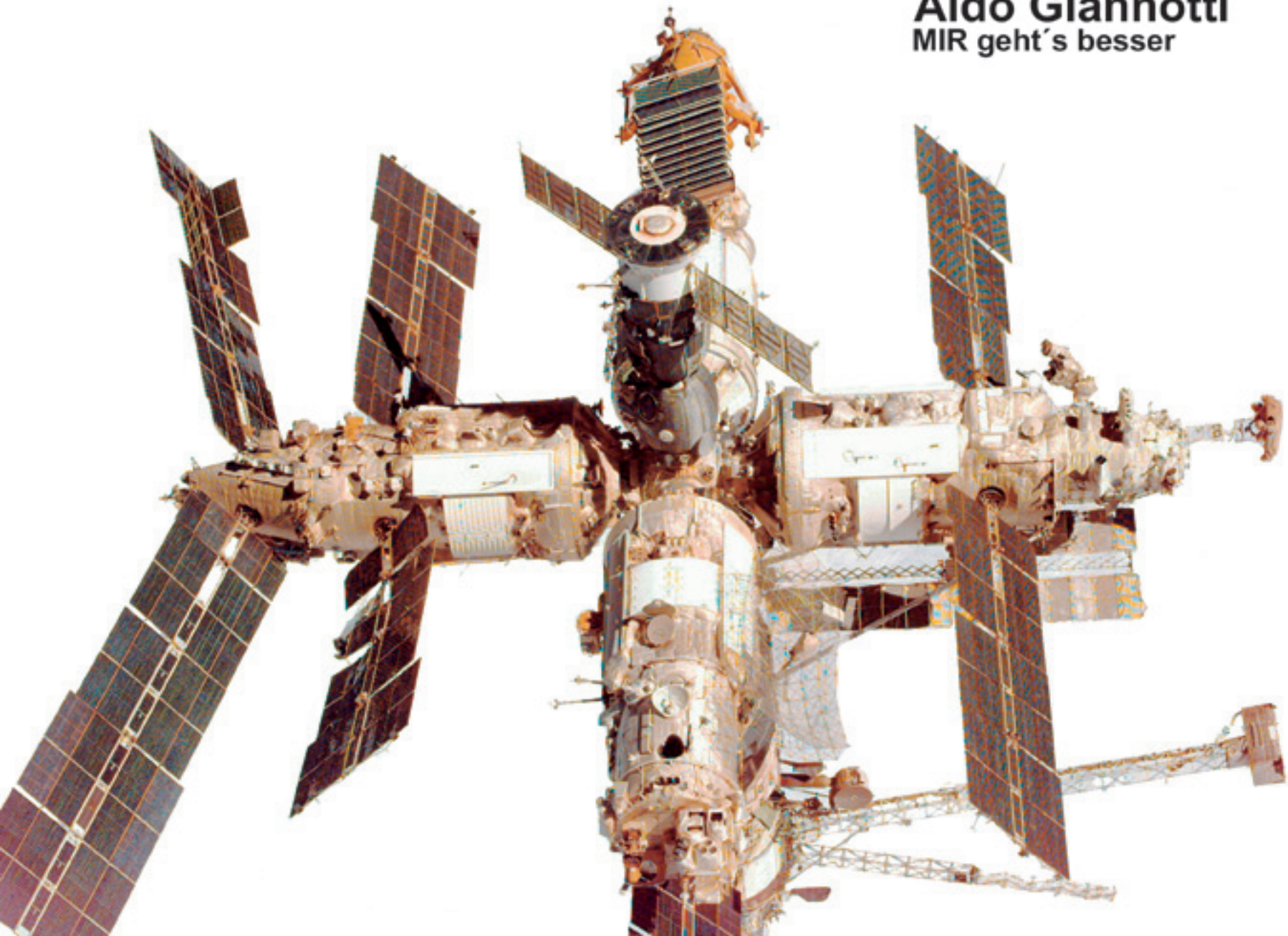
Aldo Giannotti
MIR geht´s besser



Aldo Giannotti
MIR geht's besser

Ausstellung und Katalog wurden gefördert durch das Ministerium für Wissenschaft, Weiterbildung, Forschung und Kultur des Landes Rheinland-Pfalz.

The exhibition and the catalogue were supported by the Ministry of Science, Further Education, Research and the Arts of the State of the Rhineland-Palatinate.

Fruchthalle Kaiserslautern
2006

1

Der Richtige in der falschen Welt

Über die Kurzfilm-Trilogie ‘a rewinding journey’ (2005) und andere neue Arbeiten von Aldo Giannotti

Andrea Edel

Im Zentrum der 10minütigen Kurzfilm-Trilogie ‘a rewinding journey’ (2005) von Aldo Giannotti, in Kooperation mit Viktor Schaider, steht die Figur eines auf sonderbar elegante Weise langsam durch die Gegenwart schreitenden Kosmonauten. Eine Gestalt im laienhaft gebastelten Weltraumanzug mit Alu-Handschuhen, Styropor-Rucksack, Silberstiefeln und einem für menschliche Proportionen viel zu großen Helm ist zu sehen wie sie in eigenartig stilisiertem Gang durch Städte, Industrieanlagen und Landschaften schreitet. Kein Zweifel daran, dass im Inneren des Kostüms bei den Dreharbeiten ein Mensch gesteckt hat, doch erscheint die Figur des Kosmonauten in ihrer improvisierten Verkleidung und ausgefallenen Bewegungsweise in einem so extremen Ausmaß seltsam und andersartig als handele es sich um die Inkarnation einer sagenumwobenen Märchengestalt aus dem Reich der Phantasie.

Dreifach hat Aldo Giannotti die Zentralfigur seines ersten Films aus dem Kontext der Realität isoliert: indem er sie als Kosmonauten kostümierte, den er rückwärts und in extrem verlangsamter Bewegungsweise durch den Raum gehen ließ. Der in der Post-

The Right Man in the Wrong World

On the Trilogy of Short Films ‚a rewinding journey‘ and other new Works by Aldo Giannotti

Andrea Edel

In the centre of the 10-minute trilogy of short films ‚a rewinding journey‘ (2005) by Aldo Giannotti, in cooperation with Viktor Schaider, the figure of a cosmonaut is seen slowly striding through the present in a peculiarly elegant manner. A figure in an amateurishly put-together spacesuit, with aluminum gloves, polystyrene backpack, silver boots and a helmet much too large for human proportions, stalking with a strangely stylized gait through cities, industrial plants and landscapes. There is no doubt that there was a human being inside the costume during the filming, and yet the figure of the cosmonaut in his improvised costume and with his weird way of moving appears peculiar and different to an extreme extent as if it were the incarnation of a legendary fairytale figure from the realms of fantasy.

Aldo Giannotti has isolated the central figure of his first film from the context of reality in a threefold manner; by dressing it as a cosmonaut and having it walk through space backwards and in extreme slow motion. The film, inverted in the post-production, is reproduced in fast motion, so that the pseudo-cosmonaut seems to be moving forwards in a seemingly

Produktion einmal invertierte Film wird in Zeitraffer wiedergegeben, sodass der Pseudo-Kosmonaut auf eine befremdlich anmutende, etwas unsicher wirkende, gakelige Weise in normalem Tempo vorwärts zu gehen scheint, während alle anderen Menschen in Relation dazu extrem schnell rückwärts durch Zeit und Raum zu rasen scheinen.

Die so erzeugte Entrückung der Figur aus dem Kontext der Realität ist so stark, dass sie einer völligen Verkehrung der Tatsachen gleichkommt. Ein Zeitreisender, ohne erkennbares Alter und Gesicht, ein zeitloser, unidentifizierbarer Körper in einer silbernen Hülle, die das Licht von außen reflektiert. Giannotti gab der Hauptfigur seines Films keine Möglichkeit, in Bezug zu seiner Umwelt auf der Erde zu treten. Kosmonaut ist vollständig abgeschottet von der Außenwelt in seinem Raumanzug. An keiner Stelle ist ein Stückchen der in dem Kostüm steckenden Person zu sehen. Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, wer sich im Inneren des Kostüms bewegt. Es findet kein Austausch mit anderen Menschen statt, weder verbal, noch in Berührungen oder Blicken. Allseits abgeschlossen, wie in einer Rüstung, unverwundbar und intagibel wandert er durch die Zeit – in seinem eigenen Tempo, das nicht dem Zeitmaß der anderen Menschen entspricht, und in seiner eigenen Richtung, die im Widerspruch zur Bewegungsrichtung aller anderen Menschen steht. Schritt für Schritt bewegt sich Kosmonaut aus der Gegenwart weiter voran zurück in der Zeit, während alle anderen im Gegensatz zu ihm der Vergangenheit den Rücken zu kehren, sich viel schneller als er fortbewegen und keine Notiz von ihm nehmen.

Die vollständige Isolierung einer Figur, über deren Identität und Herkunft einzig das wie aus einem Science-fiction-Comic der 1960er Jahre stammende Kostüm einen konkreten Anhaltspunkt gibt: Dies ist kein Kosmonaut aus einem echten Raumfahrtprogramm. Dies ist eine Gestalt wie von einem anderen Planet, die so aussieht und sich so verhält, dass es

unpleasant, unsure and somewhat wobbly manner at normal speed, while all other people in relation seem to be racing backwards through time and space extremely rapidly.

The translation of the figure out of the context of reality in this way is so severe that it seems to correspond to a complete reversal of the facts. A time-traveller, of no recognizable age or face, a timeless, unidentifiable body in a silver wrapping reflecting the light from outside. Giannotti gave the main figure in his film no possibility of treading the Earth in relation to his environment. The cosmonaut is completely cut off from the outside world in his spacesuit. Nowhere is even a small part of the person in the costume to be seen. There are no indications as to who is moving inside the costume. No exchange with other people takes place, either verbal or in the form of touch or look. Closed off on all sides as in a suit of armour, invulnerable and intangible, he wanders through time – at his own speed, which does not correspond to the tempo of the other people, and in his own direction, which is contrary to the direction of the movement of all the other people. Step by step, the cosmonaut moves further forwards out of the present back in time, while all the others in contrast to him turn their back on the past, move much more quickly than he does and take no notice of him.

The complete isolation of a figure, about whose identity and origin only the costume, like something from a Sixties science fiction comic gives a concrete clue: this is no cosmonaut from a real space exploration programme. This is a figure as if from another planet, looking and behaving in such a way that it seems impossible to define a concrete relation between its existence and the reality of the people on the Earth. The film leaves the question open as to the kind of singularity being shown here, and so one of the infinitely many possible interpretations is the extremely incredible variant that inside the suit the-

2

3

unmöglich erscheint, einen konkreten Bezug von ihrer Existenz zur Realität der Menschen auf der Erde herzustellen. Der Film lässt offen, um welche Art von Singularität es sich hier handelt, und so ist eine der unendlich vielen möglichen Interpretationen die extrem phantastische Variante, dass im Innern des Anzugs eine Art Alien stecken würde, das sich als falscher Kosmonaut getarnt auf die Erde gewagt oder hierher verirrt habe. In der Kunstgeschichte existiert ein einziges ikonographisches Exempel für die Darstellung einer Figur, die in letzter Konsequenz nur vollständig isoliert in dieser Welt existieren kann: 'Noli me tangere', die Darstellung Jesu Christi nach der Kreuzigung in der Phase zwischen Auferstehung und Himmelfahrt, schon gestorben, doch auf Erden wandelnd, jedoch jeglicher Berührung durch seine Nächste, Maria Magdalena, vollständig entzogen.

