risch, während mich moderne Windkraftanlagen aus Beton, Metall und Rost oder ein Staudamm (zum Beispiel im Verzascata, Tessin) zunächst ein- mal verstören? Ab wann wird die <Kultur> in der Kul- turlandschaft vergessen, das heisst: naturalisiert?

### Sichtbarkeit ist Schichtarbeit

Wer ist der Parasit? Wer stört und verändert wes- sen Zustand in welche Übertragungs-Richtung? Badel/Sarbachs aktuelle Werkgruppe *Ardor* (2022), die aus einer Videoinstallation, einer Skulptur und einer Serie von Thermographien besteht, treibt die- se Fragen auf die Spitze und lässt unsere Wahrneh- mung auf dieser Spitze um verschiedene Achsen ro- tieren. Gewohnte Wahrnehmungsweisen werden auf Abwege gelockt.

Am Beginn der Videoinstallation – oder bes- ser: dort, wo ich den Loop betrete (*That's where I came in!*) – geben uns Badel/Sarbach Einblick in einen Maschinenraum der Sichtbarkeitsproduktion und eröffnen ein *Feld des Auftauchens* (Foucault): Zwischen drei Kanälen und drei Flächen wird ein dichter Regenwald, eine Kulisse aufgebaut, Schicht für Schicht, aus Silhouetten, Spuren und Flächen. Sichtbarkeit ist Schichtarbeit. Um Grundfragen der Sichtbarwerdung zu stellen, führen uns Badel/ Sarbach erstmal in das Reich der Schatten und weissgrauen Silhouetten. Sichtbarkeit kann nur dort existieren, wo Medien als Operatoren Differen- zen machen. Die Pflanzenschichten – das können wir merken, das könnten wir aber auch übersehen – sind ausgeschnittene Papierteile: fein ziseliertes, dann eingescanntes Blattwerk, Umrisse, die überei-



Papierarbeit für *Ardor*  
Foto: Badel/Sarbach  
● S. 13



Stills aus *Ardor*, 2022  
Videoinstallation, 3 Kanal,  
4K, 23min im Loop  
Sound: Simon Scott  
Bild: Badel/Sarbach  
● S. 14–15

inandergelegt einen dichten Wald, einen dritten Wald zwischen den Schichten und ihren Verhältnis- sen ergeben. Der Garten Eden ist ein <globalisierter Wald> (Badel/Sarbach), Produkt von sich kreuzen- den Blicken, Techniken, lokalen und globalen Kon- texten. Die ältesten und die neuesten Techniken, das Analoge und das Digitale, werden im Bildraum zusammen- und ineinandergefaltet, ergeben geis- terhafte, weissgraue Gestalten. Handelt es sich um Eisblumen aus dem nuklearen Winter, um eine Vor- ausblende auf das Ende aller Dinge? Oder blicken wir durch ein Infrarotsichtgerät, das die Landschaft in schwarzweisse Gestalten und Grauzonen über- setzt? Infrarotsichtgeräte und ihre Ästhetiken wer- den uns noch öfters begegnen.

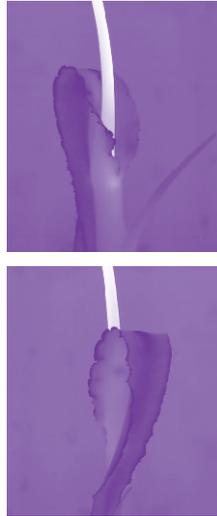
Erstmal erinnert die Technik des Bildraum- aufbaus an vordigitale, theatralische Raumformen aus der Geschichte von Studiofotografie und Early Cinema, etwa an Georges Méliès' Einsatz von Flä- chen und Kulissen; oder an die Silhouetten-Animat- ionsfilme der Scherenschneiderin Lotte Reiniger (1899–1981), die wandfüllenden Scherenschnitte von Kara Walker (\*1969) und digitale Techniken des *layered compositing*, wie sie etwa in James Came- rons *Avatar* (USA 2009) besonders avanciert zum Einsatz kamen. Schichtarbeit ist Sichtarbeit: Mit der Öffnung des Raumes durch Verstellung des Blicks in Form von Schichtungen tun sich Fragen auf: Wie viel Schichten verträgt ein Raum, sodass wir gerade noch Differenzen – Figur-Grund-Unter- schiede – ausmachen können? Wie viel Information ist strukturbildend? Wann geht ein Überschuss an Sinn und Information in ein Rauschen des Ähnlich- werdens, in ein Verschwinden der Differenz über? Beginnt sich hier etwa schon eine Art <Entropie> ein- zumischen und die Differenzen aufzulösen? Wir werden darauf zurückkommen. Wenn für unsere Augen die Differenzen allmählich verschwinden – welche Augen können trotzdem und weiterhin emp- fangen, Zeichen decodieren, Gestalten sehen?

Unser Blick fällt in einen Bildraum, gebaut aus Schichten, die uns nicht nur etwas zu sehen geben, sondern sich (gegenseitig) verstellen. Ein Verdacht schleicht sich ein: Womöglich baut sich mit den Schichtungen im Raum eine Blickfalle auf, die nur für uns bestimmt ist, um unseren Blick aussen vor, anstossen, sich verlieren zu lassen... und für uns Unfassbares zu erzeugen.

