



DIANA THATER

Water, Sun, and Thinking

JEREMY GILBERT-ROLFE

Bodies

DELPHINE (1999)—the German for “dolphins,” based on the Greek “delphinos”—was the title of an installation Diana Thater exhibited at the Vienna Secession last spring. The work used glamour to frame content found in nature. Thater colored the space with gels in a range of reds, from orange to magenta. Two nine-screen video “walls” each showed a continuous image of the sun, red on the one and magenta on the other. The sun was in the show as both the source of all energy, and as nature subdivided at will by technology, which can see both the spectrum (heat) and objects as the human eye cannot (for example, as an electronically encoded ball of exploding gas perceived as fluid).

The content framed by the dispersed redness of the gel and the video walls’ composite images of the sun consisted of four video projections, each showing a sequence made up of both video and film shots in which dolphins playfully encounter film and video cameras and their human appendages. The exhibition space was divided into quadrants in one of which the projector was aimed at the ceiling, in an-

JEREMY GILBERT-ROLFE is a painter who also writes about art and related topics.

other at the floor, in the third at a point three quarters, and in the fourth at one quarter, of the distance between floor and ceiling.

Thater laid out the installation so as to reorient the building through first disorientating it, by replacing its architectural grid with an order (or perspective) that is neither its own nor incompatible with it. Neptune and Venus are both represented by the dolphin in art, but it is also the personification of water itself.¹ The museum was reoriented to a world without ground, where bodies move not on a surface but in a depth. This was a world made of figures not on a field, but within a body of water, not solids and voids but solids and a fluid mass that is itself a more tangible force than are the air or wind. Installation art is usually socio-anthropological or social-realist. Thater’s installations relocate the institutional in relation to a content that, in being found in nature, comes from outside the historicist terms of reference to which we’ve become accustomed.



DIANA THATER, DELPHINE, 1999, video stills / Videostills.

In each of the four projections all film shots face down, and all video ones up, towards the surface of the sea and beyond it the sun. In each only the first shot isn’t underwater, and traces the diver’s entry into the water (and is therefore film) and each ends with shots that look up (and are therefore video). No projection has any kind of shot that the others don’t, but no shot appears in more than one projection. All the shots are of divers and dolphins, either separately or together, sometimes in combination with the seabed (here entirely a property of film, since only film points down), and sometimes with fantastic rays of light from the sun (here entirely properties of video, since only video shots point up). Radiating through the sea rather than the sky, the rays remind one that the water is to dolphins as air is to us.

The dolphins can swim off and the image decomposes, or morselates, into a sea of pixels. At times shots are slowed down for the sake of revealing the grain of the video image. Thater seems to have been

thinking about how real speed in the water is already experienced as slowed-down movement by perception conditioned by the movements of bodies on land and in the air. The slow movements of bodies moving through water are made even slower but, because video doesn’t allow things to be heavy, the dolphins seem to become less rather than more massive when this happens. Video makes materiality the province of technology. Materiality is seen in the grain that shows up as the image slows down, while the same image robs very large animals of mass.

Thater says she chose the title DELPHINE because she likes the fact that “Delphine” is a woman’s name that is also a plural noun. She named an earlier work CHINA (1995) for the same reason: “China” was the name of a female wolf at the center of the work and it can also be a woman’s name, as well as being the name of the West’s most obvious other, as the wolf is man’s. She says that dolphins are “the ideal subject for my work which is... about this kind of living