In der dreiteiligen Komposition der Dramaturgie entfaltet sich die Geschichte der Reise von Kosmonaut in drei Phasen:

Teil 1 / Phase 1:

Gefilmt an touristischen Attraktionspunkten in sommerlichen Städten in Italien, z.B. im Innenhof der Uffizien in Florenz, auf der Piazza San Marco und der Rialto-Brücke in Venedig, bewegt sich Kosmonaut auf einer Art Sightseeing-Tour – wie immer in Gegenrichtung zum Strom der Menschen, die außer ihm noch hier vorbeikommen. Die Langsamkeit seiner Bewegungen entspricht eher dem Tempo der Wolkenbewegungen, die im Himmel über ihm sichtbar sind, während er z.B. die Uffizien betritt. Vergnügte, widerspenstig schräg improvisierte E-Gitarrenklänge in der affektreich differenzierten Filmmusik von Helge Hinteregger begleiten die Bilder seiner Wanderung. Allerdings scheint die Reise gegen den Strom der Massen immer anstrengender zu werden. In Relation zur ruhevollen Bewegungsweise von Kosmonaut erscheinen die Menschen in ihrer urbanen Geschäftigkeit hektisch und unberechenbar. Im U-Bahn-Tunnel und in der Bahnhofshalle vor dem U-

4

5

6

re is some kind of alien, venturing to Earth or losing his way there, disguised as a fake cosmonaut. In art history, there is only one single iconographic example of the representation of a figure which, in the final analysis, can only exist in this world in complete isolation, ‚Noli me tangere', the representation of Jesus Christ after the Crucifixion, in the phase between Resurrection and Ascension, having died, but walking the Earth, yet completely withdrawn from any kind of touch by the nearest person, Mary Magdalene.

In the three-part composition of the dramaturgy, the story of the cosmonaut's journey unfolds in three phases:

Part 1 / Phase 1:

Filmed at tourist attractions in summery cities in Italy, e.g. in the courtyard of the Uffizi Palace in Florence, on the Piazza San Marco or the Rialto Bridge in Venice, the cosmonaut moves on a kind of sightseeing tour – as always, against the stream of people also coming past as well as him. The slowness of his movements corresponds rather to the speed of the movement of the clouds visible in the sky above him, as he enters the Uffizi, for instance. Cheerful, wilfully oblique improvised electric guitar sounds in the emotionally differentiated film music by Helge Hinteregger accompany the pictures of his wanderings. However, the journey against the stream of the masses seems to be getting more and more strenuous. In relation to the cosmonaut's calm way of moving, the people in their urban bustle appear hectic and unpredictable. In the tunnel of the Underground and in the hall in front of the entrance to the Underground, where it is at its most turbulent,

7

8

9

Bahn-Eingang, wo es am Turbulentesten zugeht, ist er zu sehen, wie verloren zwischen den vielen rasenden Menschen stehend, den Kopf einmal langsam senkend. Sein totaler Stillstand mitten im rasenden Großstadtgetümmel setzt einen traurigen Kontrapunkt. Ohne Anknüpfungspunkte zu den Städtern und ohne Anpassungsmöglichkeit an ihre Dynamik scheint Kosmonaut in völliger Isoliertheit zu resignieren. Die Raserei eskaliert in chaotische Unübersichtlichkeit und das, was im Innern des überforderten Einzelgängers vor sich geht, Schwindel oder Schock, wird in den Bildern von Kosmonaut vor und auf einem sich drehenden Karussel zu glissandierenden E-Gitarren-Klängen heraufbeschworen.

Teil 2 / Phase 2:

Im weiteren Verlauf seiner Reise sucht Kosmonaut die Distanz zu den Menschen und die Nähe zu Maschinen. Man sieht ihn durch eine nächtliche, künstlich beleuchtete Industrielandschaft schreiten, an einer Mauer und Bahngleisen entlang, bei Tage in einem Bergwerk stehen, wo Bagger sich in seiner Gegenwart rückwärts im Zeitraffer bewegen, vor einem Kernkraftwerk, in einer Landschaft auf sich drehende Windräder und Ölpumpen zu gehen und auf einer verlassenen Tankstelle. Die Horizontale, Kosmonauts kontuierliche Bewegungsrichtung im stetigen Schreiten, dominiert die Kompositorik eines großen Teils der Kameraeinstellungen, die Aldo Giannotti mit Kameramann Viktor Schaider wählte. Die bewegte Silhouette der nach vorne gebeugten, großen Schrittes von rechts nach links in die Vergangenheit voranschreitenden Figur prägt ein Eigenleben als ästhetische Gestalt aus, deren Form sich immer wieder im Profil und in der Doppelung mit Schlagschatten

he is to be seen standing as if lost among the many hurrying people, slowly letting his head droop. His standing totally still in the middle of the wild hurly-burly of the big city sets a sad counterpoint. With no points of contact to the city people and no possibility of adapting himself to their dynamism, the cosmonaut seems to become resigned to his complete isolation. The mad rush escalates into a chaotic confusion and what is happening in the overtaxed lone individual, dizziness or shock, is conjured up in the pictures of the cosmonaut in front of and on a turning roundabout, to the accompaniment of glissandi from the electric guitar.

Part2 / Phase 2:

In the further course of his journey, the cosmonaut seeks distance to people and proximity to machines. He is seen walking through a nocturnal, artificially-lit industrial landscape, along a wall and railway tracks, standing by day in an open-cast mine, where excavators move backwards and in fast motion in his presence, in front of an atomic power station, in a landscape walking towards turning windmills and oil pumps and at an abandoned petrol station. The horizontal, the cosmonaut‘s continuous direction of movement in constant steps, dominates the composition of a great part of the camera settings chosen by Aldo Giannotti with Viktor Schaider, the cameraman. The moving silhouette of the figure, bent forward, striding on with large steps from right to left into the past, shapes a life of its own as an aesthetic form, shown and reinforced again and again in profile and in double with its shadow on the wall. The aesthetic identity of the cosmonaut as a figure of art

10

11

12

13

auf der Mauer abzeichnet und verstärkt. Die ästhetische Identität von Kosmonaut als Kunstfigur generiert sich in erster Linie aus der Richtung, dem Bewegungsablauf und der Kontur seines Gangs.

Die Erfindung einer anderen Weise zu gehen, der Gang, den Giannotti seiner Figur gegeben hat, ist ein Kunstwerk in sich. Führte die Langsamkeit der vom Darsteller im Kosmonautenkostüm tatsächlich ausgeführten Rückwärtsbewegungen an die Grenzen der körperlichen Belastbarkeit, da die physische Anstrengung beim Rückwärtsgehen in Zeitlupentempo bei sommerlicher Hitze im silbernen Kostüm immens war, so scheint der so erzeugte Film-Gang der Figur Kosmonaut die Gesetzmäßigkeiten der Gravitation zu überwinden. Die physikalischen Voraussetzungen des normalen menschlichen Vorwärtsgangs, die die Fortbewegung aus Muskelkraft bedingen, sind für den Film-Gang weitgehend irrelevant. Beispielsweise ist die Notwendigkeit der Armbewegungen, die zur Stabilisierung des dynamischen Gleichgewichts im aufrechten Gang dienen, hier nicht gegeben. Die Arme zu schlenkern wären für den Darsteller im Kostüm für die bloße Ausführung des Rückwärtsgehens unnötig gewesen, aber für die Erzeugung der Bilder von Kosmonauts Film-Gang waren die Arme von entscheidender ästhetischer Bedeutung. Die Schönheit dieses Gangs erschließt sich einzig und allein in der Wiedergabe des invertierten Films im Zeitraffer. Es entsteht der Eindruck eines wie schwebenden Gehens mit einem weiten Ausgreifen der Arme zu jedem Schritt, das einer willentlichen Bestärkung der eingeschlagenen Bewegungsrichtung gleichkommt.

Kosmonaut unterwegs: Er schreitet durch die Landschaft und sein Gang schreitet durch den Film. Wohin es ihn in Gedanken zieht, erscheint als ein prinzipiell unerreichbares Ziel, dessen Richtung Kosmonaut einmal durch eine besondere Bemühung anzeigt: Auf seinem Weg nachts durch die Industrielandschaft klettert er auf einen hohen Tankwagen, stellt sich aufrecht darauf und hebt die Arme empor in

is generated primarily by the direction, the sequence of movements and the outline of his gait.

The invention of a different way of walking, the walk that Giannotti has given his figure, is a work of art in itself. If the slowness of the backwards movement actually carried out by the actor in the cosmonaut costume reached the limits of physical capacity, the film walk of the cosmonaut figure thus produced seems to overcome the laws of gravity. The physical requirements of the normal human forward walk, which set the conditions of movement in muscle power, are largely irrelevant for the film walk. For example, the necessity of the arm movements, which serve to stabilize the dynamic balance in the upright walk, is not present here. It would have been unnecessary for the actor in the costume to swing his arms merely in order to walk backwards, but for the production of the pictures of the cosmonaut‘s film walk, the arms were of decisive aesthetic significance. The beauty of this walk can be inferred solely in the reproduction of the inverted film in fast motion. The impression arises of a hovering kind of walk, with a wide outspreading of the arms at every step, becoming a deliberate reinforcement of the direction of movement followed.

The cosmonaut on his way; he strides through the countryside and his walk strides through the film. Wherever his thoughts are drawing him, the goal seems in principle unreachable, the direction of which the cosmonaut shows in one particular scene through a special effort. On his nocturnal way through the industrial landscape, he climbs up on a high tank wagon, stands upright upon it and lifts his arms towards the Moon as if in homage to this heavenly body, to which the very first shot of the film is also dedicated. A view of the city with many little aerials on the roofs of the houses in the contre-jour light of evening, under clouds moving past in fast motion from the cosmonaut‘s perspective, evokes the association that antennae are being stretched

Richtung Mond als wolle er diesem Himmelskörper huldigen, dem auch die allererste Kameraeinstellung des Films gewidmet ist. Ein Bild einer Stadtansicht mit vielen kleinen Antennen auf Dächern von Wohnhäusern im abendlichen Gegenlicht unter Wolken, die aus Kosmonauts Perspektive im Zeitraffertempo vorbeiziehen, evoziert die Assoziation, dass von der Erde aus Fühler ins Universum ausgestreckt werden, um in Verbindung mit weit entfernten Signalgebern kommen zu können.