Transparenz und Camouflage, undurchdringliches Dickicht und die sich aufbauende Struktur beginnen zu verwachsen. Welche Techniken der Sichtbarmachung regeln das Erscheinen und die Unsichtbarkeit von Gegenständen? Nichts ist unberührt, alles ist vor-gesehen, auch, weil der Wald Augen hat, die uns sehen, vor-sehen, bevor wir hineinschauen. Dringen wir in den Wald oder der Wald in uns ein? Wieso sollte Technologie nur menschengemacht sein? <Natur> ist das, was der Mensch sich gerne vorstellte, um mit seiner <Kultur> eine Differenz machen zu können. Dass die Natur eben nie natürlich war, sondern immer schon erfüllt von animalischen Verstellungen und Künstlichkeiten, raffinierten Täuschungsmanövern und Virtualitätsgraden, hergestellt von diversen Lebewesen und ihren vielfältigen Lebens- und Liebestechniken, dass also Technologie nicht nur vom Menschen hergestellt wird, das wissen die Lebensformen auf *Ardor* schon lange.

### Ardor, Amor, Voodoo Lily

Stellen wir uns *Ardor* also als Planeten vor, dessen Leben sich dort abspielt, wo unsere Sinne zunächst nicht hinreichen. Die Atmosphäre auf *Ardor* ist erfüllt von Gerüchen, Geräuschen, Wirbelwinden, Wellen und Energien, die von Lebewesen – das heisst: offenen thermodynamischen Systemen – aufgenommen, umgewandelt und als Wärme wie Aus-



Stills aus *Ardor*  
● S. 16–17

scheidung abgegeben werden. Alles dreht sich um die ungleichmässige Verteilung und somit permanente Umverteilung von Temperaturen. *Ardor*, das ist nicht nur ein Planet, das ist ein ganzes Klima aus Wärme, Hitze, Glut, Feuereifer, Überschwang und Leidenschaft, die solange existieren und übertragen werden, solange es Differenzen – unterschiedliche Temperaturen, Erhitzungsgrade – gibt.

Das Leben spielt sich am Ort der Differenz und im Zustand der Metamorphose ab: von Feuer zu (Feuer-)Zeichen und wieder zurück. Gibt es ein zurück? *Heat continues of its own accord through bodies, flowing from the warmer to the colder*. Noch ist es nicht möglich, diese Dynamik in einen ethischen Diskurs zu übersetzen. *I live through different bodies, exchanging one for another*. Wer spricht da? Ist es Energie, die sich einen Wirtkörper sucht, um Form – Information – werden, von Körper zu Körper, Materie zu Materie wandern, sich weiter verwandeln zu können? Es ist auch Unbehagen, das sich mit diesem lyrischen Ich einzunisten beginnt. *I grow them and let them wilt*. Wie viel Hitze ist anregend, entzündend, willkommene Unruhe, Reibung, Bewegung der Moleküle? Ab wann wirkt das Doping durch Hitze paralyisierend? Erregung kann «den Durchgang einer Nachricht» blockieren. «Gelegentlich ermöglicht sie aber erst die Übertragung einer Nachricht, die über einen nicht erregten Kanal gar nicht fließen könnte. Man heize ein wenig an, und ich empfangen, sende [...]; man heize ein wenig mehr, und alles bricht zusammen. Eine minimale Steigerung in die eine oder die andere Richtung kann das Kommunikationssystem als ganzes verwandeln.» ☹ Jede Infektion ist ein Wechselspiel zwischen Wirtin und Parasitin. Wie viel Infektion stärkt das Immunsystem? Ab wann wirken Viren zerstörerisch?

Auf *Ardor* passiert nichts reibungslos und ohne Ansteckung, das heisst: Verwandlung. Reibungslosigkeit wäre der Tod, der Sturz in Ähnlichkeit und Durchschnitt. Es geht ein Gerücht um, ein

Michel Serres: *Der Parasit*,  
Frankfurt/Main 1987, S. 298f.  
[OA 1980].

von Pflanze zu Pflanze flatterndes Gerücht, das ein Ende der thermischen Erregung voraussagt.

Heat continues of its own accord through bodies, from the warmer to the colder. Abiding by the 2<sup>nd</sup> law of the thermodynamics, the stars distribute their energy in space. Like candles, they warm up their surrounding by burning themselves out. It is a stellar chain reaction, until one day the candles extinguish. The heart of the stars will spread until the whole universe and everything in it is at the same temperature. Neither hot nor cold but somewhere in between.

In die Energie- und Wärmezeit beginnt sich auf *Ardor* also eine apokalyptische Zeit einzumischen: die Entropiezeit, eine letzte, irreversible Zustandsänderung in der Verlaufsrichtung des Wärmeflusses. «Wieso machen wir dann weiter?», fragen sich manche Lebewesen auf *Ardor*, «wenn der Endpunkt bekannt ist, wenn der Vorgang der Wärmeverteilung so lange dauert, bis sich die Differenzen aufgelöst haben, alles im lauwarmen Gleichgewicht, in Formlosigkeit und Unordnung verschwunden sein wird, so wie sich Eiswürfel in Wasser auflösen?» Andere Lebewesen sind zuversichtlich: Es gibt Leben, Entropieaufschub, solange es Differenzen, Formbildung und Weitergabe des Feuers gibt. Und es gibt Formbildung, solange es Kunst gibt.