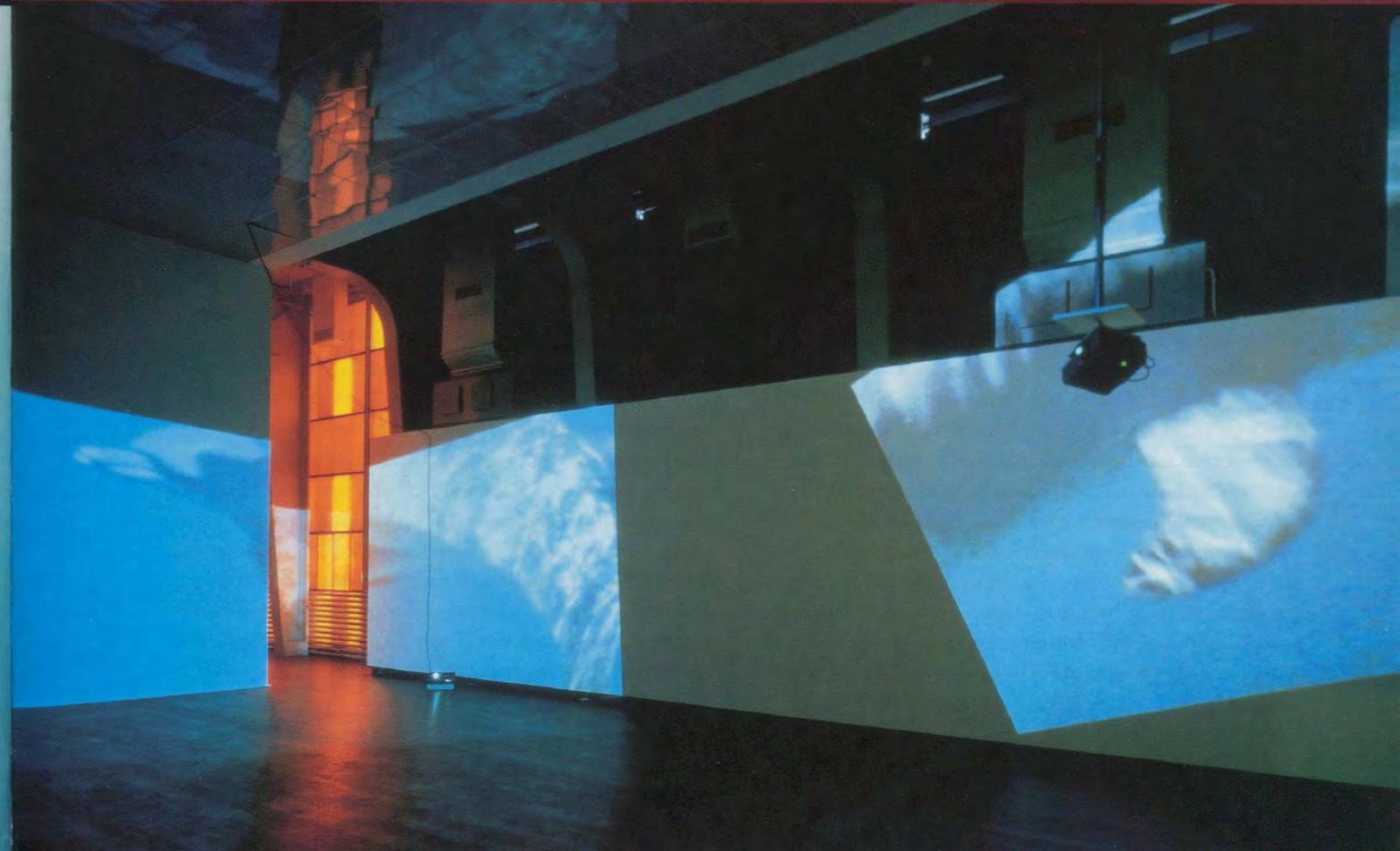
DIANA THATER, DELPHINE, 1999, installation at Vienna Secession, January 2000 / Wiener Secession, Januar 2000. (PHOTO: MARGHERITA SPILUTTINI)



DIANA THATER, DELPHINE, 1999, installation views at / Installation in der Galerie Hauser & Wirth, Zürich.



DIANA THATER, DELPHINE, 1999, video still.



twice—seeing twice—of consciously being more than one.”²) If one were a dolphin, one would see the video camera twice: retinally, as we see it; but also as an X ray of itself provided by sonar visioning, which we don’t have. DELPHINE proposes a parallel between two ways of seeing, one of which knows itself to be limited in comparison to the other. It was the movement in the cameras, invisible to the humans using them, which really got the dolphins’ attention.

Thater has described underwater and outer space as the two conditions humans can enter but in which they can’t survive. Dolphins have brains as big as humans do, but they live in an inhuman space. What is more, the dolphin brain is a different kind of brain which leads to different everyday requirements. A dolphin doesn’t sleep as humans do, but turns off only half of its brain at a time. Dolphins are, then, never fully unconscious while, because of their sonar vision, they can’t stand sound waves that bounce around. Unlike humans, they therefore can’t tolerate enclosure. They don’t like caves, the human’s original refuge, and won’t go into them. In making DELPHINE, Thater had the help of Richard O’Barry, who founded The Dolphin Project for the protection and promotion of dolphins’ well-being after becoming disenchanted with what he had been trying to get them to do while serving in the US Navy, and subsequently when training dolphins for the television series *Flipper*. O’Barry compared a dolphin in an enclosed space to someone trapped in a hall of mirrors and never able to forget it. A dolphin’s requirements are, then, the opposite of a human’s, in that they can only be comfortable in an environment that seems to extend toward infinity, whereas even the hardest human nomad likes to have a tent.

Thater’s public career began with content that described a trajectory in which flowers (OO FIFI—FIVE DAYS IN CLAUDE MONET’S GARDEN, 1992) were succeeded by a field of moving elk (WYOMING ALOGON, 1994) but then proceeded to the wolf (CHINA). At that point the animal became defined as another consciousness than human. The elk were a field but the wolf was a subject (although the lone wolf is an anomaly, as are lone humans). However, where the wolf is an other with which man seems to have much in common, Thater finds dolphins’ differences from

humans more important than any discernible similarities between them.

The wolf is the human’s other in an opposition defined in large part by the relationship to both of the dog, hated for its treachery by the one and loved for it by the other. Man’s nightmare is a wolf-man, but the wolf’s is a man-wolf which, says Thater, is not a nightmare but actually exists, and is the dog. Men and wolves have other things in common. Wolves, for example, are one of the few animals that adopt the abandoned offspring of other members of their species. Affinities such as these have led Thater to suggest that folk stories about boys turning into wolves and behaving as many men would like to behave are scary because they’re believable in a way that the stories about princes turning into frogs are not—unless, perhaps, one is a prince. If wolves fear man because he has guns and fire, it is more than suggestive that man fears wolves despite having them.