Kosmonaut symbolisiert die Gestalt eines Wesens, das sich so fremd fühlt auf der Erde wie im falschen Film. Das Ausmaß seiner Distanziertheit zu allem irdischen Geschehen zeigt sich in der im Bergwerk gedrehten Sequenz auf besonders eindrückliche Weise. Aus der Perspektive von Kosmonauts Position erscheinen die Abläufe gigantischer Erdbewegungen im Bergbau, im Zeitraffer rückwärts, konterkariert durch feine glucksende und klackernde Geräusche im Soundtrack, winzig, zierlich und rasch. Die bloße Anwesenheit Kosmonauts im selben Film relativiert das gewaltige Tagwerk einer ganzen Bergbau-Mannschaft und ihrer riesigen Maschinen im Hintergrund. Es erscheint aus seiner Perspektive betrachtet in einem anderen Maßstab: klein, ähnlich wie Bewegungen von Insekten z.B. beim Bau eines Ameisenhaufes aus der Sicht menschlicher Beobachtung. Der Blick, den Kosmonaut im Bergwerk stehend durch das wie ein großes, dunkles, mandelförmiges Auge erscheinende Visier seines Helms nach oben ins Auge der Kamera schickt, stellt die unausweichliche Frage in den Raum: „Was soll ich hier?“

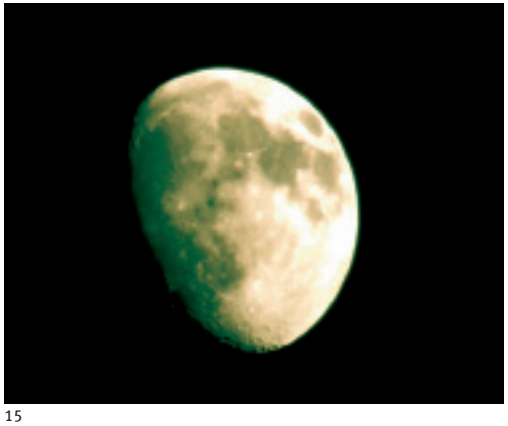
Gegen Ende dieser Etappe sucht Kosmonaut eine verwaiste Tankstelle auf, wo er – vergebens – probiert, eine der verrosteten Zapfsäulen zu bedienen. Berührungen von Gegenständen sind in der Film-Existenz dieser Figur äußerst selten. Für andere Lebewesen ist Kosmonaut vollkommen intangibel. Es scheint, als würde ihn seine Suche nach etwas, was er benötigt, zur Tankstelle führen. Die Berührung der Zapf-

14

out into the Universe from the Earth in order to be able to make contact with far distant signal transmitters.

The cosmonaut symbolizes the form of a being which feels as alien on Earth as if it were in the wrong film. The extent of his distance to all earthly happenings is shown in a particularly impressive way in the sequence filmed in the mine. From the perspective of the cosmonaut‘s position, the course of the gigantic earth movements in mining, backwards and in fast motion, foiled by finely gurgling and clacking noises in the sound-track, seems tiny, delicate and rapid. The mere presence of the cosmonaut in the same film qualifies the mighty mine work of a whole shift of men and their gigantic machines in the background. Seen from his perspective, it seems to be in another scale; small, like the movements of insects, for instance, building an anthill from the point of view of human observation. The gaze sent up into the eye of the camera by the cosmonaut standing in the mine, the visor of his helmet like a great, dark, almond-shaped eye, poses the inevitable question: „What am I doing here?“.

Towards the end of this stage, the cosmonaut comes to a deserted petrol station, where he attempts – in vain – to use one of the rusted pumps. Contacts with objects are extremely rare in the film existence of this figure. For other living beings, the cosmonaut is absolutely intangible. It seems as if his search for something he needs leads him to the petrol station. The touching of the pump seems itself to be an extremely precarious moment in the film. At the point where it takes place, there is a cut. From here on, the cosmonaut is for a short time cut out and the indicator board of one of the disused pumps is seen in the foreground. The indicator digits remain continuously at zero. Independent of this seeming inconsistency in the cosmonaut‘s actions in the world of things, a different, psychological aspect is illuminated shortly after. The waves breaking inside him as a result



15

16

17

18

säule selbst erweist sich als äußerst prekärer Moment im Film. An der Stelle, wo sie stattfindet, gibt es einen Schnitt. Kosmonaut ist ab da für eine kurze Weile ausgeblendet und man sieht im Vordergrund die Anzeigetafel einer der ausgedienten Zapfsäulen. Die Ziffernanzeige bleibt kontinuierlich auf Null. Unabhängig von dieser anscheinenden Konsequenzlosigkeit von Kosmonauts Handeln in der Welt der Dinge wird kurz darauf ein anderer, psychologischer Aspekt beleuchtet. Die Wellen, die diese gezielte Annäherung an ein konkretes Ziel bis hin zur Berührung in seinem Innern schlagen, werden kurz darauf an der Reaktion der Hauptfigur sichtbar. Man sieht Kosmonaut auf einem Sofa sitzen, das bei der Tankstelle herumsteht, und sehr heftig sehr schnell aufgeregt ein- und ausatmen wie ein völlig verängstigtes Tier, das flüchten will, aber nicht kann. Erstmals wird auf diese Weise der emotionale Zustand der Film-Figur gezeigt. War bislang die äußere Erscheinung der Hülle, die Silhouette des sich bewegenden Anzugs, ein weitgehend unpersönliches Objekt ästhetischer Betrachtung, so wird Kosmonaut für den Betrachter an dieser Stelle als ein emotional reagierendes Lebewesen von extremer Sensibilität und Intensität erkennbar. Die Frage drängt sich auf, welche Überwindung es dieses Wesen in Anbetracht seiner heftigen Abwehr-Reaktion gekostet haben mag, die Zapfsäule überhaupt anzufassen, und durch welche unausweichliche Notwendigkeit es sich dazu gezwungen sah.

Eine gewaltige Anstrengung, die das Dilemma zwischen Berührungsangst und dem Zwang, sie zu überwinden, gekostet hat, liegt in der Luft: Ein Bisschen beruhigen muss sich Kosmonaut, erschöpft auf dem Sofa sitzend. Die Wolken verdunkeln allmählich den Himmel und werfen Schatten auf die Erde. Wieder senkt Kosmonaut einmal langsam den Kopf als sei der viel zu schwer in dem großen Helm, und stützt ihn in seine Hand.

of this deliberate approach to a concrete aim, even as far as contact, become shortly afterwards visible in the reaction of the main figure. The cosmonaut is seen sitting on a sofa which is standing around in the petrol station, and is breathing in and out nervously, very heavily and very quickly, like a completely frightened animal that wants to flee but cannot. In this way, the emotional condition of the film figure is shown for the first time. If so far the exterior appearance of the shell, the silhouette of the moving suit has been to a great extent an impersonal object of aesthetic observation, at this point the cosmonaut becomes recognizable for the observer as an emotionally-reacting living being of extreme sensitiveness and intensity. The urgent question arises as to what effort of will it may have cost this being, considering his acute defence reaction, and through what unavoidable necessity he saw himself compelled to touch the pump at all.

A mighty effort which the dilemma between fear of physical contact and the compulsion to overcome it has cost him is to be felt; the cosmonaut must calm down a little, sitting exhausted on the sofa. The clouds gradually darken the sky and cast shadows on the earth. Again, the cosmonaut slowly lowers his head as if it is much too heavy in the big helmet, and supports it in his hand.

19

16

20

Teil 3 / Phase 3:

Für die letzte Etappe seiner Reise begibt sich Kosmonaut in den Kontext der Natur, weg von Menschen und Maschinen. Man sieht ihn durch Kornfelder und über Wiesen wandern, entlang dem Panorama einer Berglandschaft voranschreiten, im Abendrot stehen und schließlich am Meeresstrand angekommen. Erstmals verschmelzen die fließenden Bewegungen der Figur mit den vom Wind bewegten Wolken und Pflanzen und den jetzt eher sphärischen, ruhevollen Klängen der Filmmusik zu einem homogenen Bild. Die Bewegungsrichtung führt zunächst in einer langen Sequenz allmählich auf den Betrachter zu bis Kosmonaut direkt vor der Kamera angelangt ist und man ganz nah auf sein wie ein großes, dunkles Auge erscheinende Helmvisier blickt. Im Zwischenraum der gegenseitigen Nähe und Wahrnehmung von Betrachter und Kosmonaut öffnet sich für einen Moment der Raum für eine einzigartige Synthese. Der Betrachter scheint in das Innere der Wahrnehmung Kosmonauts einzudringen. Der Fokus des Blicks auf die Landschaft wird an dieser Stelle von Nahsicht auf Fernsicht umgestellt, wie am Wechsel der Unschärfe in Schärfe des Bildes eines Baumes im Hintergrund zu erkennen ist. Die Perspektiven des inneren und des äußeren Raums des Betrachters und der Film-Figur begegnen und überschneiden sich.

Die Schlussbilder der Trilogie – Kosmonaut in der Abenddämmerung am Strand, sich umschauend nach jemand, nach etwas, sich auf die Erde setzend und einen Ballon in Händen haltend – spiegeln die Vorstellung des Bilds seines inneren Zustands wieder. Am Ende der konsequent unter den Bedingungen der völligen Isolierung durchgehaltenen Reise findet sich Kosmonaut genau in der Situation, die zu erwarten angelegt war: hoffnungslos einsam. Obwohl er nicht allein ist, da im Hintergrund weit entfernt Menschen sichtbar sind, könnte ich mir kein stärkeres Bild innerer Einsamkeit vorstellen als Kosmonaut in der Dämmerung am Strand mit

21

22

23

Part 3 / Phase 3

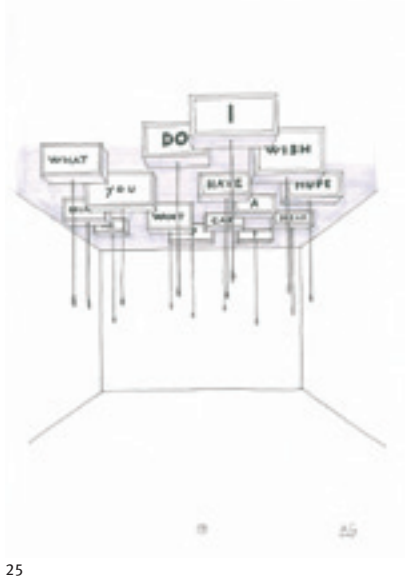
For the last stage of his journey, the cosmonaut enters the context of nature, away from man and machines. He is seen wandering through cornfields and over meadows, striding along the panorama of a mountain landscape, standing in the sunset and finally having arrived at the sea. For the first time, the flowing movements of the figure melt with those of the clouds and plants moving in the wind and with the now rather celestial, calm sounds of the film music into a homogenous image. The direction of movement leads first in a long sequence gradually towards the observer until the cosmonaut has arrived directly before the camera and one sees from very close up the visor of his helmet, which appears as a great, dark eye. In the space of the mutual proximity and perception between observer and cosmonaut, there opens for a moment a space for a unique kind of synthesis. The observer seems to penetrate into the interior of the cosmonaut‘s perception. The focus of the view of the landscape is at this point shifted from near to far, as can be seen in the change of the image of a tree in the background from blurred to sharp. The perspectives of the interior and exterior spaces of the observer and the film figure meet and cross.