*I live through different bodies, exchanging one for another.* Noch einmal: Wer oder was ist das lyrische Ich, das hier auf *Ardor* spricht, das sich allmählich zu einem Chor, einem Wir auswächst? Ist es Amor auf der Suche nach Verhältnissen, in denen er sich einnisten kann, um eben diese Verhältnisse zu verwandeln? «Wer klug ist wird sich unzähligen Wesensarten anpassen können und wie Proteus sich bald zu fließendem Wasser verflüchtigen, jetzt ein Löwe, jetzt ein Baum, jetzt ein borstiger Eber sein.

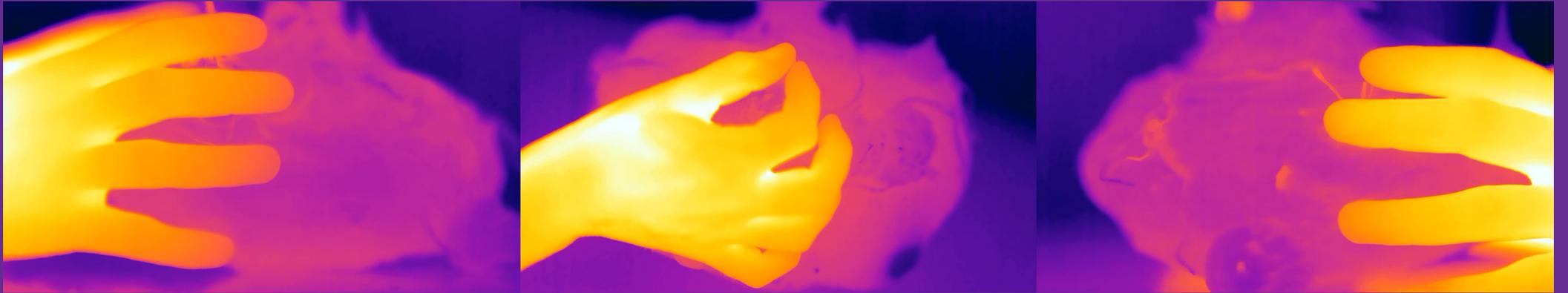
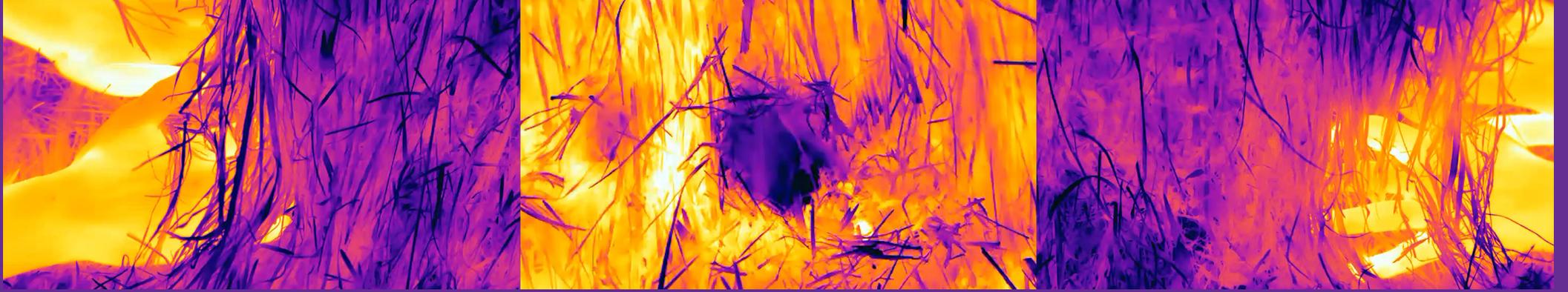