In contrast, we do not fear dolphins nor do they fear us, and although she notes that dolphins care collectively for the newly born, Thater is more interested in their perception than their social life. Neither fear, nor hatred, nor familiarity joins us to dolphins, which are at once fearless, friendly, and strange in the sense that they see twice. While one may only film wolves from a distance, the dolphins came right up to the camera, almost ignoring the humans. They could see the camera’s internal movement, and Thater invites one to compare the strangeness of their sonic perception to the technology contemporary humans use to record (and therefore think through) what they see. Watching DELPHINE reminds one of how film and video are prostheses which, in becoming crucial to what humans see, have come to determine how they see. We know that we do not see as cameras do, that the camera approximates human vision, but is quite unlike it because it attributes its own properties to what it records. The prosthesis has become a part of the human and/or the human a part of it. Thater considers, or seeks to present, the perception of animals in parallel with, or complementing, a human perception which may be described as either conditioned by technology (the camera-assisted human) or, and in my opinion more

plausibly, as largely a product of it (the human wholly dependent on the idea of the photographic, i.e., as a post-human realization of itself). What is to be compared here is not the animal and the human as Kant might have conceived them, but the animal and the apparatus, and while the work’s content may be projected on the wall, its subject is the viewer in the gallery.

Thater’s work always recalls Kant’s ideas about nature, the sublime, and beauty. Kathryn Kanjo has pointed out that “The Hudson River School painters” (whom Thater’s rays of light in water instantly recall), “John Ford, and Mary Shelley all serve as influences on her work.” Kanjo points to two instances in which Thater recalls the sublime as a concept of ungraspable extension found in the presence of nature or the natural (as in the Hudson River School or Ford’s westerns, two versions of nature as a cultural promise) and as an uncontrollable terror unleashed through combining technology (in fact, electricity) and flesh. Like the cinematographic apparatus, or writing, *Frankenstein* is about the product of a concept escaping the latter’s grasp, exceeding what imagined it, an idea with a mind of its own rather than the other way around. Significantly, Thater has said that Shelley’s story becomes truly scary when it becomes apparent that Frankenstein has produced a monster that has its own dreams: no longer a mere mechanism, it has become a complete other, its possession of an unconscious indicating the presence of a consciousness.

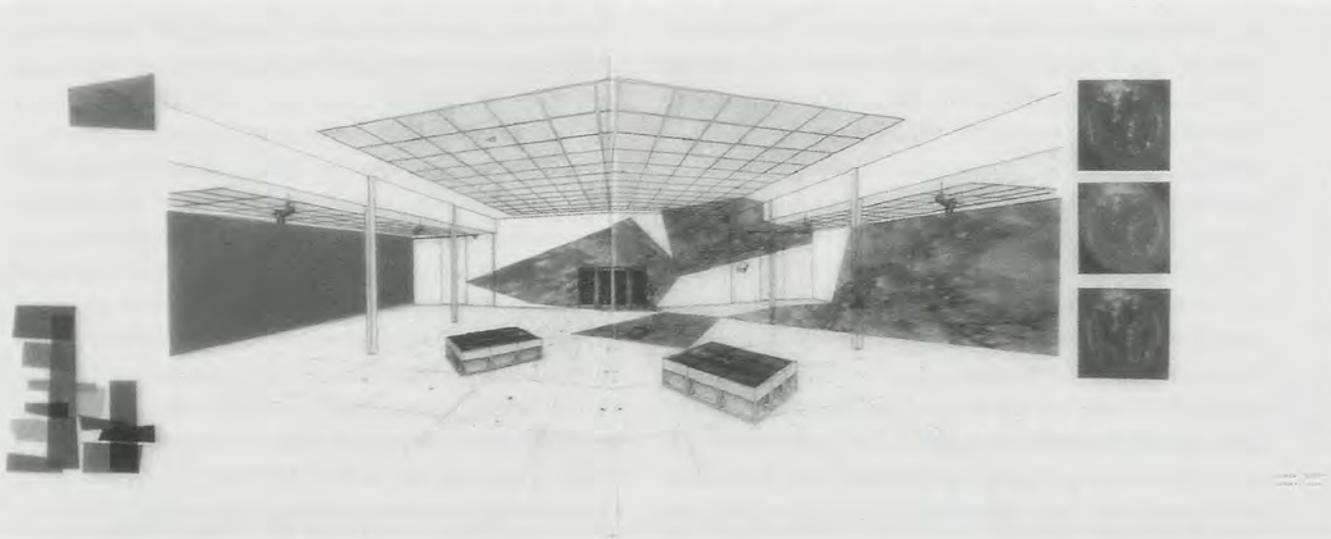
In Kant the human subject is both product of nature and producer of nature as a concept, the latter guaranteeing autonomy. It is not at all clear that the contemporary subject can claim autonomy in a comparable relationship to the technology, which threatens to overwhelm nature. The contemporary subject is suspended between animal perception and a technological visualizing which has become inescapable and unconscious, as is evidenced by every dream in the twentieth century taking the form of a film. Thater has found an animal that is fascinated by the camera while itself naturally seeing twice, at will, and implicitly compares its comfortable movement between the retinal and the sonar with a human perception uncertainly caught between what are known