The final pictures of the trilogy – the cosmonaut on the beach in the evening dusk, looking around for someone, for something, sitting down on the ground and holding a balloon in his hands – reflect the idea of the image of his inner condition. At the end of the journey, seen through consistently under conditions of complete isolation, the cosmonaut finds himself in the situation which was calculated to be expected – helplessly lonely. Although he is not alone, as there are people to be seen at a great distance in the background, I could not imagine a more powerful image of inner loneliness than the cosmonaut, sitting on the beach in the twilight with drooping head and a balloon in his hand. His holding on to the

24

gesenktem Kopf auf der Erde sitzend, mit dem Ballon in der Hand. Das Festhalten des Fadens, an dem der Ballon schwebt, kommt dem Festhalten an der Sehnsucht nach einer anderen Wirklichkeit gleich, einem anderen Lebensraum, wo sich Kosmonaut eigentlich hingehörig fühlen würde, wo sein Zeitempfinden und seine Bewegungsweise mit denen anderer Lebewesen zusammenpassen, was mangels jeglicher Anknüpfungspunkte auf der Erde unmöglich, also nur auf einem anderen Planeten denkbar erscheint. Wie das schwerelose Pendant zu seinem eigenen in dem großen, schweren Helm eingesperrten Kopf erscheint der Ballon. Ein lang gezogener, in den Film geweinter Schrei begleitet die Flugbahn des Ballons, der wie das schwerelose Pendant zu seinem eigenen, in dem großen Helm eingesperrten Kopf erscheint. Der Film endet mit einer durch Mark und Bein gehenden Wehklage.

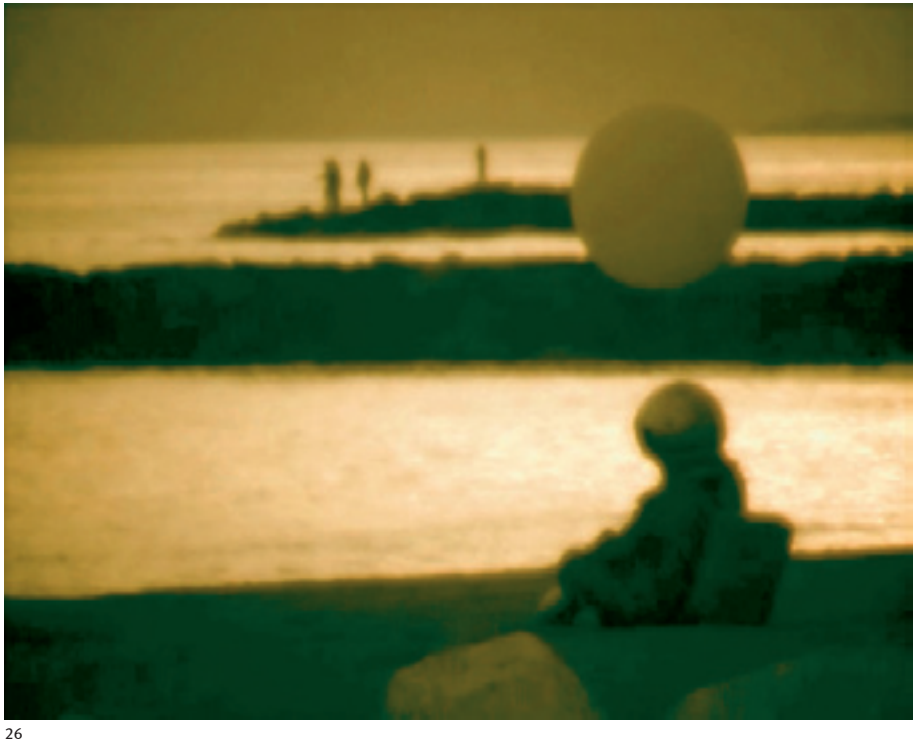
Im Verlauf der Trilogie erschließt sich der filigran differenzierte Charakter der Figur des Kosmonauten in immer neuen Nuancen. Besonders sympathisch erscheint seine Friedfertigkeit, die sich in seiner geduldigen Koexistenz mit den anderen zeigt, seine Zartheit, Sensibilität und Emotionalität – Eigenschaften, die alles andere als typisch für Raumfahrer oder Aliens erscheinen. Kosmonaut ist ein angenehmer Kosmonaut, der die Nähe zur Natur und kunstvoller Architektur sucht. Keine kriegerische Bedrohung geht von ihm aus und auch kein missionarischer oder militärischer Pflichterfüllungseifer. Kosmonaut erscheint als Gefangener, der in seinem Ganzkörper-Anzug, seinem Tempo und seiner umgekehrten Bewegungsrichtung durch die Zeit feststeckt, sich jedoch unter diesen Voraussetzungen autonom und frei überall hin bewegen kann. Allerdings schließen seine eigenen Eigenschaften es aus, Kontakt zu Mitbewohnern auf der Erde aufnehmen zu können, und so ist Kosmonaut ein unschuldig Gefangener seiner Einsamkeit.



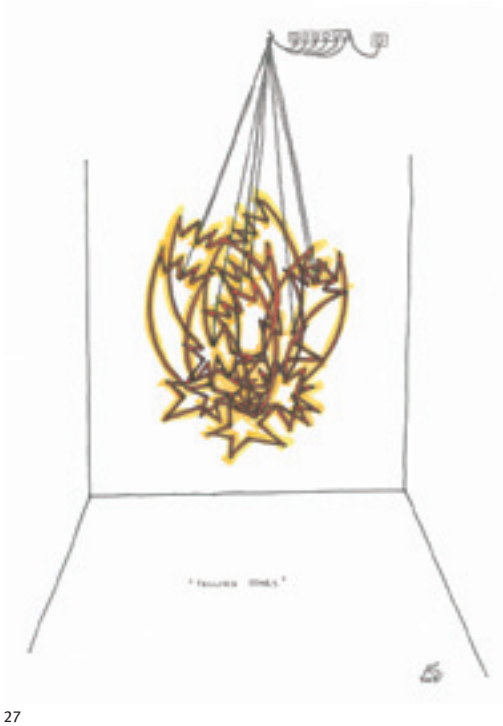
25

string from which the balloon floats is like a holding on to the longing for a different reality, a different life space, where the cosmonaut would feel he really belonged, where his feeling for time and his way of moving fit in with those of other living beings, which, due to lack of any starting points, seems impossible on Earth, thinkable, then, only on another planet. A long-drawn-out, weeping cry in the film accompanies the flight of the balloon, which appears as the weightless counterpart to his own head, imprisoned in the great heavy helmet. The film ends with a heart-rending lament.

In the course of the trilogy, the delicately differentiated character of the figure of the cosmonaut discloses itself in ever-changing nuances. His peaceableness seems particularly agreeable, shown in his patient coexistence with the others, his gentleness, sensitivity and emotionality – qualities which appear anything but typical of space travellers or aliens. The cosmonaut is a pleasant cosmonaut, who seeks the company of nature and artistic architecture. He exudes no warlike threat, nor any zeal to fulfil missionary or military duty. The cosmonaut appears as a prisoner, stuck fast in his full-body suit, in his pace and in his reversed direction of movement through time, but, however, able to move autonomously and freely everywhere under these conditions. Nevertheless, it is his own qualities which prevent him from making contact with the fellow-inhabitants of the Earth, and so the cosmonaut is an innocent prisoner of his own loneliness.



26



27

Er personifiziert das Gefühl der vollkommenen Deplaziertheit. Nicht sein Verhalten, sondern die Grundbedingungen des Seins selbst der Film-Figur machen Kosmonaut zu einem Aussenseiter. Er kann nichts für seine Fremdheit auf der Welt. Er ist Fremdheit. So steht die Figur Kosmonaut symbolisch für die jeder menschlichen Existenz innewohnende Tragik der Fremdheit in der Unmöglichkeit von Gemeinsamkeit mit anderen, in der Sehnsucht nach Akzeptanz, Liebe und Verständnis (1).

Die Isolierung der Film-Figur im Raum-Anzug bleibt nicht in der Ausgrenzung von Kosmonaut stecken, sondern greift mindestens eine Dimension tiefer. Im Film zieht Kosmonaut seinen Anzug niemals aus. Nie kehrt er seine Bewegungsrichtung aus der Zukunft in die Vergangenheit um. Die Ausgeschlossenheit von der Teilnahme an der menschlichen Gesellschaft ist Teil seines Seins, aber sein Sein im Film ist mächtiger als das der Randfiguren um ihn herum. Sie gehen falsch herum, er ist richtig. Die Realität der Städte und Landschaften, an denen gedreht wurde, hat im Film den Stellenwert einer Kulisse für die Auftritte von Kosmonaut. Im Film steht die Hauptfigur im Vordergrund. Ihre Zeit- und Bewegungsrichtung generiert die dazu parallele Richtung des Films und das Tempo ihres eigenen Gangs definiert das Maß für seine Geschwindigkeit. Prinzip Widerstandskämpfer: Die Figur Kosmonaut behauptet ihre Existenz im Film vollständig gegen ihre Umwelt. Im totalen Widerspruch zu ihr beherrscht sie den gesamten Raum und beansprucht ihn für sich. Durch ihre Anwesenheit im selben Film wird die Welt in Frage gestellt.

Im Raum mit Kosmonauts Existenz verkehrt sich der Lauf der Dinge. Wohin die Menschen gehen, da kommt er her und woher die Menschen kommen, da geht er hin. Wenn Herkunft und Ziel austauschbar sind, verliert die Bewegung im Zeitraum dazwischen ihre Richtung. Bewegung wird gestaltbar zwischen den Extremen Stillstand in der Zeit und zeitlose Bewegung im Raum. Der Stillstand im Raum wird erfahr-

He personifies the feeling of total displacement. It is not his behaviour but the basic conditions of existence of the film figure himself which make the cosmonaut an outsider. He is not responsible for his strangeness in the world. He is strangeness. Thus the figure of the cosmonaut stands as a symbol of the tragedy of strangeness inherent in every human existence in the impossibility of having common ground with others, in the longing for acceptance, love and understanding (1).

The isolation of the film figure in the spacesuit does not remain merely in the shutting-out of the cosmonaut, but sets in at least one dimension deeper. In the film, he never takes off his spacesuit. Never does he reverse his direction of movement from the future to the past. The exclusion from participation in human society is a part of his existence, but his existence in the film is mightier than that of the minor figures around him. They are going the wrong way round, he is right. The reality of the cities and landscapes in which the film was made has the quality of stage scenery for the appearance of the cosmonaut in the film. In the film, the main figure stands in the foreground, his direction of time and movement generate the direction of the film parallel to it, and the pace of his walking defines the measure of its speed. It is the resistance-fighter principle – the figure of the cosmonaut maintains his existence in the film in complete opposition to the world about him. In total contradiction to it, he dominates the whole of the space and claims it for himself. Through its presence in the same film, the world is questioned.

In space with the existence of the cosmonaut, the course of things becomes reversed. Whither the people go is whence he has come, and whence the people come, thither he goes. When origin and destination are interchangeable, movement in the space of time between them loses its direction. Movement is able to be arranged between extreme standstill in time and timeless movement in space. Standstill in

bar als Bewegung in der Zeit und die Bewegung im Raum wird denkbar als Bewegung in den räumlichen Dimensionen der Zeit – vor, zurück, auf ein Ereignis zu oder davon weg. Es scheint, als sei Aldo Giannotti mit seinem Film dem Geheimnis des Zeitreisens ein Stück weit auf die Spur gekommen (2).