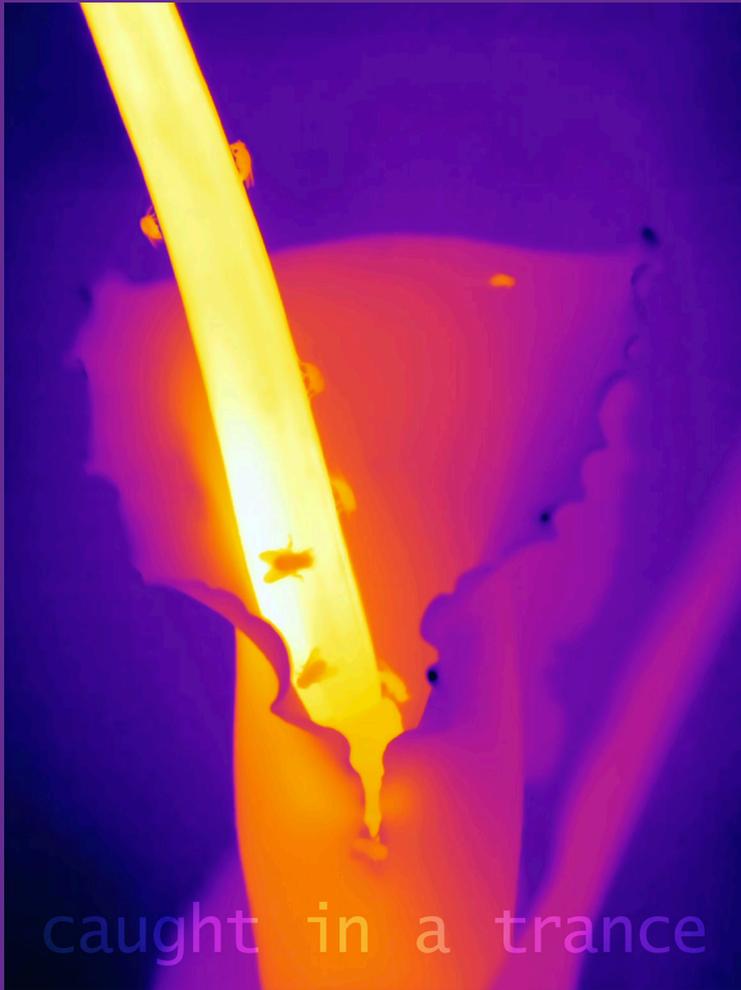
Stills aus *Ardor*  
● S. 14–19



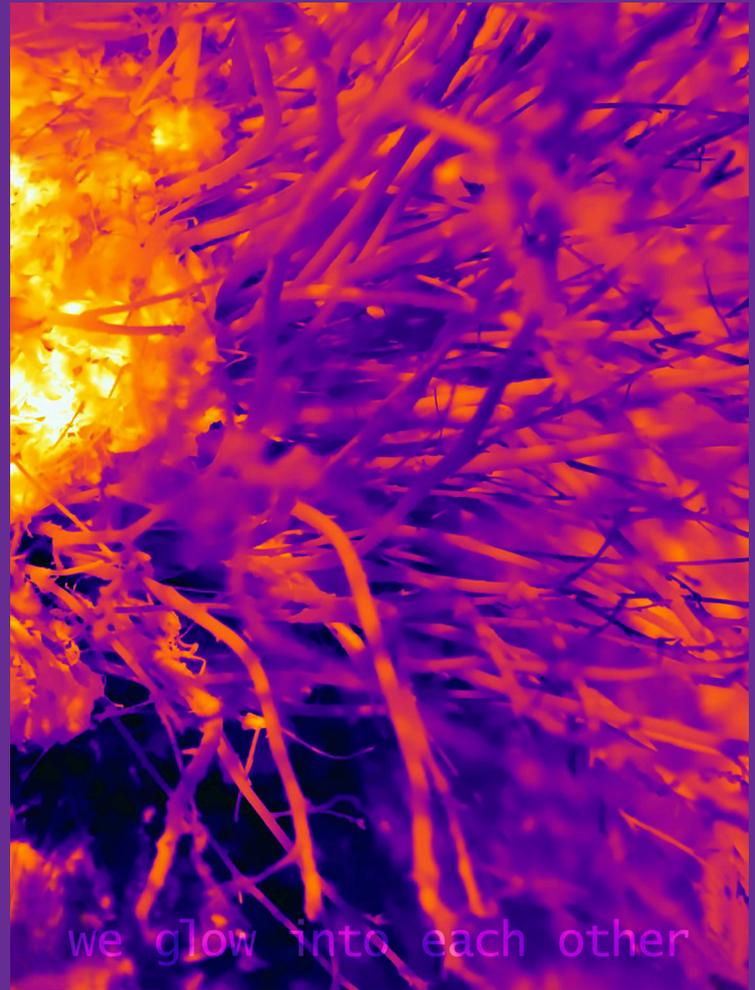








caught in a trance



we glow into each other

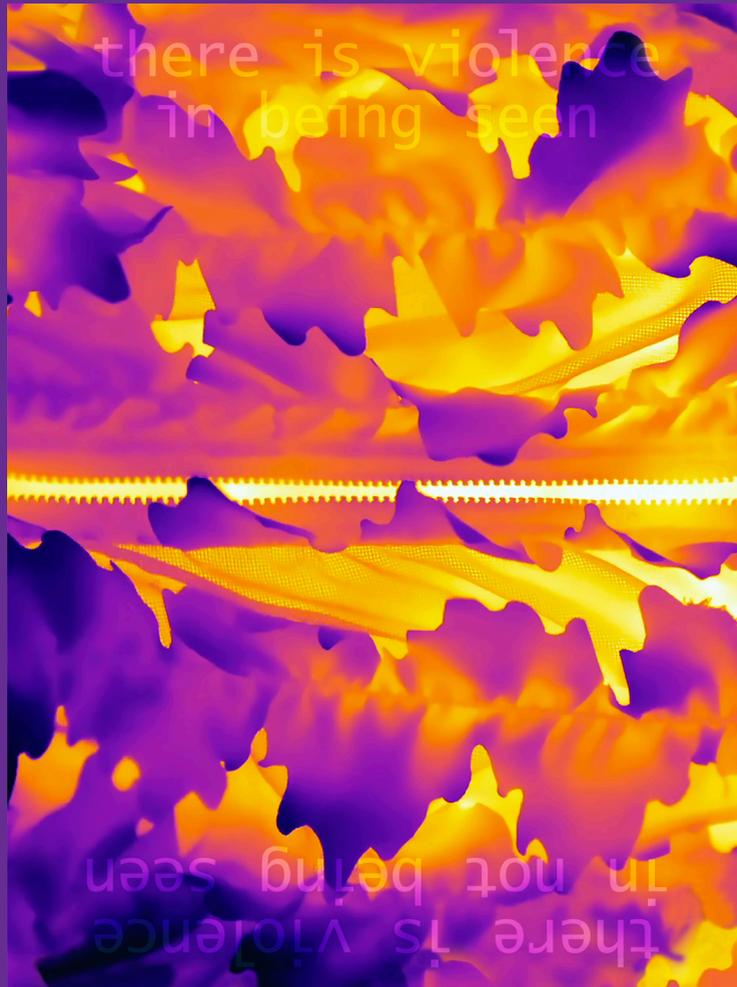


my body is a sphere



there in the forest  
among the many plants

Ovid: *Ars Amatoria/Liebeskunst*, Ditzingen 2016, S. 61.