to be, but cannot be experienced as, two ways of seeing. While there must have been a brief period at the beginning of photography’s history when the thrill of the photograph was that it was similar to but still different from how people usually saw, now it would be only through an immense effort that one could hope to be able to separate one’s sense of sight from that of the camera. Totally lacking the dolphin’s ability to see sonically (save through technology) the human is now also unable to see even visually without seeing an image as much technological as it is natural. If the human can only see the world as a photograph, it was very sensible of the dolphins to go for the cameras rather than the camera carriers. In DELPHINE one sees the animal and the technological in an engagement where the human is explicitly ancillary, at least as far as the dolphins are concerned, even though the camera always follows the diver and never the dolphin.

We see the whole thing in video (a certain kind of photographic image) substituting its own tactility (or lack of it) for that of the things it depicts. This leads to Thater’s attitude to and use of beauty, the other side of the differential of which the sublime is one half. Her relationship to beauty is as uncomplicated as her reiteration of the sublime is complicated. It has to be. If this work didn’t look good it would be impossible to look at because it would be another documentary about how dolphins are loveable but threatened, its presentation of their potential as a complement to human perception rendered illegible by its pathos. Thater has no intention of letting this happen, and she uses glamour (the secular form of the beautiful) to frame the dolphin projections so that we may instead see a creature that should be protected, but which is important for its potential as a model of ecstasy rather than as a symbol or symptom of doom.

Thater quotes Buck Henry, the screenwriter of the film *The Day of the Dolphin*, to invoke its superior sensitivity and capacity to communicate: “Imagine that every one of your senses has been heightened to a level that in a human might only be described as ecstatic... Imagine that you are able to carry on simultaneous conversations with two members of your species—one right next to you and the other several

DIANA THATER, *DELPHINE*, sketch for Vienna Secession, Jan–March, 2000 / Skizze für die Installation in der Wiener Secession.



DIANA THATER, *DELPHINE*, 1999, video stills.

miles away...³⁾ *DELPHINE* leads us to the thought that for humans the one is unattainable and the other banal, and neither is involuntary. For us, the first would be a body perpetually (as opposed to intermittently) open to aesthetic stimuli, while the telephone enables us to do a crude version of the second. *DELPHINE* is about the superiority of both nature and technology to the human: nature needs neither self-consciousness nor technology, but the human is made by them, the first precluding permanent ecstasy and the second crudely supplementing the shortcomings of the body. The work aligned the animal with the technological through glamour so as to incidentally ward off pathos while allowing us to contemplate nature within a context of (technologically) heightened sensibility. The red and magenta video suns frame the blue of the projections, where shots were chosen by matching them for color, the orange through magenta gels help to dissolve the solidity of the walls. A depth is projected on the floor, the bottom of the sea beneath the tiles. In Thater's work the question of beauty is one of indispensability, it is the only means through which she can approximate the condition described by Buck Henry. She wants the human subject standing in the gallery

to be ecstatic, to experience contemplation as excitement. The extremely confident critic who said that beauty stops thought "like a stone wall" was perhaps not thinking clearly about either the truth of his assertion (which is that beauty must therefore be superior to "thought") or its reversibility (in fact "thought" has tended to define itself as that which can resist beauty).⁴⁾ Furthermore, in works of art, which are made out of thinking, beauty never stops thought because one is obliged to ask what it's doing there, and questions are thoughts. The answer is that it is there so that we can start elsewhere than the usual thoughts. *DELPHINE* frames nature with glamour so that dolphins could be present, naturally (as it were) through film or video, not as objects in a sea of (however well intentioned) discourse, but as subjects who could relate to the camera.

1) James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (New York: Harper & Row, 1979), p. 105–106.

2) Diana Thater, E-mail to the author, July 29, 2000.

3) *Diana Thater: Delphine*, exh. cat. (Vienna: Vienna Secession, 2000), p. 21.

4) *Ibid.*, p. 27. On this and related topics alluded to here, see also Jeremy Gilbert-Rolfe, *Beauty and the Contemporary Sublime* (New York: Allworth Press, 2000).



Wasser, Sonne und denkende Körper

JEREMY GILBERT-ROLFE

Das von den Rottönen und Sonnenbildern umrahmte Herzstück der Installation bestand aus vier Videoprojektionen, die je eine Video- oder Filmsequenz zeigten, in der die Delphine mit den Kameras und ihren menschlichen Anhängseln verspielt Kontakt aufnehmen. Der Ausstellungsraum war in vier Teile unterteilt; in einem war der Projektor gegen die Decke gerichtet, im anderen auf den Fussboden, im dritten auf einen Punkt auf drei Viertel Raumhöhe und im letzten Quadranten auf einen Punkt auf ein Viertel Raumhöhe.