Kosmonaut ist ein Paradox. In der Identität der Film-Figur treffen verschiedene Möglichkeiten einander ausschließender Realitäten zusammen. Ein weiteres Beispiel dafür ist der Anzug. Kosmonaut ist eine zwar körperlich erscheinende, aber nicht an einen spezifischen menschlichen Körper gebundene Film-Figur, deren Identität losgelöst von der Tatsache existiert, wer bei den Dreharbeiten im Kostüm gesteckt hat. Es könnten auch mehrere Personen gewesen sein, die sich abgewechselt haben. Die Filmfigur selbst ist ein bewegter Anzug, der auf unverwechselbare Weise durch den Film gegangen wird oder sie ist der Gang im Anzug, der Film-Gang. Im Prinzip ist sie ein geschlossenes Gefäß für Inhalte, die die Betrachter in die Figur hineinprojizieren. Da es keine Berührungspunkte von Kosmonaut zu anderen lebenden Personen oder Filmfiguren in ‘a rewinding journey’ gibt, bleibt alles, was in das Gefäß hinein gegeben wird, auch drin und es findet kein Austausch statt. Was da durch den Film schreitet, ist also eine rein mediale Existenzform, eine Projektionsfigur, ein wandelndes Symbol, ein Stellvertreter für das Ich des Betrachters oder die Vorstellung, die er sich von seiner Seele macht, eine Traumgestalt, eine Märchenfigur, eine Phantasiegestalt oder eine andere virtuell erzeugte Lebensform: eine Ikone.

An der kultigen Existenz dieser Figur bricht sich die Realität. Kosmonaut ist der Riss im Bild der Welt, die Umstülpstelle, an der sich die Realität in eine andere Welt verkehrt. Kosmonaut ist ein Grenzgänger zwischen zwei Welten, sein Film-Gang ist ein Über-Gang von der Realität in die für jeden andere Andere Welt, in der andere Gesetzmäßigkeiten herrschen, wo Träume, Wünsche, Ängste, Sehnsüchte, Phantasien

28

space can be experienced as movement in time and movement in space is thinkable as movement in the spatial dimensions of time – forwards, backwards, towards an event or away from it. It seems as if Aldo Giannotti is a little way along on the trail of the mystery of time travel in his film (2).

The cosmonaut is a paradox. Various possible and mutually exclusive realities meet in the identity of the film figure. A further example of this is the suit. The cosmonaut is a film figure appearing physically but not tied to a specific human body, a figure whose identity is detached from the fact of whoever was in the costume while the film was being made. It could also have been several persons taking turns. The film figure itself is a moving suit, made to walk through the film in an unmistakeable manner, or it is the walk in the suit, the film-walk. In principle, it is a closed vessel for contents projected into the figure by the observer. Because there are no points of contact between the cosmonaut and other living persons or film figures in ‚a rewinding journey‘, everything put into the vessel also stays in it; an exchange does not take place. What is walking through the film there is, then, a purely medial form of existence, a projection figure, a walking symbol, a representative of the ego of the observer or what he imagines his soul to be like, a dream form, a figure of legend, a fantasy form or any other virtually-produced form of life, an icon.

Reality breaks down on the cult nature of the existence of this figure. The cosmonaut is the rip in the picture of the world, the point of turning upside-down at which reality turns into another world. The cosmonaut is a frontier-crosser between two worlds, his film walk is a transition from reality into the Other World, different for each person, in which other laws prevail, where dreams, wishes, fears, longings, fantasies and emotions have inescapable priority over needs, necessities, tasks to be done, limitations, impediments, constraints or rules.

29

30

und Emotionen unausweichliche Priorität haben vor Bedürfnissen, Notwendigkeiten, zu erledigenden Aufgaben, Beschränkungen, Behinderungen, Zwängen oder Regeln.

Der Raum, in dem er sich bewegt, ist, weil er sich darin bewegt, ein zweifacher Raum: seine äußere Umgebung und ein Abbild seiner inneren Befindlichkeit. Die Natur wird in dieser an seine Anwesenheit gekoppelte Übereinstimmung zum Bild seines authentischen Selbsts und damit notwendig zur Metapher für die Entfremdung des Ichs von der Welt: Die Figur Kosmonaut ist vom Filmemacher auf dreifach verschränkte Weise so konstruiert wie einer, der sich mangels Ähnlichkeiten mit anderen niemals so fühlen dürfte als sei er von dieser Welt. Es liegt eine Ähnlichkeit mit dem Neuen Testament, genauer: den vier Evangelien, darin, eine Figur zum Leben zu erwecken, die, wenn sie sprechen könnte, auf die Frage, ob sie von dieser Welt sei, antworten müsste: „Nein". Die Verkleidung als Pseudo-Kosmonaut ist das Maximum, was an Offenbarung über die Identität dieser ganz und gar abgehobenen Gestalt möglich ist.

Die Überschreitung der Grenzen ist nicht die Auflösung der Grenzen. Jene Figur, der es auf den Leib geschriebenen ist, die Grenze zur anderen Welt stets mit einem Bein überschritten halten zu müssen, hat die Unterschiede und Widersprüche zwischen beiden Sphären zu ertragen, durch sie geht der Bruch mittendurch. Im Schmerz der inneren Zerrissenheit zwischen realer und virtueller Welt steckt die Melancholie, dieser ebenso medizinisch wie künstlerisch seit Jahrtausenden erforschte urmenschliche Leidenszustand, in der pythagoräischen Vier-Säfte-Lehre der klassischen griechischen Antike auf den Überfluss an schwarzer Galle im menschlichen Organismus zurückgeführt, der in der Kunst in unzähligen Facetten und seiner immensen Tragweite immer wieder neu ausgelotet und thematisiert wird (3). Die Sprache der Melancholie sind Bilder.

31

The space in which he moves is a double space because he moves in it; his external surroundings and an image of his inner condition. In this correspondence coupled to his presence, nature becomes an image of his authentic self and thus necessarily a metaphor of the alienation of the ego from the world. The figure of the cosmonaut is constructed by the film maker in a threefold manner as one who, for lack of similarity with others, can never feel as if he is of this world. A similarity to the New Testament can be found here, to be more exact, the four Gospels, in that a figure is given life, which, if it could speak, would answer the question as to whether it is of this world, with „no". The disguise as a pseudo-cosmonaut is the maximum possible revelation of the identity of this totally contrasting figure.

The crossing of frontiers is not the dissolution of frontiers. That figure for whom it is essential to have to have one leg over the frontier to the other world must bear the differences and contradictions between the two spheres, the breach goes through the middle of him. In the pain of inner conflict between real and virtual world there is melancholy, that urhuman state of suffering inquired into by both medicine and art for thousands of years, caused, according to Pythagoras's teaching of the Four Humours, by a surplus of black bile in the human organism and which, in innumerable facets and in its immense consequences, is fathomed and made a central theme in art again and again (3). The language of melancholy is pictures.

Die Bilder aus ‘a rewinding journey’ von Aldo Giannotti stehen in der Kontinuität der Kunst der Romantik (4). Sie thematisieren den Schmerz über den Verlust von Geborgenheit in der Welt, die Verzweiflung über die Unmöglichkeit, die Umwelt auf der Erde als das passende zu Hause für das eigene Sein benutzen zu können und die Sehnsucht danach, die Grenzen des irdischen Lebensraums zu überwinden und dorthin zu gelangen, wo das Selbst eigentlich hingehören mag, wo es besser aufgehoben zu sein scheint. Die Kunstgeschichte verfügt über die ikonographischen Kompendien von Darstellungen jenseitiger Welten aus Religion und Mythologie in der Bildenden Kunst (, bislang allerdings ohne umfassende Einbeziehung und Erfassung der Filmkunst). Eine davon ist z.B. die Darstellung der Unterwelt, in die Orpheus eintritt, um seine Geliebte herauszuholen, im Film ‘Orphée’ von Jean Cocteau (1949). Gedreht wurden gerade jene Szenen, die den Übergang von der Realität in die Unterwelt darstellen, ohne künstliche Kulisse, mit den authentischen, in Echtzeit während der Dreharbeiten über ein Autoradio empfangenen Signalen als Soundtrack, so realistisch wie möglich (5).

In Aldo Giannottis Film erhalten Orte und Gegenstände in Kosmonauts Umfeld kraft der Anwesenheit der Film-Figur eine doppelte Bedeutung: als Phänomene dieser und als Erscheinungen der anderen Welt. Alles Sichtbare kann als Eintrittsstelle fungieren, als Schnittstelle, die in der Vorstellung von der hier vorgefundenen zur mitgedachten, anderen Welt überleitet: Der Eingang zur U-Bahn als Eingang zur Unterwelt. Es geht nicht darum, ein Geheimnis zu verraten. Auch könnte die Tragfähigkeit von Giannottis Symbolik nie funktionieren, wenn sie sich einer Bestätigung dessen bedienen müsste, was intendiert sein könnte. Es geht darum, die Wahrnehmung des ganzen Films für die Möglichkeiten zu öffnen, in prinzipiell allen Erscheinung der Alltagswelt Verbindungen sehen zu können,

32

The pictures from ‚a rewinding journey‘ by Aldo Giannotti are part of the continuity of the art of the romantic (4). They make a central theme of the pain of loss of security in the world, the despair at the impossibility of being able to use the earthly environment as the fitting home for one‘s own existence, and the longing to overcome the limits of earthly living space and to reach the place where the self actually wishes to belong, where it seems to be in better hands. The history of art has at its disposal the iconographical compendia of representations of other worlds from religion and mythology in pictorial art (hitherto, however, without a comprehensive inclusion and registration of film art). One of these is, for example, the representation of the Underworld, which Orpheus enters in order to fetch out his beloved, in the film ‚Orphée‘ by Jean Cocteau (1949). Precisely those scenes representing the transition from reality to the underworld were filmed as realistically as possible, without artificial scenery and with the authentic signals received on a car radio in the real time of the filming as a sound-track. (5)

In Aldo Giannotti‘s film, places and objects in the surroundings of the cosmonaut are given a double meaning through the presence of the film figure – as phenomena of this world and as manifestations of the other world. Everything visible can function as a point of entry, as a point of intersection, leading in the imagination from the world found here to the other world thought out together. The entrance to the Underground as entrance to the Underworld. It is not a matter of giving away a secret here. Nor could the capacity of Giannotti‘s symbolism ever function if it had to help itself by a confirmation of what could be intended. It is a matter of opening the perception of the whole film to the possibilities of being able to see, in principle in all phenomena of the everyday world, connections containing interpretations in which the simultaneous presence of the other world is rooted, who-

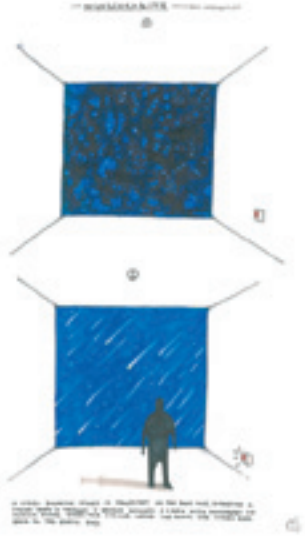
33

34

die Auslegungen beinhalten, in denen die gleichzeitige Präsenz der andere Welt verankert werden kann, deren Existenz jene Bedeutung und Ausprägung hat, die ihr im eigenen Denken gegeben wird. Die Reise von Kosmonaut wird so zu einer Reise zurück an den genuinen Ort der Imagination, wo Wünsche und Notwendigkeiten ein und das Selbe sind.