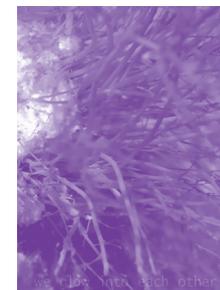


Manche Fische fängt man mit der Harpune, andere mit dem Angelhaken, wieder andere werden von geräumigen Netzen am strammen Seil fortgeschleppt» ☺, heisst es in Ovids *Ars amatoria* über den liebenden Menschen auf der Suche nach Intensität, Übergängen und Zwischenstadien. Die Atmosphäre von *Ardor* ist erfüllt von schwirrenden Pfeilen, Botschaften, die zunächst nicht für uns, das menschliche Tier, bestimmt sind. Vorerst werden wir von diesem Rauschen und Schwirren auf Distanz gehalten. Wir können die Pfeile weder sehen noch verstehen, die Amor (oder Eros oder Cupido) verschießt, um Relationen zu stören und neu zu verknüpfen.

Amor heisst auf *Ardor* <Voodoo Lily>, eine Pflanzenart aus der Familie der Aronstabgewächse (Araceae). Wie Amor ist auch Lily besessen davon, parasitär in Relationen einzugreifen und mit Erhitzung neue Kontakte herzustellen, das heisst vor allem: Insekten anzulocken. Wie viel Hitze, Zustandsänderung tut wem gut? Lily sammelt Energie, um diese als Information, Signal, Lockmittel weiterzugeben. **By collecting sunlight, they structure the ground and compose the sky.** Das Klima auf *Ardor* ist ein Komposit-Klima, gewoben aus einer Vielzahl an Mikroklimata. Und Lily leistet einen strahlkräftigen Beitrag zu diesem Transformationsraum.



*Ardor (caught in a trance)*, 2021  
Thermografie,  
80 × 60 × 3 cm  
Bild: Badel/Sarbach  
● S. 20



*Ardor (we glow into each other)*, 2021  
Thermografie,  
80 × 60 × 3 cm  
Bild: Badel/Sarbach  
● S. 21

Almost invisible, tone in tone with the forest floor, it appears in different bodies: sometimes as a flower, sometimes as a tree, or during dormancy hidden in the earth as a tuber.

From this tuber grows a long shoot, which unfolds into a flower. In bloom it heats up to temperatures of 40 degree celsius. With its capacity to produce heat, the flower creates a microclimate within itself and becomes a habitat for other beings.

The bulb of the flower is a warm place from which scent arises.

A signal floating in the forest that attracts flies.

Once in a bulb, the flies are dusted with pollen, which they carry to the next flower.

After the flower has wilted the plant forms leaves, collects energy through photosynthesis and forms a new tuber.

Sind es die Insekten, die von der erhitzten Lily auf Abwege gebracht werden? Oder ist es das Gewächs Lily, das von den angelockten Insekten gestört und damit verwandelt wird? Wer ist Wirtin? Wer ist willkommener oder unwillkommener Gast, das heisst, Parasitin? Alle Beteiligten sind wechselseitig und wechselweise Gast, Wirtin, Störer. Eine Wirtin benötigt ein Medium, Telekommunikation, um auf sich aufmerksam zu machen und die Signale zu verbreiten. Lily hat soziales Kapital. Sie hat Energie, Hitze und Duftstoff – also viel Beziehungen zu ihrer Umwelt. Die Hitze dient als Vehikel der Verbreitung von Duft. Was für die Insekten auf *Ardor* ein parfümierter, lockender Garten aus herumschwirrenden Informationen ist, das wäre für uns erstmal: unfassbares Rauschen und Gestank.

Hier kommen andere Wahrnehmungsweisen ins Spiel. Hier kommen auch wir – *caught in a trance*, als angelockte Fliegen – ins Spiel. Hungrig nach neuen Sicht-, Schmeck-, Riech-, Tast- und Hörweisen dringen wir, die Parasitinnen, in ein Habitat, das wir uns als paradiesischen Wald vorstellen. Nirgends gibt es so viel Möglichkeiten, sich zu verstecken und zu tarnen, wie im (Regen-)Wald oder Dschungel. So zumindest stellen wir uns das gerne vor. «Immer dann, wenn ein Ort als Paradies bezeichnet wird, ist er endgültig ruiniert», ☺ liesse sich



*Ardor (my body is a sphere)*,  
2021  
Thermografie,  
80 × 60 × 3 cm  
Bild: Badel/Sarbach  
● S. 22

Zit. nach Valentin Groebner:  
«Reisemüde», Manuskript  
zum gleichnamigen Radio  
Essay, ausgestrahlt auf  
SWR2, unter: [www.swr.de/  
swr2/doku-und-feature/  
swr2-essay-2019-12-23-100.  
html](http://www.swr.de/swr2/doku-und-feature/swr2-essay-2019-12-23-100.html) (eingesehen am 18.1.22).

mit Paul Theroux ergänzen. Vor allem das koloniale Begehren richtet sich auf Objekte, Arten, (Seins-) Weisen, von denen es sich ein Anderswerden verspricht. *There is violence in being seen, and there is violence in not being seen*. Das Begehren, etwas sehen, wissen zu wollen, kann zerstörerisch, anmassend, gewaltförmig sein. Warum dreht sich Orpheus nach Eurydike um? Was, wenn er sich am Ende für das ablösbare, erinnerbare Bild und gegen ihren Hitzekörper entscheidet?