Die Installation gab dem Gebäude eine neue Orientierung, indem sie die gewohnte aufhob. Sie ersetzte sein architektonisches Grundraster durch eine Ordnung (oder Perspektive), die zwar nicht die seine, aber auch nicht mit ihm unvereinbar war. In der Kunst verkörpert der Delphin sowohl Neptun wie Venus, kann aber auch das Wasser selbst symbolisieren.¹⁾ Das Museum wurde zu einer Welt ohne Boden, in der sich die Körper nicht auf einer Oberfläche, sondern in einem Tiefenraum bewegten. In dieser Welt bewegten sich die Figuren nicht auf einer Ebene, sondern im Wasser; sie bestand also nicht aus Festkörpern und Leerräumen, sondern aus Festkörpern und Flüssigkeit, einem Stoff, der greifbarer

DELPHINE (2000) lautet der Titel der Installation von Diana Thater, die im Frühjahr in der Wiener Secessionsausstellung gezeigt wurde. Das Naturthema wurde mit viel Glamour inszeniert. Mit Lichtfilter-Folien in Rottönen von Orange bis Magenta brachte Thater Farbe in den Raum. Auf zwei Videowänden aus je neun Monitoren war die Sonne zu sehen – einmal in Rot, einmal in Magenta. Die Sonne war in der Ausstellung als Energiequelle schlechthin vertreten, aber auch als ein Stück technisch willkürlich zerlegbare Natur, insofern als die Technologie sowohl das Spektrum (Wärme) als auch Gegenstände sichtbar machen kann, die das menschliche Auge sonst nicht wahrzunehmen vermag (z. B. eine als Flüssigkeit wahrnehmbare, elektronische Umsetzung einer explodierenden, kugelförmigen Gaswolke).

JEREMY GILBERT-ROLFE ist Künstler und schreibt auch über Kunst und verwandte Themen.

ist als Luft oder Wind. Installationskunst ist gewöhnlich sozialanthropologisch oder sozialrealistisch angelegt. Thaters Installationen jedoch positionieren den institutionellen Ausstellungsrahmen völlig neu durch ihr Thema, das aus der Natur stammt und somit ausserhalb des gewohnten historisierenden Bezugsrahmens angesiedelt ist.

Bei allen vier Projektionen sind die mit Filmkameras gemachten Aufnahmen nach unten auf den Meeresgrund gerichtet, die Aufnahmen mit Videokameras dagegen nach oben, in Richtung Wasseroberfläche und Sonne. Bei allen ist jeweils nur das erste Bild nicht unter Wasser aufgenommen und zeigt einen Taucher beim Eintauchen ins Wasser (deshalb die Filmkamera) und die letzten Einstellungen sind immer nach oben gerichtet (und daher unter Wasser mit der Videokamera gedreht). Die Art der Aufnahmen ist in allen Projektionen ähnlich, aber keine Einstellung erscheint in mehr als einer Projektion. Zu sehen sind immer Taucher und Delphine, entweder einzeln oder miteinander, manchmal mit einem Stück Meeresboden (aufgenommen mit der Filmkamera) und manchmal mit phantastisch anmutenden Sonnenstrahlen (Video). Die im Meerwasser glitzernden Strahlen erinnern uns daran, dass das Wasser für den Delphin ist, was die Luft für den Menschen.

Manchmal schwimmen die Delphine aus dem Bild, und dieses löst sich in ein Meer von Pixeln auf. Oder die Aufnahmen sind verlangsamt, so dass die Körnigkeit des Videobilds sichtbar wird. Thater scheint daran gedacht zu haben, dass die reale Geschwindigkeit im Wasser aufgrund unserer Bewegungserfahrungen an Land und in der Luft bereits als stark verlangsamt erlebt wird. Das Tempo der sich träge im Wasser bewegenden Körper ist hier noch zusätzlich gebremst; da aber ein Körper auf Video ohnehin nie schwer wirkt, erscheinen die Delphine nicht etwa wuchtiger, sondern eher leichter, als sie sind. Video macht Stofflichkeit zu einer technischen Angelegenheit. Sie kommt in der Körnigkeit zum Ausdruck, die durch die Verlangsamung des Bildes sichtbar wird, während dasselbe Bild den grossen Tieren zugleich ihre Massigkeit nimmt.

Wie Thater erklärt, hat sie den Titel DELPHINE gewählt, weil es ihr gefällt, dass «Delphine» auch ein

weiblicher Name und ein Substantiv im Plural ist. Aus ähnlichen Gründen nannte sie ein 1995 entstandenes Werk CHINA: «China» war der Name der Wölfin, die im Mittelpunkt jenes Werks stand, und es kann ebenso eine Frau bezeichnen wie eine ganz «andere» Kultur aus der Perspektive des Westens, so, wie der Wolf auch das Andere des Menschen darstellt. Delphine, sagt sie, sind «das ideale Thema für meine Arbeit, in der es um (...) diese Art des doppelten Erlebens, des doppelten Sehens, geht – darum, bewusst mehr als eine Person zu sein».²⁾ Wären wir Delphine, so sähen wir die Videokamera zweifach: mit dem Auge, aber auch als eine Art durch Echolotung erzeugte Röntgenaufnahme. DELPHINE zieht eine Parallele zwischen zwei Arten des Sehens, von denen die eine weiss, dass sie im Vergleich zur anderen limitiert ist. Tatsächlich war es die für die Menschen unsichtbare Bewegung in den Kameras, welche die Aufmerksamkeit der Delphine erregte.