Was würde wohl aus so einem vollständig isolierten Wesen auf Erden werden? Wie eine wohltuende Wiedereingliederung erscheint 'life on mars' (2005), ein weiterer Kurzfilm Giannottis mit der gleichen Hauptfigur. Man sieht Kosmonaut am Meeresstrand, – die Wellen wie gewohnt rückwärts im Zeitraffer – , wie er Gymnastik macht. Einige Sportskollegen, normale Menschen, gesellen sich ihm bei und machen mit. In der koloristischen Nachbearbeitung durch Kamermann Viktor Schaider erscheinen die Landschaft und der Himmel marsmäßig farbintensiviert, auch sind für irdische Verhältnisse ziemlich viele Sterne am Tageshimmel sichtbar. Mit der Illusion einer Marslandschaft wird in diesem Film Giannottis ebenso gespielt wie mit der extraterrestrischen Identität Kosmonauts, diesmal ohne Hang zur Konsequenz. Es darf sogar mit ihm gesprochen werden. Zwar ist die Hauptfigur auch in diesem Film auf völlige Autonomie angelegt und erscheint durch ihre Isolierkleidung und Rückwärts-Langsamkeit etwas gehandycapt in ihrer Kommunikationsfähigkeit. Jedoch werden überraschend einfache Möglichkeiten für Anknüpfungen auch in dieser schwierigen Konstellation gezeigt.

Die Gymnastik ist die Verbindung. Gymnastische Bewegungen werden um ihrer selbst Willen gemacht. Sie sind auf kein anderes Ziel gerichtet als die Muskulatur zu betätigen und werden in einem eigens diesem Bewegungsablauf gewidmeten Stück Zeit ausgeführt. Man kann die einzelnen Übungen vorwärts wie rückwärts ausführen, da sie – dem Aufbau der Muskulatur des menschlichen Bewegungsapparats entsprechend – in sich symmetrisch sind, richtungs-



35

se existence has that significance and markedness given to it in one's own thinking. The cosmonaut's journey thus becomes a journey back to the genuine place of the imagination, where wishes and necessities are one and the same.

What would become of such a completely isolated being on Earth? A further short film by Giannotti with the same main figure, ‚life on mars' (2005) appears as an agreeable re-integration. The cosmonaut is seen at the seashore – the waves as usual running backwards in fast motion – doing gymnastics. Some sports colleagues, normal people, join him in this. In the colourful arrangement by cameraman Viktor Schaider, the landscape and the sky appear colour-intensified, Mars-wise, and there are rather a lot of stars visible in the daytime sky in earthly terms. In this film, Giannotti plays with the illusion of a Martian landscape as much as with the extraterrestrial identity of the cosmonaut, this time without a tendency to consistency. He can even be spoken to. In this film, too, the main figure is structured as fully autonomous and appears somewhat handicapped in his communicative ability by his isolating clothes and backwards-slowness. But even in this difficult combination, surprisingly simple possibilities of linking are shown.

The connection is the gymnastics. Gymnastic movements are made for their own sake. They have no other object than to activate the muscular system and are carried out in a period of time dedicated specifically to this sequence of movements. The individual exercises can be carried out forwards or backwards, as they are in themselves symmetrical, corresponding to the structure of the human muscular system, without direction in time and in space. Whether these movements are originally meant as gymnastics or not, remains completely open in the film. One of the movements is similar to the cosmonaut's gesture of adoration at the Moon in ‚a rewinding journey'. It is possible that these are not gymnastics, but that,

36

37

38

39

los in der Zeit und im Raum. Ob diese Bewegungen ursprünglich als Gymnastik gemeint sind oder nicht, bleibt im Film völlig offen. Eine der Bewegungen ähnelt Kosmonauts Adorationsgeste zum Mond in ‘a rewinding journey’. Möglich ist, dass dies keine Gymnastik ist, sondern dass z.B. irgendein Bewegungs-Ritual gemeint ist, das für Kosmonaut einen eigenen Sinn ergibt. Auf jeden Fall können die Bewegungen von den Menschen mit vorwärts gerichtetem Zeitempfinden als Gymnastik verstanden und mitgemacht werden. Über die Analogie der ausgeführten Bewegungen entsteht Verbindung. Kosmonaut steht vorne, allein, wie ein Vorturner und spricht auch in seiner typisch authistischen Weise mit niemandem. Aber er wird von einem Mit-Turner angesprochen, genauer: angerufen, ob auf Anweisung der Regie oder ohne, und macht seine Bewegungen daraufhin ungestört weiter als ob nichts gewesen wäre. Für den Betrachter bilden diese mickey-mousigen Sprachfetzen wie auch die Rückwärtsbewegungen des Hundes, der sich dann auch noch dazugesellt, in ihrer Beiläufigkeit besonders liebenswerte Filmelemente, die Kosmonauts Gegenwart und Andersartigkeit sympathisch und nett erscheinen lassen.

In vielen seiner Zeichnungen, Filme und installativen Arbeiten setzt sich Aldo Giannotti mit dem Thema Kosmos auseinander. Gegenwärtig wendet er sich besonders dem Zusammenhang der Wahrnehmung der Sterne am Nachthimmel mit der gedanklichen Freiheit individueller Vorstellungen von einer anderen Welt der Träume und Wünsche zu. „If you lose the contact to the stars you lose the contact to your own imagination.“ (Aldo Giannotti, 2006) Ein weiterer Aspekt seiner Arbeit zum Thema Raumfahrt ist die Beleuchtung der Technologie- und Fortschrittsgläubigkeit samt ihrer Kehrseite. ‘MIR geht’s besser’, die für den Titel der Ausstellung und des Katalogs verwendete Foto-Schrift-Collage, nimmt Bezug auf die ehemalige Raumstation ‘MIR’, eines der Erfolgsprojekte der russischen Raumfahrt, das nach vielen Pannenserien und Reparaturen schließlich doch auf-

for example, some movement ritual is meant, having its own meaning for the cosmonaut. In any case, the movements can be understood as gymnastics and joined in by people whose sense of time is directed forwards. Connection arises through the analogy of the movements carried out. The cosmonaut stands at the front, alone, like the gymnastics demonstrator and also speaks in his typically autistic way with no-one. But he is spoken to by a fellow-gymnast, more excatly, shouted at, whether on the instructions of the director or not, and continues his movements undisturbed, as if nothing had happened. For the observer, these Mickey Mouse shreds of language, like the backwards movement of the dog which then also joins them, are film elements particularly endearing in their triviality, making the cosmonaut‘s presence and differentness appear likeable and pleasant.

In many of his drawings, films and installation works, Aldo Giannotti has discussed the subject of the cosmos. At present, he has turned in particular to the connection between the perception of the stars in the night sky and the freedom of thought in individual ideas of another world of dreams and wishes. „If you lose the contact to the stars, you lose the contact to your own imagination.“ (Aldo Giannotti, 2006) A further aspect of his work on the subject of space travel is the examination of belief in technology and progress, together with its other side. ‚MIR geht‘s besser‘‘, the photo and writing collage used as the title of the exhibition and the catalogue, refers to the former space station ‚MIR‘, one of the successful projects of Russian space travel, which,

41

gegeben werden musste. Die MIR liegt heute, nach ihrer 15jährigen Blütezeit als intensiv genutztes Raumschiff, das auf seinen 86.325 Umrundungen der Erde von insgesamt 96 Kosmonauten besucht wurde, seit dem 23. März 2001 als Wrack auf dem Grund des Pazifischen Ozeans.

Die Geschichte der MIR ist total ambivalent. 'MIR' steht in der Erinnerung der Menschen und in der Geschichte der Raumfahrt für ein gigantisches Raumfahrtprojekt, mit dem die Vision, Menschen könnten dazu in der Lage sein, ihr Territorium im Kosmos zu vergrößern, indem sie zusätzliche Lebensräume wie Weltraumstationen bauen, konkret in die Wirklichkeit umgesetzt wurde.

Sich mit MIR zu identifizieren, bedeutet, sich sowohl dem Anspruch an höchsten Perfektionismus und absolute Progressivität zu stellen, als auch mit der Risikobereitschaft zu kokettieren, hoch gesteckte Ziele zwar erreichen, aber notfalls nicht halten zu können.

Das Bild der MIR erscheint in Giannottis Collage als ein gebrochenes Symbol des Fortschritts. Die leicht aus der Waagerechten gekippte Schräglage und die etwas an den unteren Bildrand herab gesackte Positionierung erzeugen den Eindruck, dass die ehrwürdige Dame etwas aus der Bahn gekommen ist. Im Titel 'MIR geht's besser' wird dem Bild der einstigen Raumstation die Würde zugesprochen, eine eigene Befindlichkeit zu haben wie ein Lebewesen, das sich – unabhängig vom tatsächlichen Gesundheitszustand oder etwaigen Chancen einer Genesung – irgendwie besser oder schlechter fühlen kann – eine völlige Verkehrung der Tatsachen. Unmöglich, aber denkbar.

„Imagination can be stronger than reality." (Aldo Giannotti, 2006) Die alte Raumstation ist gestorben, aber der Impetus des Fortschrittsglaubens, der mit der Erinnerung an das Projekt und dem Bild der MIR verbunden ist, bleiben erhalten. Der unsterbliche Teil von MIR ist es, der Aldo Giannotti interessiert. In

however, had to be given up finally after many series of breakdowns and repairs. Today, after its 15-year heyday as an intensively-used spaceship, visited by a total of 96 cosmonauts during its 86,325 orbits of the Earth, the MIR has been lying a wreck at the bottom of the Pacific Ocean since March 23rd 2001.

The history of the MIR is totally ambivalent. In people's memories and in the history of space exploration, ‚MIR' stands for a gigantic space travel project with which the vision was concretely made reality that man could be in a position to enlarge his territory in space by building additional room for living such as space stations.

Identifying oneself with MIR means both being prepared to fulfil requirements of highest perfectionism and absolute progressiveness and at the same time flirting with the risk of perhaps achieving high goals but not being able to sustain them when necessary. In Giannotti's collage, the picture of the MIR appears as a broken symbol of progress. The slightly oblique position relative to the horizontal and the position slipping somewhat towards the lower edge of the picture produce the impression that the venerable old lady has strayed somewhat from the straight and narrow. In the title ‚MIR geht's besser' (literally, „I'm feeling better"), the picture of the former space station is given the dignity of having its own sensitivity, like a living being that – independent of its actual state of health or chances of a cure – can somehow feel better or worse. This evocation of the possibility of an improvement seems in regard to reality as a complete reversal of the facts – impossible, but thinkable.

