

KUNSTFORUM
International

FEUER- WERKE

Kunst in

Flammen

Band 307 Dez. 2025–Jan. 2026





VERBRENNER

von
Gunnar SCHMIDT

Pyrologische
Anmerkungen
zur Autokultur



Richard Learoyd, *Crashed, Burned and Rolled (2)*,
2017, Silbergelatineabzug auf handbeschichtetem
Papier, auf Karton montiert, 162,6 x 241,3cm,
© Richard Learoyd, Courtesy: Pace Gallery,
Fraenkel Gallery

Das Automobil ist das Majestätsmedium der Moderne. Der Selbstbewege hat in seiner 140-jährigen Geschichte nicht nur auf durchgreifende Weise Landschaften und Städte umgestaltet, er hat zudem die Subjektivität und das Seelenleben zutiefst geprägt. Durch den Zuwachs an Beweglichkeit, Raumbeherrschung und Geschwindigkeit sowie durch die Verkapselung in der mobilen dritten Haut erfährt das Subjekt eine Ich-Umformung, die einer Suche nach „idealer Schwerelosigkeit“¹ gleichkommt. Im sozialen Gefüge fungiert das Auto als Prestigeobjekt und Statusaufwerter, im Psychismus als Objekt der phallischen Überlegenheit, des uterinoiden Aufgehobenseins² und der fetischistischen Besetzung. Das Sein in der Monade mit Fenstern lässt auch die Wahrnehmung nicht unberührt. Da alles Nahe zum Rauschen tendiert, geht der Blick in die Ferne. Man kann die These wagen, dass die Automobilität die Television vorbereitet hat, die jede Form der Taktilität vermeidet. Die Visionsmaschine gleicht einem Panzer, der die Widerstände der Realität leugnet.

Die dispositiven Wirkungen des Autos dürfen nicht vergessen lassen, dass im Inneren ein Glühkern für die Wandlung zuständig war. Motorkraft ist gezähmte Explosion. Die Filmindustrie von Hollywood hat den eingehegten, zivilisierten Pyro-Energetismus als *incentiv* aufgefasst und in Bilder von explodierenden, brennenden Autos übersetzt. Im Actionfilm wird ein im kulturellen Unbewussten schwelender Hass gegen das Automobil freigeslassen und als begeisterndes Flammenfest zelebriert. Bereits in den 1950er-Jahren (z.B. *Thunder Road*, *Touch of Evil*) werden die Explosionsopfer vereinzelt als Affektverstärker im Erzählverlauf eingesetzt; in der Folge entwickelt die Traumfabrik jedoch nicht endende und immer gewaltigere Feuerbilder. Allein in *Transformers III: Dark of the Moon* (2011) werden nicht weniger als 532 Autos zerstört.³ Der Zuwachs an faszinierender Grausamkeit gegen das Auto lässt sich nicht nur mit den vielzähligen Verkehrstoten und -verletzten begründen, die aggressive Tendenz der Automobilität zeigt sich vor allem in ihrem



Michael Danner, *Car Fires*, 2009, Fotografie,
Courtesy: Michael Danner

Dem Souveränitätsgewinn durch die Fortschrittsmaschine steht dialektisch die Erfahrung der Abhängigkeit gegenüber, auf die die Seele mit Vernichtungsfantasien reagiert.

Beitrag zur Umweltzerstörung, Atmosphärenaufwärmung und zum Ressourcenverbrauch. Marshall McLuhan hat bereits 1964 die beklemmende Seite der Verbrennung thematisiert: „Alle Rhinocerosse, Flusspferde und Elefanten der Erde könnten nicht die Bedrohung und Hochbrisanz der stündlichen und täglichen Erfahrung des Verbrennungsmotors auslösen.“⁴ Dem Souveränitätsgewinn durch die Fortschrittsmaschine steht dialektisch die Erfahrung der Abhängigkeit gegenüber, auf die die Seele mit Vernichtungsfantasien reagiert. Das Trivialkino,

bekannt für gelöste Affektkontrolle, bringt die Technikdämonie zum Vorschein, die stets untrennbar mit dem Technikoptimismus einhergeht. Im pyro-infernalischen Symbol der Verbrennung des Verbrenners verdichten sich Widerstand und Affirmation zum Kompromiss. Das Genre des Actionfilms reproduziert in Endlosschleife die Nemesis der Autokultur.