Thater hat die Unterwasserwelt und den Weltraum als Sphären bezeichnet, in die der Mensch eindringen, in denen er jedoch nicht überleben kann. Delphine haben ein Gehirn, das so gross ist wie das eines Menschen, aber sie leben in einer nicht menschlichen Umgebung. Zudem ist das Delphingehirn anders geartet und muss andere Anforderungen erfüllen. Ein Delphin schläft nicht wie ein Mensch, sondern schaltet jeweils nur die eine Gehirnhälfte ab. Delphine sind also nie völlig ohne Bewusstsein. Wegen ihres Sehvermögens mittels Echolotung ertragen sie keine abprallenden Schallwellen. Im Gegensatz zum Menschen halten sie es daher nicht in geschlossenen Räumen aus. Höhlen, des Menschen ertümlichste Zufluchtsstätten, mögen sie nicht und würden nie hineinschwimmen. Bei ihrer Arbeit an DELPHINE wurde Thater von Richard O'Barry unterstützt, dem Leiter des *Dolphin Project* zum Schutz der Delphine und zur Förderung ihres Wohlergehens. O'Barry, der früher für die US-Marine und die Fernsehserie *Flipper* Delphine dressierte, gründete das Projekt, weil ihm seine Arbeit suspekt geworden war. Er verglich einen Delphin in Gefangenschaft mit einem Menschen, der in ein Spiegelkabinett gesperrt ist und dies keine Sekunde vergessen kann. Die Bedürfnisse eines Delphins sind jenen des Menschen in dem Sinne genau entgegen-

gesetzt, dass sie sich nur in einer Umgebung wohl fühlen, die sich ins Unendliche auszudehnen scheint, während selbst der verwegenste menschliche Nomade ganz gern in seinem Zelt weilt.

Thaters Ausstellungskarriere begann mit Inhalten, die eine interessante Entwicklung durchliefen. Auf Blumen (OO FIFI—FIVE DAYS IN CLAUDE MONET'S GARDEN / Fünf Tage in Claude Monets Garten, 1992) folgte eine Herde von Elchen (WYOMING ALOGON, 1994) und schliesslich ein Wolf (CHINA, 1995). An diesem Punkt wurde das Tier erstmals als nicht-menschliches, bewusstes Wesen definiert. Die Elche waren noch eine Herde, aber der Wolf war ein Subjekt (obschon der einsame Wolf genauso wie der menschliche Einzelgänger eine Anomalie darstellt). Doch während der Wolf ein Wesen ist, das viel mit dem Menschen gemein zu haben scheint, hält Thater im Fall des Delphins die Unterschiede zwischen ihm und dem Menschen für wichtiger als allfällig erkennbare Ähnlichkeiten.

Der Wolf ist das Andere des Menschen, und zwischen beiden herrscht ein Gegensatz, der sich vor allem aus ihrer Beziehung zum Hund ergibt, der wegen seines Verrats vom einen gehasst und vom anderen geliebt wird. Der Alptraum des Menschen ist ein Werwolf, doch jener des Wolfs ist ein Menschenwolf, der laut Thater kein Alptraum ist, sondern tatsächlich existiert, nämlich der Hund. Zwischen Mensch und Wolf gibt es andere Gemeinsamkeiten. So ist der Wolf eines der wenigen Tiere, die fremde, verwaiste Jungtiere adoptieren und aufziehen. Derartige Affinitäten liessen Thater zum Schluss kommen, dass Volkssagen über Knaben, die sich in Wölfe verwandeln und sich so verhalten, wie viele Menschen es gern tun würden, darum so unheimlich sind, weil sie in einer Weise glaubhaft sind, wie dies bei Geschichten über in Frösche verwandelte Prinzen nicht der Fall ist. Während Wölfe den Menschen fürchten, weil er Schusswaffen und Feuer besitzt, stimmt es schon eher nachdenklich, dass der Mensch trotz dieser Waffen vor Wölfen Angst hat.

Delphine fürchten wir dagegen nicht, und sie haben auch keine Angst vor uns. Und obschon Thater erwähnt, dass sich Delphine gemeinsam um ihre Neugeborenen kümmern, ist Thater mehr an ihrer Wahrnehmung als an ihrem Sozialverhalten interessiert.