Wir könnten die Hitze von Lily, das Sprechen ihrer Organe, nicht sehen und durch die Hitze hindurch den Gestank – den Duft (?) – nicht erahnen, gäbe es da nicht eine Infrarot-Wärmebildkamera, welche die Pflanze dazu zwingt, sichtbar zu werden und für uns in allen Neonfarben – das heisst: Temperaturdifferenzen – wie ein Oktopus zu schillern. *There is violence in being seen, and there is violence in not being seen*.

### *Voir ist pouvoir ist savoir*

«Aufklärung» ist nicht nur ein Begriff aus der philosophischen Tradition, sondern auch ein Begriff aus der militärischen, polizeilichen Arbeit. Was spätestens seit Harun Farockis *Bilderkrieg* (1987) bekannt ist, wird von Badel/Sarbachs Kunst der parasitären Kontamination durch Farbe weiter ausfacettiert. Inmitten der weissgrauen Pflanzensilhouetten schiebt sich «der Vorhang einer Pupille» ☺ auf, eine zusätzliche Schicht, Durchsicht mischt sich ein, eine technische Optik, als weiterer, parasitärer Code der Sichtbarmachung und Einfärbung: Lila, Gelb, Cyan, Magenta, das sind die Falschfarben, welche die Pflanze Lily erstrahlen und ihre Blüte wie ein hitziges Laserschwert in die Schichten des Raums schneiden lassen. Wir hätten das Schwert von Lily übrigens längst (auch in Weissgrau) aufblitzen

Vgl. *Der Panther* (1902/03)  
von Rainer Maria Rilke:  
«Nur manchmal schiebt der  
Vorhang der Pupille /  
sich lautlos auf -. Dann geht  
ein Bild hinein, / geht durch  
der Glieder angespannte  
Stille - / und hört im Herzen  
auf zu sein.»

sehen können – Badel/Sarbachs Parasiten stecken im Detail.

Kolorierung und Kolonisierung sind eng verwoben. Agent Orange, Agent Blue, Agent Purple, Agent Green, Agent Pink, Agent White. Das waren die militärischen Codenamen jener chemischen Entlaubungsmittel – auch *rainbow herbicides* genannt –, die von den US-Streitkräften während des Vietnamkriegs eingesetzt wurden. Farben sind somit nicht nur ein Urphänomen der Fantasie, wie das Walter Benjamin immer wieder thematisierte. ☺ Farben haben eine politische Geschichte, sind Namen, Produkte und Folgen von Einwirkungen, Entstellungen und Brandmarkungen. Die Kolonialismuskritik aus Badel/Sarbachs *Planty of Love* findet auf *Ardor* eine Fortsetzung. Vielleicht können wir uns die zentralamerikanische Cochenilleschildlaus als geheime, noch nicht entdeckte Bewohnerin von *Ardor* und als Verbündete von Voodoo Lily vorstellen. Die Farbkleider, die der Hotspot namens Lily – *the plant of love* – im Blick durch die Wärmebildkamera zu tragen gezwungen ist, sollen nicht nur sichtbar, sondern auch verortbar machen. Ist es etwa die Wahrnehmung eines Aufklärungsroboters, einer Drohne, die wir bewohnen? *With whose blood are our eyes crafted?* ☺

[...] infrared imaging reorganizes the visual field as a hunt for heat, and the <drone stare> is fixed on heat-bearing objects such as guns, missiles, explosives, tanks, anti-aircraft vehicles, trucks, power generators, and people. During the past decade, infrared imagery has been used to locate and kill Osama bin Laden and Anwar al-Awlaki as well as thousands of alleged terrorists and civilians in Pakistan, Yemen, and Somalia. In the United States, law enforcers have used airborne thermal infrared sensors to patrol U.S. borders, bolster urban and rural policing, and find and apprehend Boston bombing suspect Dzhokhar Tsarnaev.

So zum Beispiel in: Walter Benjamin: «Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie», in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band VII/1: Nachträge, Frankfurt/Main 1991, S. 19–26.

Donna Haraway: «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», in: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), 575–599, S. 585.

In such situations, aerial systems are calibrated to detect and visualize infrared emissions such that human bodies pop out in the visual field as blotches of light or dark stasis or movement (depending on image processing selections). As such, bodies are not only easier to see, but easier to track and target. Within this visual regime, surveillance practices are extended beyond epidermalization. ☹

Mit dem Raumwissen, das die *thermal images* bereitstellen, nisten sich neue blinde Flecken in die Wahrnehmungsfelder ein. Streng genommen können die <Augen> der Wärmebildkameras die Körperwärme gar nicht sehen, sondern nur messen: mit Sensoren, die auf Infrarot-Wellenlängen reagieren und Wärmesignaturen in elektronische Signale umwandeln. Diese Signale werden in Falschfarben übersetzt, die für uns Gestalten (Umrisse, Flächen) ergeben. Hinter dem schillernden, für uns sichtbaren Flammen- und Farbenschleier gibt es immer noch und mehr denn je Hitzekörper, die mehr sehen und anders sehen, mehr spüren und anders spüren – die Wärmelandschaften mit anderen Sensoren erfühlen und den Gestank Lilys als Parfum und Aphrodisiakum entschlüsseln können. *I saw more than a thermal image, more than an image of heat. I saw something that has to be felt.*

### Farb- und Hitzeschleier

*There is violence in being seen. And there is violence in not being seen.* Macht ist eine Technologie, die sichtbar macht. ☹ Widerstand ist eine Gegenmacht, die ebenfalls sichtbar macht: die (sich) sichtbar, hörbar, riechbar, schmeckbar, tastbar macht, indem sie Sand ins Getriebe streut, widerspenstige

Lisa Parks: «Drones, Infrared Imagery, and Body Heat», in: *International Journal of Communication* 8 (2014), 2518–2521, hier S. 2518.