In historischer Nachbarschaft zu Hollywood und McLuhan haben Andy Warhol und Jean-Luc Godard die Negation des Autokults künstlerisch bearbeitet. 1963 erstellt Warhol drei Fassungen von *Burning Car* als Teil der *Death-and-Disaster*-Serie. Materialgrundlage bildete eine Fotografie aus dem Newsweek-Magazin, die er in mehrfacher Reproduktion rhythmierend auf der Bildfläche anordnete. Das Foto zeigt im Vordergrund ein umgestürztes brennendes Auto. Im Hintergrund hängt der Fahrer, aufgespießt von einem Kletterdorn, an einem Strommast, gegen den das Auto bei hohem Tempo gerast war. Warhol interessiert nicht die Geschichte, sondern die Ikonizität des gewaltförmigen Unfalls. Die serielle Anordnung

des Motivs mutet wie ein Filmstreifen an – Nachahmung der Spektakelfilme Hollywoods? Dringlicher noch stellt sich die gleiche Frage für Jean-Luc Godards Film *Weekend* (1967).⁵ Ein bürgerliches Ehepaar begibt sich mit dem Automobil auf eine groteske Wallfahrt zu menschlichen Ungeheuerlichkeiten. Die Protagonisten, wie überhaupt alle auftretenden Figuren, zeichnen sich durch Egoismus, Hartherzigkeit, Gewaltbereitschaft und Gier aus. Man ist bei geringsten Anlässen bereit, den anderen anzuschreien, ihn zu erniedrigen, zu schlagen und zu töten. Für Godard ist das Auto das Kardinalsymbol der Verworfenheit. Es wird als Waffe benutzt, es stellt einen Raum der Beengung und des Bedrängtseins dar, ist eine dauerlärmende Maschination, die jede Kommunikation unterbindet. Die Landschaft ist übersät mit brennenden Fahrzeugen, mit Wracks und herumliegenden Leichen. Godard zeigt das nackte Leben, in der jedwede Ordnungsmacht absent ist. Die harsche

Das Bild benötigt nicht das Wissen um die Umstände des Tumults, entscheidend sind die Triumphgesten der enthusiastisierten Masse, die ein umgestürztes, von pittoreskem Feuer umfangenes Automobil als Fanal bejubelt.

Kapitalismuskritik steht in der satirischen Tradition William Hogarths, der im 18. Jahrhundert das Amoralische in eindrücklichen Kupferstichen ausstellte. Neben dem kunsthistorischen Rückbezug erweist sich Godards Dystopie aber auch als hellsichtige Vorausschau auf den Pariser Mai 1968. In diesem Monat kulminierten Streiks von Arbeitern und Protesten von Studierenden, was zu einer revolutionären Stimmung mit Straßenschlachten, Barrikaden und Zerstörungen führte. Erstmals in der Geschichte der Protestkulturen werden Automobile in großem Umfang in Brand gesetzt und als Material für den Barrikadenbau verwendet. Wie Godard erkennen die enthusiastisierten Protestierer den Symbolcharakter des Brandopfers. Die Automobilindustrie verkörperte wie keine andere Branche das vorherrschende Industriemodell jener Zeit, mit dem sich Vorstellungen von Konsumismus, Unterdrückung und Unrechtmäßigkeit verbanden. Das konkrete Feuer der Revolution im Mai 1968 mag auch von der Commune 1871 inspiriert gewesen sein, denn die damaligen Kommunarden legten – ebenfalls im Monat Mai – Feuer an öffentliche Gebäude und Monuments, was zu weit verbreiteten Bränden führte.