Weder Angst noch Hass noch Vertrautheit verbindet uns mit den Delphinen, die zugleich furchtlos, freundlich und – wegen ihrer doppelten Sehkraft – uns auch fremd sind. Während man Wölfe nur aus einer gewissen Distanz filmen kann, kamen die Delphine ganz dicht an die Kamera heran und beachteten die Menschen kaum. Sie konnten die Bewegung im Innern der Kamera «sehen», und Thater fordert uns auf, ihre Echolottechnik mit der Technik zu vergleichen, die der moderne Mensch benutzt, um Dinge aufzuzeichnen (und damit zu studieren). Beim Betrachten von DELPHINE werden wir daran erinnert, dass Film und Video Prothesen sind, die unser Sehen je länger, je mehr beeinflussen und mittlerweile schon bestimmen, wie wir sehen. Wir wissen, dass wir anders sehen als eine Kamera, dass die Kamera der menschlichen Sehweise zwar nahe kommt, aber dennoch eine andere ist, weil sie dem, was sie aufzeichnet, ihren eigenen Stempel aufdrückt. Die Prothese ist ein Teil des Menschen

Thaters Schaffen beeinflusst hätten. Kanjo nennt zwei Beispiele, wo Thater das Erhabene sowohl als unfassbares Erweiterungserlebnis im Angesicht der Natur oder des Natürlichen zeigt (Natur als kulturelle Verheissung wie in der Hudson River School oder in John Fords Western) wie auch als unkontrollierbaren Terror, ausgelöst durch die Kombination von Technik (sprich: Elektrizität) und Fleisch. Wie beim Film oder beim Schreiben geht es in Shelleys *Frankenstein* um das Produkt eines Denkens, das über dieses hinauswächst und unkontrollierbar wird, ein Gedanke mit eigenem Willen und nicht umgekehrt. Bezeichnenderweise sagt Thater, dass Shelleys Roman erst dort so richtig gruselig wird, wo sich zeigt, dass Frankenstein ein Monster geschaffen hat, das eigene Träume hat: Nun ist es nicht mehr bloss ein mechanisches Geschöpf, sondern ein vollständiges Anderes, das offensichtlich mit einem Unbewussten ausgestattet ist und daher wohl auch ein Bewusstsein besitzt.

Bei Kant ist das menschliche Subjekt ein Produkt der Natur, das aber gleichzeitig auch eine Idee der Natur zu entwickeln vermag, was seine Autonomie garantiert. Es ist keineswegs sicher, dass das heutige Subjekt in einem ähnlich autonomen Verhältnis zur Technik steht, welche die Natur zu überwältigen droht. Das heutige Subjekt steht zwischen der tierischen Wahrnehmung und einer technologisch unterstützten Sehweise, die mittlerweile unentrinnbar und unbewusst ist, was die Tatsache beweist, dass im zwanzigsten Jahrhundert jeder Traum die Form eines Films annimmt. Thater hat hier ein Tier gefunden, das von der Kamera fasziniert ist und von Natur aus zweierlei Sehvermögen besitzt, die es beliebig einsetzen kann. Implizit vergleicht die Künstlerin den mühelosen Wechsel zwischen Auge und Echolotung mit der menschlichen Wahrnehmung, die unentschieden zwischen zwei Arten des Sehens schwankt, die zwar bekannt sind, aber nicht als solche erlebt werden. Während es in den Anfängen der Photographie eine kurze Periode gegeben haben muss, wo der Reiz einer Aufnahme in ihrer Ähnlichkeit (und doch auch Unterschiedlichkeit) mit der üblichen Wahrnehmung bestand, lässt sich heute das natürliche Sehvermögen nur noch mit äusserster Willensanstrengung von dem einer Kamera unterscheiden.

DIANA THATER, WYOMING ALOGON, 1994, 3 video projectors, 3 laser discs and players, sync generator, window film, and existing architecture at MoCA Los Angeles / 3 Videoprojektoren, je 3 Laserdiscs und Abspielgeräte, Synchronisator, Fensterfolie und bestehende Räumlichkeiten.

geworden oder der Mensch ein Teil der Prothese. Thater unternimmt eine Erkundung und Darstellung der tierischen Wahrnehmung, parallel oder als Ergänzung zur menschlichen Wahrnehmung, die entweder als von der Technik bestimmt oder – noch plausibler – überhaupt als ein Produkt der Technik zu verstehen ist (der völlig von der Idee der Photographie abhängige Mensch, quasi deren posthumane Selbstverwirklichung). Es handelt sich hier nicht um einen Vergleich zwischen Mensch und Tier im kantischen Sinne, sondern zwischen Tier und Maschine. Auch wenn der Inhalt der Arbeit an die Wand projiziert wird, ihr eigentliches Thema sind die Betrachterinnen und Betrachter.

Thaters Arbeiten erinnern stets an Kants Ideen der Natur, des Erhabenen und des Schönen. Kathryn Kanjo hat darauf hingewiesen, dass die Maler der *Hudson River School* (an die man sich durch die erwähnten Lichtstrahlen im Wasser unweigerlich erinnert fühlt), aber auch John Ford und Mary Shelley

Der Mensch, dem die natürliche Fähigkeit des Delphins, mittels Echolotung zu sehen, vollkommen abgeht, ist heute auch nicht mehr fähig, mit dem Auge etwas zu erkennen, das nicht mindestens ebenso technisch wie natürlich ist. Wenn also der Mensch die Welt nur als Photographie sehen kann, war es sehr vernünftig von den Delphinen, sich an die Kameras zu halten statt an die Kameraleute. In DELPHINE sehen wir ein Zusammenspiel von Tier und Technik, in welchem der Mensch klar zweit-rangig ist, zumindest was die Delphine angeht, selbst wenn die Kamera stets dem Taucher und nie dem Delphin folgt.