Diese Codes und Raster der Macht, die in der Produktion von Sichtbarkeit stecken, hat Michel Foucault als das positive Unbewusste bezeichnet. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main 1974, S. 11 [OA 1966].

Punkte, Knoten, Herde, Wirbel und Strömungen erzeugt. Die Frage ist bloss: Welche Augen sollen mehr sehen? Welche Augen sollen hinters Licht geführt werden?

Widerstand ist eine Technik, die sich sichtbar und unsichtbar zugleich machen kann: für manche Augen sichtbar, für andere Augen unsichtbar. Dies wird besonders mit Blick auf die Technik der Camouflage deutlich: Camouflage meint nicht nur die Kunst, sich zu entziehen, sondern auch die Taktik, sich für bestimmte Augen sichtbar zu machen, wie bei einem schizoiden *double-talk*. Gibt es eine Form der Camouflage, eine Produktionsform von *Counter-Thermal-Images*, die sich dem ortenden Blick der Wärmebildkameras entziehen können? ☞ Auf *Ardor* gibt es Experimente, die genau dies versuchen:

**Merging into each other is the best (kind of) camouflage. Hands move through a woven space. A time-grown place. [...] In through your nose into your lungs, through your mouth into mine, into my lungs, out through my nose.**

Was auf *Ardor* in, zwischen, hinter den Bildern und Stimmen nistet und aufblitzt, ist die Utopie – oder schon Realität – eines Kollektivs, das aus der Technik und Taktik der Camouflage entwickelt wird. Farben können auch revolutionär sein. Vor allem wenn sie sich vermischen. Orange ist eben nicht nur die Farbe von *Agent Orange*, sondern auch die Farbe einer Revolte. Es geht um die Utopie eines anschwellenden Chors aus Stimmen und Kanälen, eines immer dichter werdenden Gewebes aus Pflanzen und Händen, (Hitze-)Spuren aus der Vergangenheit und gegenwärtigen (Hitze-)Körpern, Räumen und Zeiten, Wirtinnen und Parasitinnen. Schichtarbeit ist Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zugleich. Das kollektive Glück kann sich auf *Ardor* erstmal nur als kollektives

Camouflagetechniken sind in erster Linie «im visuellen Spektrum jenseits des Infrarotbereiches» wirksam. David Bucheli: «Digitale Camouflage. Geschichte eines Phantasmas», in: *Sonderdruck 8* (Berlin 2021), S. 42.



*Ardor* (there in the forest among the many plants), 2021  
Thermografie,  
80 × 60 × 3 cm  
Bild: Badel/Sarbach  
● S. 23

Verschanzen, als geteiltes Geheimnis artikulieren. Kollektivität wird zu einer Frage der Verbindung zwischen Körpern, Wahrnehmung und Technik. Kollektivität fordert aber auch Fragen danach heraus, wie sich der Sturz in die Ähnlichkeit – die Auflösung der Differenzen in der Entropie – durch ein Gewebe vermeiden lässt, das Differenzen nicht auflöst (wie etwa ein Glas Wasser die Eiswürfel), sondern sogar vervielfältigt. Es geht um Zusammenhalt durch Vielfalt an Lebensformen, Pluralisierung von Unähnlichkeit, und um die Suche nach einer Balance, die sich ständig verfehlt.

«Tarnung», schreibt der französische Philosoph und Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), «ist die Kunst, eine Form dadurch zu verbergen, dass die sie definierenden Hauptlinien in andere dominantere Formen eingegliedert werden»:

Unser Bild der Welt würde erschüttert, wenn es uns gelänge, die Zwischenräume zwischen den Dingen als Dinge zu sehen (zum Beispiel den Raum zwischen den Bäumen auf der Strasse) und umgekehrt die Dinge selbst (die Strassenbäume) als Hintergrund. Genau das passiert in Vexierbildern: Das Kaninchen oder der Jäger war unsichtbar, weil die Einzelteile dieser Figuren auseinandergenommen und in andere Formen einbezogen werden – was beispielsweise zum Ohr des Kaninchens wird, war bis jetzt nur der leere Zwischenraum zwischen den Bäumen des Waldes. ☞

Maurice Merleau-Ponty:  
«Das Kino und die neue Psychologie» [1945], in:  
Dimitri Liebsch (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagen*, Paderborn 2005, S. 70–84, hier S. 70f. –  
Vgl. hierzu auch: Bucheli,  
«Digitale Camouflage. Geschichte eines Phantasmas» (siehe Seite 28), S. 26.