„Imagination can be stronger than reality." (Aldo Giannotti, 2006) The old space station has died, but the impetus of belief in progress, connected to the memory of the project and the picture of the MIR, remains alive. It is the immortal part of MIR that interests Giannotti. In his collage, it becomes a sym-

seiner Collage wird sie zum Symbol für den Zustand des menschlichen Fortschrittsglaubens. Der Zustand ihrer Befindlichkeit und Erscheinung ist der Gradmesser dafür, wie es um die visionäre Kraft der Menschen bestellt ist, ob trotz aller begründeten Hoffnungslosigkeit noch Energie aufgebracht werden kann, um neue Hoffnung und Tatkraft aufzubauen.

Es hätte etwas Tröstliches, das für die Entwicklung der Raumfahrtprogramme maßgebende Streben nach Herrschaft, den Anspruch auf Vergrößerung des eigenen Machtraums sogar über die Grenzen des Lebensraums auf der Erde hinaus, als eine natürliche Fähigkeit des Menschen zu akzeptieren, die es zu überwinden gilt. Dieser Idee widmete Aldo Giannotti seinen sechsminütigen Kurzfilm 'Overcoming the natural desire of supremacy' (2005) für eine Video-Installation. Der Blick in die Wolken, ein Ausschnitt des Himmels in einer einzigen fixen Kameraeinstellung gefilmt, zeigt, in Schwarz/Weiß, sich bewegende Wolken im Zeitraffer – hervorquellende Cumulus-Wölkchen, sich aufbauende Wolkengebirge, sich auflösende Formationen oder sich verflüchtigende Wolkenfetzen in einem langsamen Kontinuum stetiger Veränderung. Ähnlich einer ursprünglichen, kindlichen Wahrnehmungsweise, sich die Wolken zu betrachten und Bilder aus der eigenen Phantasie hineinzuschauen, die analog zu den Wolkenbewegungen mal konkreter werden und wieder vergehen, stellt sich ein ruhevolles, meditatives Sehen ein. Nichts wird fokussiert, der Blick kann nichts festhalten, und die Wahrnehmung kann sich öffnen für ein assoziatives Sehen, in dem sich Bilder einstellen und auch wieder verschwinden. Das Bild der sich bewegenden Wolken kann, zusammen mit dem passenden Soundtrack, in die Zeit platzierten Verdichtungen von Klangimpulsen, mit der Vorstellung des Inneren eines Gedankenraums vergleichbar erscheinen, in dem sich Ideen, Gedanken und Gefühle wie immaterielle Wolkengebilde in einem stetigen Fluss formieren und auflösen.

bol of the condition of human belief in progress. The condition of their feelings and appearance is the measure of how it stands with the visionary power of human beings, whether, in spite of all well-founded hopelessness, energy can still be found to build up new hope and vigour.

It would be comforting to accept as a natural ability of man, to be overcome, the decisive striving for domination, the claim to the right to enlarge his own sphere of power even above and beyond the limits of the living space on Earth. Aldo Giannotti dedicated his six-minute short film ‚Overcoming the natural desire of supremacy' (2005) for a video installation, to this idea. The view into the clouds, a section of the sky filmed in one single fixed camera position, shows in black-and-white clouds moving in fast motion – little cumulus clouds welling up, cloud mountains arising, formations dissolving or rags of clouds evaporating in one slow continuum of constant change. A calm and meditative way of seeing arises, similar to an unspoilt, childlike manner of perception, of looking at the clouds and seeing in them pictures from one's own imagination, which, analogous to the clouds' movement, sometimes become more concrete and then again vanish. Nothing is focussed on, the eye cannot hold anything fast and perception can open itself for an associative seeing, in which pictures arise and then disappear again. The picture, together with the appropriate sound-track, a compression of sound impulses positioned in time, can appear comparable to the images in the innermost room of thought, in which ideas, thoughts and feelings are formed and dissolve in a constant stream, like immaterial cloud formations.

42

43

44

45

Wie Schreckgespenster kommen in das Bild der Wolken wolkige, wie aufgelöste Bilder von gefährlichen Objekten hinein, die allmählich durch das Bild schweben und dann über den Bildrand hinweg aus dem Blickfeld ziehen: ein Panzer, eine Rakete, ein Satellit, ein Schiff, Waffen, eine Raumkapsel, mehrere Fluggeräte – eine Auswahl von Objekten, die den Anspruch auf Macht und Überlegenheit des Menschen symbolisieren. Das Klang-Pendant zu den Bilder-Wolken sind einzelne Klänge mit konstanter Tonhöhe, die aus dem Nichts allmählich hörbar werden und ebenso sukzessive wieder decrescendieren. Bilder von veränderlichen Erscheinungen aus der sichtbaren Welt vermischen sich hier mit ins Unscharfe aufgelösten Bildern aus der Gedankenwelt Erwachsener.

Die Bilder der Waffen behalten ihre Schrecklichkeit als Visualisierungen menschlicher Herrschaftsgedanken, büßen jedoch etwas von ihrer Bedrohlichkeit ein im Kontext dieses natürlichen Wolken- wie Gedankenflusses, diesem allmählichen Erscheinen und Verschwinden, in dem jedes gedachte Bild ebenso wenig festgehalten werden kann wie eine sich verformende Wolke. Unmöglich, das Machtstreben ganz abzuschaffen.

Like nightmares, cloudy half-dissolved pictures of dangerous objects intrude into the picture of the clouds, gradually floating through the picture and then moving out of sight across the edge of the picture – a tank, a rocket, a satellite, a ship, weapons, a space capsule, several aircraft – a selection of objects symbolizing the claims to power and superiority of man. The sound counterpart to the picture-clouds consists of single sounds of a constant pitch, gradually audible out of nothing and successively forming a decrescendo in the same way. Pictures of changeable phenomena from the visible world are interwoven here with pictures from the world of adult thoughts, dissolved into indistinctness.

The pictures of the weapons retain their dreadfulness as visualizations of human thoughts of domination, but lose something of their threat in the context of this natural flow of clouds and thoughts, in this gradual appearance and vanishing, in which each thought-up picture can no more be held fast than a cloud changing its appearance. Impossible to abolish the striving for power completely.

Anmerkungen

1) Ulrich Bielefeld (Hrsg.), Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der Alten Welt?, Hamburg: Hamburger Institut für Sozialforschung, 1998.
2) H. G. Wells, The Time Machine. An Invention (1888 unter dem Titel 'The Chronig Argonauts' erstmals erschienen im The Science School´s Journal), London 1895; deutsche Erstausgabe in der Übersetzung von Felix Paul Grewe 1905, Die Zeitmaschine. Eine Erfindung, ins Deutsche übersetzt von Peter Naujack, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1951.
3) Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn and Melancholy (London und New York 1964), Saturn und Melancolie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, ins Deutsche übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1990.
4) Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik. Katalog der Ausstellung im Museum Folkwang Essen und in der Kunsthalle Hamburg 2006/2007, hrsg. von Hubertus Gaßner, München: Hirmer Verlag, 2006; Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, London: Thames & Hudson, 1975, Übersetzung ins Deutsche von Reinhard Kaiser: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko, München: Schirmer/Mosel Verlag, 1981; Caspar David Friedrich 1774-1840. Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Hamburg 1974, hrsg. von Werner Hofmann, München: Prestel-Verlag, 1974; Traum und Wahrheit. Deutsche Romantik aus den Museen der Deutschen Demokratischen Republik. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern 1985, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Bern: Kunstmuseum, 1985.
5) „Der Film ist also ein Kriminalfilm, der einerseits in den Mythos und andererseits ins Übernatürliche eintaucht. Ich habe stets dieses 'nicht Hund, nicht Wolf' gemocht, dieses Zwielicht, in dem die Rätsel blühen. Ich meine, dass sich der Kinematograph wunderbar dazu eignet – voraus gesetzt, dass er sich so wenig wie möglich zunutze macht, was die Leute das Wunderbare nennen. Je näher man dem Geheimnis kommt, desto wichtiger wird es, realistisch zu sein. Das Autoradio, die chiffrierten Botschaften, das Signal der Kurzwellen, der Stromausfall – lauter uns allen vertraute Elemente, die es mir erlauben, auf dem festen Boden des Alltags zu bleiben." Zitat: Jean Cocteau in Cinémonde, 25.09.1950, Wiederabdruck in: Jean Cocteau. Kino und Poesie. Notizen ausgewählt und übersetzt von Klaus Eder, München und Wien: Carl Hanser Verlag, 1979, neue Auflage: Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, S. 64.

Notes

1) Ulrich Bielefeld (ed.) Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassimus in der Alten Welt? („What is our own and what is foreign. New Racism in the Old World?"), Hamburg: Hamburger Institut für Sozialforschung, 1998.
2) H.G.Wells, The Time Machine An Invention (first published under the title of ‚The Chronig Argonauts' in The Science School's Journal), London, 1895; first German edition in the translation by Felix Paul Grewe 1905, Die Zeitmaschne. Eine Erfindung, also translated into German by Peter Naujack, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1951.
3) Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl, Saturn and Melancholy (London and New York, 1964); Saturn und Melancolie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, translated into German by Christa Buschendorf, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1990.
4) Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik. Catalogue to accompany the exhibition in the Museum Folkwang Essen and in the Kunsthalle Hamburg 2006/2007, ed. Hubertus Gassner, Munich: Hirmer Verlag, 2006; Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, London, Thames & Hudson, 1975, translation into German by Reinhard Kaiser: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik von C.D.Friedrich zu Mark Rothko, Munich: Schirmer/Mosel Verlag, 1981; Caspar David Friedrich 1774-1840. Catalogue to accompany the exhibition in the Kunsthalle Hamburg 1974, ed. Werner Hoffmann, Munich, Prestel-Verlag, 1974; Traum und Wahrheit. Deutsche Romantik aus den Museen der Deutschen Demokratischen Republik („Dreams and Reality. German Romanticism from the Museums of the German Democratic Republic"). Catalogue to accompany the exhibition in the Kunstmuseum Bern 1985, ed. Jürgen Glaesemer, Bern: Kunstmuseum, 1985.
5) „So the film is a detective film, immersed on the one hand in mythology and on the other in the supernatural. I have always liked this ‚neither fish nor flesh', this twilight in which puzzles bloom. I think that the cinematograph is wonderfully suited to this – always supposing that it uses as little as possible what people call the miraculous. The nearer you get to the mystery, the more important it is to be realistic. The car radio, the encoded messages, the short-wave signal, the power cut – all elements well-known to us which allow me to remain on the firm ground of the every day." Jean Cocteau, quoted in Cinémonde, 25.09.1950, reprinted in: Jean Cocteau. Kino und Poesie. Notizen ausgewählt und übersetzt von Klaus Eder, („Jean Cocteau. Cinema and Poetry. Notes selected and translated by Klaus Eder"), Munich and Vienna: Carl Hanser Verlag, 1979, new edition: Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, p.64.