Wir sehen das Ganze als Video (eine Art photographisches Bild), das seine eigene Taktilität (oder deren Fehlen) an die Stelle jener der abgebildeten Dinge setzt. Das führt zu Thaters besonderem Umgang mit Schönheit, der anderen Seite der Gleichung, deren eine Seite das Erhabene ausmacht. Thaters Verhältnis zum Schönen ist ebenso unkompliziert, wie ihre Wiederholung des Erhabenen kompliziert ist. Das muss so sein. Wäre dieses Werk nicht schön anzusehen, wäre es unmöglich, weil es einfach nur ein weiterer Dokumentarfilm über die ach so liebenswerten, bedrohten Delphine wäre, dessen Pathos die Darstellung ihrer Wahrnehmungsweise als mögliche Ergänzung der menschlichen unkenntlich machte. Thater hat nicht die Absicht dies zuzulassen und präsentiert die Delphin-Projektionen in einem glamourösen Rahmen (der säkularisierten Variante des Schönen), so dass wir ein Tier zu sehen bekommen, das tatsächlich schützenswert ist. Damit bleibt der Delphin das ekstatische Vorbild und wird nicht zum Symbol oder Symptom des Verhängnisses degradiert. Als Beweis für die aussergewöhnliche Sensibilität und Kommunikationsfähigkeit des Tiers zitiert Diana Thater den Drehbuchautor des Films *The Day of the Dolphin*, Buck Henry: «Stellen Sie sich vor, (...) jeder Ihrer Sinne ist auf eine Art und Weise geschärft, die man bei einem Menschen als ekstatisch bezeichnen würde... Stellen Sie sich vor, Sie wären in der Lage, mit zwei anderen Artgenossen gleichzeitig zu kommunizieren, einem gleich neben Ihnen und einem, der ein paar Kilometer entfernt ist.»³⁾ In DELPHINE geht es um die Überlegenheit von Natur und Technik gegenüber dem Menschen: Während die

Natur weder auf ein Bewusstsein noch auf die Technik angewiesen ist, machen diese den Menschen erst aus, wobei Ersteres eine permanente Ekstase verhindert und das Zweite so gut als möglich die Unzulänglichkeiten des Körpers ausgleicht. Das Werk bringt das Tier durch die glamouröse Inszenierung mit der Technik in Verbindung, um jedes Pathos abzuwehren; dabei gibt es uns einen Einblick in die Natur in einem Kontext (dank technischer Mittel) erhöhter Sensibilität. Die roten und magentafarbenen Video-sonnen umrahmen das Blau der Projektionen, deren Aufnahmen farblich aufeinander abgestimmt gezeigt werden, wobei das Orange gefiltert durch Magenta die Solidität der Wände auflöst. Auch auf den Boden wird Tiefe projiziert – der Meeresboden unter den Bodenplatten. In Thaters Werk ist Schönheit eine Notwendigkeit. Sie ist die einzige Möglichkeit, sich dem von Buck Henry geschilderten Zustand anzunähern. Sie möchte, dass der Museumsbesucher die Installation als etwas Aufregendes, ja Ekstatisches erlebt. Der reichlich kühne Kritiker, der schrieb, dass Schönheit das Denken blockiere, hat vermutlich nicht allzu gründlich nachgedacht über die Quintessenz seiner Behauptung (dass nämlich Schönheit dem Denken überlegen sei) oder deren Umkehrbarkeit (Denken definiert sich ja gewöhnlich als etwas, was der Schönheit widerstehen kann).⁴⁾ Ausserdem blockiert die Schönheit das Denken sicher nicht in Kunstwerken, die ja aus dem Denken entstehen und uns eben gerade zu Fragen im Zusammenhang mit dieser Schönheit veranlassen. Die Antwort lautet: Sie ist da, damit wir nicht mit den üblichen Gedanken beginnen müssen. DELPHINE stellt die Natur in einen glanzvollen Rahmen, damit die Delphine dank Film und Video (sozusagen) eine natürliche Präsenz erhalten, nicht als Objekte im Meer irgendeines (egal wie gut gemeinten) Diskurses, sondern als Subjekte, die mit der Kamera Kontakt aufnehmen konnten.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Harper & Row, New York 1979, S. 105–106.

2) Diana Thater in einem E-Mail an den Autor, 29.7.2000.

3) Diana Thater, *Delphine*, Wiener Secession, Wien 2000, S. 7.

4) Ebenda, S. 13. Vgl. dazu auch: Jeremy Gilbert-Rolfe, *Beauty and the Contemporary Sublime*, Allworth Press, New York 2000.



DIANA THATER, SIX COLOR SUN VIDEOWALL, 2000, 6 video monitors, 6 laser discs and players, installation view at 1301PE, Santa Monica

SECHSFARBIGE SONNENVIDEOWAND, 6 Videomonitoren, 6 Laserdiscs und Abspielger