Camouflage wird so zur Kunst der Des- und Reintegration, der Zerstörung dominanter Formen, des Findens neuer Umrisse und Zwischenräume, neuer Ähnlichkeiten wie Unähnlichkeiten. Wobei immer auch die Frage insistiert: In welchen Augen setzen sich Gestalten über welche Techniken wie zusammen? Auf *Ardor* gibt es keine abschliessbaren Ge-

stalten, sondern ein taktiles, körperliches Verhalten zwischen Erhitzungsgraden, die sich austauschen, verwandeln – und zusammen genommen einen nicht zur Ruhe kommenden Kompositkörper aus Parasitinnen, Wirten und Überträgern bilden Aus thermografischer Perspektive bleibt dieser Körper eine schwer ortbare, unfassbare Gestalt: ein offenes, unabschliessbares, nicht eindeutig identifizierbares Vexierbild aus Farbtexturen (Sprenkeln, Partikeln, Flächen), hinter denen sich ein kollektiver, verwirrender Temperaturdifferenz-Körper versteckt, der für die Kameras als Hitzekörper uneinholbar bleibt. *I saw something that has to be felt.* Technologien der Sichtbarmachung – Orpheus Blick zurück – produzieren nicht nur blinde Flecken, sondern auch kalte Körper.

Es ist genau diese taktische Verhinderung einer Schliessung des Systems durch rastlosen Gestaltwandel, die auf *Ardor* zum Aufschub dessen wird, womit die Entropie droht: Form- und Differenzverlust. Solange es Perspektivwechsel, die Farbe (in) der Differenz, austauschfähige Systeme und eine Balance gibt, die sich ständig verfehlt, wird es Entropieaufschub geben. «Das Streben nach Gleichgewicht ist schlecht, weil es imaginär ist», ☹ hat Simone Weil einmal geschrieben. Mit Michel Serres lässt sich ergänzen: Und «[n]ie stellt sich ein Gleichgewicht her», ☹ ganz besonders nicht in der parasitären Kunst von Badel/Sarbach.

Inmitten eines Geflechts aus Parasiten – das heisst auch: Kanälen, ☹ die sich in die Bilder einmischen und Differenzen eintragen – macht uns *Ardor* das Angebot des Aufschubs von Entropie(-end-)zeit: durch den Bau einer Kollektivzeit, die für neue Parasiten offen bleibt – und gerade deshalb einen ungeheuren Zusammenhalt aufbringt, weil sie viestimmig ist; wie jene Vielfalt aus Händen und Handgriffen in Aluminiumgussform – als erweiternder Teil der Werkgruppe *Ardor* –, die einen weiteren Kanal und einen kollektiven Parasiten bilden, der Energie



*Ardor (there is violence in being seen/unseen)*, 2021  
Thermografie, 80 x 60 x 3 cm  
Bild: Badel/Sarbach  
● S. 24

Simone Weil: *Schwerkraft und Gnade*, Berlin 2021, S. 13. [OA 1947].

Michel Serres, *Der Parasit* (siehe Seite 9), S. 15f.

An dieser Stelle möchte ich mich bei Ute Holl (Basel/Hamburg) für all die Gespräche über Parasiten, Kanäle und Oberflächen bedanken.

Vgl. Walter Benjamins Rede von der «blau[e(n)] Blume im Land der Technik». Walter Benjamin: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (Zweite Fassung), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII/1, Frankfurt/Main 1991, S. 350–384, hier S. 373.

umwandelt und schützenden Nebel produziert. Das Kollektiv ist nie vorgegeben, es muss hergestellt werden. *Merging into each other is the best camouflage.* Das ist die blaue oder neonfarbene Blume, die Badel/Sarbach auf *Ardor*, «im Land der Technik» ☹ zwischen *Arte Povera* und *High Tech*, am Kreuzungspunkt von Parasiten, Farben und Differenzen neu gefunden haben.

Systeme [haben] sich immunisiert, indem sie komplexer wurden. [...] Sie haben sich gefestigt, indem sie toleranter wurden. Sie sind an den Revolutionär, den Irren, den Abweichler, den Dissidenten akklimatisiert. Ein Organismus kann sehr gut mit seinen Mikroben leben, er lebt besser [...].

Michel Serres, *Der Parasit* (1980)

Dr. Matthias Wittmann (\*1976, Wien) ist Medientheoretiker, Schriftsteller und Kurator sowie Literatur- und Filmkritiker. Unter anderem forschte und lehrte er am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel und war Gastprofessor an der Universität Wien (Theater-, Film- und Medienwissenschaft). Schwerpunkte: Film, Medien der Künste, visuelle Anthropologie, Medien der Zoologie, und transkulturelle Bildforschung (v.a. visuelle Kultur des Iran). Er veröffentlichte zahlreiche Buchbeiträge und Essays in Magazinen. 2021 erschien die Publikation *Die Gesellschaft des Tentakels* (Matthes & Seitz, Berlin), 2023 wird bei der Buchergilde Gutenberg (Frankfurt) *Oktopia* erscheinen.



## *Ardor*

Flurina Badel und Jérémie Sarbach

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Ardor* in der Kapelle A, Friedhof Sihlfeld, Zürich, von 2. bis 10. Dezember 2022.

Konzept: Flurina Badel und Jérémie Sarbach

Text: Matthias Wittmann

Lektorat und Korrektorat: Doris Tranter

Gestaltung: Stoecklin & Wilson

Auflage: 200

© 2022 Badel/Sarbach

Für das Ermöglichen dieser Publikation danken Flurina Badel und Jérémie Sarbach dem Kurator Damian Christinger, weiters der Kulturförderung Graubünden, Erna und Kurt Burgauer Stiftung, Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung.

ISBN 978-3-9524764-3-7

[www.badelsarbach.com](http://www.badelsarbach.com)