Aldo Giannotti

1977 geboren in Genua, Italien / born in Genova, Italy
lebt und arbeitet in Wien, Österreich / lives and works in Vienna, Austria

Studium / Studies

1995-2002 Accademia di Belle Arti, Carrara, Italien/Italy. Meisterklasse der Malerei bei / master class of painting with Professor Omar Galliani
1998 Academy of Fine Arts, Wimbledon (London), England. Spezialisierung auf Video / specialization video
1999 Akademie der Bildenden Künste, München, Germany. Spezialisierung auf Fotografie / specialization photography
seit 2002 / since 2002 Gründungsmitglied der Vereinigung / founding member of the association Kforumvienna, Wien/Vienna, Österreich/Austria. www.kforumvienna.com
2002 Diplomarbeit „Lebt und arbeitet in Wien“. Kulturpolitik in Österreich in Bezug auf zeitgenössische Kunst / Diploma „Lebt und arbeitet in Wien“. Culture Politics in Austria related to contemporary art

Ausstellung (Auswahl) / Selected Shows
(G/C)=(Gruppenausstellung/collective show)
(E/S)=(Einzelausstellung/single show)

1998 BIENNALE ‘IN FIERI’, Accademie di Belle Arti, Carrara (G/C)
2002 KI - KUNST AUS ITALIEN, ARThotel, Wien/Vienna (G/C)
2003 DISPLAY / ART IN PUBLIC SPACE, Kforumvienna, Wien/Vienna (G/C)
50 CENT LIMITATION, Galerie Zukunftswerkstätte, Wien/Vienna (E/S)
MITEIN_ANDERS, Kforumvienna, Wien/Vienna (G/C)
2004 TECHNICAL WORKS, Galerie Hilger, artlab, Wien/Vienna (G/C)
MOBILE MUSEEN, Museumsquartier Wien/Vienna (G/C)
GRAND PRIX, VIDEOTHEKA, WUK, Wien/Vienna (G/C)
FOLGE 02, Vereinigung/association ‘To be continued’, Wien/Vienna (G/C)
2005 UPDATE, Künstlerhaus Wien/Vienna (G/C)
LEERE, Berlin (G/C)
SMILE!, Gallery Senko, Viborg, Dänemark/Denmark (E/S)
HOT SPOTS, Sammlung Essl, Wien/Vienna (G/C)
SENKOFRAME, Gallery Senko, Viborg, Dänemark/Denmark (E/S)
REMOTE CONTROL, Breton Salon, Wien/Vienna (G/C)
2006 VIDEOTHEKA, Ursula Blickle Lounge, Kunsthalle Wien/Vienna (G/C)
NCVIL’8, nt art gallery, Bologna, Italien/Italy (E/S)
INBETWEEN, Galerie der Kunst, München (G/C)
TIME, Nikolay Art Center, Kopenhagen/Copenhagen, Dänemark/Denmark (G/C)
THE FAILED SHOW, Forehouse, Wien/Vienna (G/C)
VIDEO ISLAND, Rom, Festival NEVERENDING CINEMA, Galleria civica di arte contemporanea, Trento, Italien/Italy (G/C)
MIR GEHT’S BESSER, Fruchthalle Kaiserslautern, Germany (E/S)

Stipendien und Förderungen / Scholarships and Supports

1998 Erasmus in Wimbledon (London), England
1999 Stipendium/Scholarship Reissmüller Fonds, München, Germany
2002 Preis der ‚Bank Austria‘ / Price of the ‚Bank Austria‘, Wien/Vienna, Österreich/Austria
2003 Projektförderung/Project support ‚Wiener Integrationsfonds‘, Wien/Vienna, Österreich/Austria

Repräsentierende Galerie/representing gallery:

nt art gallery
via dal Luzzo 6/c - 40125 Bologna, Italia
T + 39 051237722 F + 39 0512914014
www.ntartgallery.com info@ntartgallery.com

Abbildungen/Illustrations

1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 26:
Aldo Giannotti in Kooperation mit/in cooperation with Viktor Schaider, ‘a rewinding journey’, 2005, Video PAL auf/on DVD, 10 Minuten/minutes; Kamera/camera: Viktor Schaider, Musik/music: Helge Hinteregger; Astronaut: Gianmaria Gava; Produziert von/produced by Pinkzebra und/and Blendwerk

2, 19, 31, 46:
Aldo Giannotti, Fotografien aus der Serie/photographys from the series ‘a rewinding journey’, 2005, Color Prints, je 70x50 cm, Fotograf/photographer: Gianmaria Gava

24:
Caspar David Friedrich, ‘Der Mönch am Meer’, 1808/09, Öl auf Leinwand/oil on canvas, 110x171,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

25:
Aldo Giannotti, ‘I wish do what you have hope a believe want car me dream!?’, 2005, Pantone auf Papier/pantone on paper, 42,2x29,8 cm

27:
Aldo Giannotti, ‘falling stars’, 2005, Pantone auf Papier/pantone on paper, 42,2x29,8 cm

28, 29:
Aldo Giannotti, ‘I wish do what you have hope a believe want car me dream!?’, Installation, 2005, 15 Lichtkästen/light boxes und Schalter/switches, 400x14 cm plus variables Kabel/cable variable

30:
Albrecht Dürer, ‘Melencolia I’, 1514, 2. Zustand/2nd state, Kupferstich/etching, 23,7x18,7 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

32:
Aldo Giannotti, ‘Spazio’, 2006, Tusche auf Papier/ink on paper, 42,2x29,8 cm

33:
rechts/on the right: Aldo Giannotti, ‘Fertile Ground’, 2006, 8 geformte Neonröhren/shaped fluorescent tubes, 8 Eimer/buckets, Erde/earth, Maße variabel je nach Installation/ measures variable depending on the installation;
links/on the left: Aldo Giannotti, ohne Titel/Untitled (galaxy), 2006, Back light print mounted on lightbox/Back light print, auf einen Leuchtkasten aufgezogen, 120x85 cm

34:
Aldo Giannotti, ‘Wunschkabine’, 2006, Still aus der interaktiven Videoinstallation/still from the interactive video installation, Digitale Komposition/digital composition: Massimo Montepagani, Maße variabel je nach Installation/measures variable depending on the installation

35:
Aldo Giannotti, ‘Wunschkabine’, 2006, Pantone auf Papier/pantone on paper, 42,2x29,8 cm

36, 37, 38, 39:
Aldo Giannotti, ‘Life on Mars’, 2006, Video PAL auf/on DVD, 2 Minuten/minutes; Kamera und Farbkorrektur/camera and color correction: Viktor Schaider; Gymnastiker/gymnasts: Martian, Jochen, Gerald, Gianma, Edith, brasilian boy 1, brasilian boy 2, Anita plus Otto (Hund/dog)

40:
Aldo Giannotti, ohne Titel/Untitled (galaxy), 2006, Back light print mounted on lightbox/Back light print, auf einen Leuchtkasten aufgezogen, 120x85 cm

41:
Aldo Giannotti, ohne Titel/Untitled, 2005, Pantone auf Papier/pantone on paper, 42,2x29.8 cm

42:
Aldo Giannotti, ‘Overcoming the natural desire of supremacy’, 2005, Video-Installation, Video PAL auf/on DVD, 6 Minuten/minutes, Loop, Holzkonstruktion/wood construction, 3x4m

43, 44, 45:
Aldo Giannotti, ‘Overcoming the natural desire of supremacy’, 2005, Stills aus dem Video der Installation/stills from the video installation, Video PAL auf/on DVD, 6 Minuten/minutes, Komposition/composition: Philipp Luftensteiner, Sound: Helge Hinteregger

Titelseite und Umschlag des Katalogs:
Aldo Giannotti, ‘MIR geht’s besser’, Foto-Schrift-Collage / photo/writing collage, 2006

Impressum/Imprint

Katalog zur Ausstellung *Aldo Giannotti. MIR geht's besser* des Referats Kultur der Stadt Kaiserslautern in Kooperation mit der nt art gallery, Bologna, vom 04.08. bis 08.09.2006 in der Fruchthalle Kaiserslautern.

Catalogue of the exhibition *Aldo Giannotti. MIR geht's besser* at the Office of Arts of the City of Kaiserslautern in cooperation with the nt art gallery, Bologna, from August 4th to September 8th 2006 in the Fruchthalle Kaiserslautern.

Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern
Office of Arts of the City of Kaiserslautern
Fruchthalle
67655 Kaiserslautern
Germany
Tel. 0049(0)631 365-1410
kultur@kaiserslautern.de

Ausstellung/Exhibition

Konzeption/conception:
Aldo Giannotti and Dr. Andrea Edel

Inszenierung/production:
Aldo Giannotti and Dr. Andrea Edel

Organisation/organization:
Kerstin Brechtel und Marlene Walter

Aufbau/construction:
Jürgen Walzer

Verwaltung/administration:
Kerstin Brechtel

Informationsverteilung/distribution of information:
Christine Herzog

Reinigung/cleaning:
Bettina Ambis, Manuela Clemens, Monika Göttel, Melinde Theisohn

Aufsicht/supervision:
Sylvia Ambis, Natalia Asmolwski, Susi DelValleOrtiz, Renate Fuchs, Bella Levina, Bernd Vester, Reinhilde Wenzel, Vadim Zdotarevsky, Natalia Zumbach

Katalog/Catalogue

Konzeption und Texte/conception and texts:
Dr. Andrea Edel und Aldo Giannotti

Übersetzung/translation:
Dr. Adrian Hannah

Grafische Gestaltung/graphic design:
Konzept: Stadtverwaltung Kaiserslautern
Referat Kultur, Lutz Lerchenfeld
Layout:
Hedeler.design, Kaiserslautern, Ulrike Hedeler

Herstellung/production:
Kerker Druck GmbH, Kaiserslautern

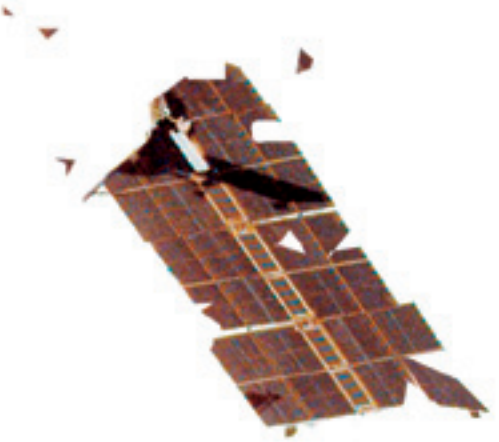
Kurztitel

Aldo Giannotti. MIR geht's besser. Katalog der Ausstellung in der Fruchthalle Kaiserslautern 2006, Text von Andrea Edel, Kaiserslautern: Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern, 2006, 36 Seiten, 46 Farb-Abbildungen.

© Copyright beim Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern, der Texte bei der Autorin und dem Übersetzer, der Abbildungen beim Künstler und dem Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz: bpk/Nationalgalerie (Abb. 24) und bpk/Kupferstichkabinett (Abb. 30), Staatliche Museen zu Berlin/Jörg P. Anders .

© Copyright by the Office of Arts of the City of Kaiserslautern, copyright of the texts with the author and the translator, copyright of the illustrations with the artist, bpk/Nationalgalerie (ill. 24) and bpk/Kupferstichkabinett (ill. 30), Staatliche Museen zu Berlin/Jörg P. Anders.

ISBN 3-936036-19-5

nt art gallery

STADT
KAISERSLAUTERN