Der pyromantische Protest hat in Frankreich eine jahrzehntelange Tradition, die bis heute reicht. Vor allem in der Nacht zum Neujahr und am

Nationalfeiertag veranstalten plebejische Jugendliche und politisch motivierte Akteure säkulare Feuerfeste, bei denen Hunderte Autos in Flammen aufgehen. 2023 fragte das digitale Nachrichtenmagazin Worldcrunch „Why Do French Protesters Burn So Many Cars?“⁶

Neben unzähligen Pressefotograf*innen haben Bildkünstler das Motiv aufgegriffen: Richard Learoyd inszeniert ausgebrannte Automobile im Fotostudio als groteske Skulpturen.⁷ Die hochwertigen Schwarz-Weiß-Fotografien der Serie *Crashed and Burned* (2017) sind anders als bei Warhol keine Monuments des Schreckens, sie stellen ästhetische Überhöhungen dar, die die Wirklichkeit der Ereignisse vergessen lassen. Demgegenüber ist Michael Danner dem sachlichen Duktus des Dokumentarismus verpflichtet. Auch er fotografiert in klassischem Schwarz-Weiß und zeigt in *Car Fires* (2009) einige von mehr als 300 blechernen Anschlagsopfern in städtischem Ambiente, die 2009 in Berlin zu beklagen waren.⁸

Um dem Rätsel menschlicher Destruktivität näherzukommen, hat sich der französische Fotograf David de Beyer mit der Kultur der Banger befasst, eine Community, die in der Freizeit Autozerstörungen praktiziert. Vor allem in Nordfrankreich, Belgien und Großbritannien wird die pure Lust an der Destruktion von vor allem jungen Männern ausgelebt. Obschon die Banger keinerlei soziales, politisches oder künstlerisches Anliegen antreibt, erkennt de Beyer in den Objektbehandlungen eine ästhetische Qualität und bezeichnet die Wracks als Skulpturen. Den Lärm der Zerstörung vergleicht er mit einem Heavy-Metal-Konzert.⁹ Der Künstler veredelt das Krude durch den Medientransfer: Fotografien, Videos, Objektinstallationen und ein Fotobuch, das keinen erläuternden Text enthält¹⁰, verdrängen das deklarierte kulturanthropologische Interesse an den Banger zugunsten der künstlerischen Form. Das ethnografische Rätsel wird ästhetisches Faszinosum.

Medienkritischer verfahren die Konzeptkünstler Adam Broomberg und Oliver Chanarin. 2010 besuchten sie das Belfast Exposed Archive, in dem mehr als 14.000 Pressebilder lagern. Die Fotografien zeigen die Lebenswelt der Belfast Menschen während der Zeit des Terrorismus und der britischen Militärinterventionen (1968–1998). Für ihr Buchprojekt *People in trouble laughing pushed to the ground* (2011) haben die Künstler aus dem Archiv eine Auswahl getroffen; alle Fotografien wurden mit einem virtuellen runden Passepartout beschnitten. Auf einem der kreisförmigen Bilder schlägt eine Flamme aus einem Autofenster. Die Rundung verfremdet das Original, die Fokussierung, wie unter einem Mikroskop, verschärft die Grundproblematik der Fotografie, die an die Wirklichkeitsreferenz gebunden ist und gleichzeitig die Kontexte wegschneidet, aus der die Wirklichkeit besteht. Der Nordirlandkonflikt ist fotografisch nicht darstellbar, das Schneidende



David De Beyer, *Auto Sculpture I*, 2015, Fotografie, 120 × 150 cm,
Courtesy: der Künstler und Gallery Bacqueville
© David De Beyer / ADAGP, Paris, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

der Flamme indiziert jedoch Gewalt, unter der die Menschen litten. Das *Pars pro Toto* wirkt wie ein punctum, ein Bildelement, das gemäß der phänomenologischen Fototheorie Roland Barthes' einen stechenden Schmerz zu vermitteln vermag.

Den fotoästhetisch gegenläufigen Weg hat Stan Douglas eingeschlagen. Douglas zeigt schon mit dem Titel seines Panoramas *Vancouver, 15 June 2011* (150,2 × 300 cm) aus dem Jahr 2021 an, dass Historisches auf die Bühne gebracht wird. Am genannten Datum kam es nach einem Eishockeyspiel zu dem sogenannten *Vancouver Stanley Cup Riot*, ein Aufruhr gewalttätiger Fans, einschließlich Messerstecherei und Vandalismus. Douglas bezeichnet seine Fotografie als „hybrid documentaries“. Ästhetisch steht das Bild in der akademischen Tradition der *Grandes Machines*, großformatige Historiengemälde mit emotionalisierender Rhetorik. Das Bild benötigt nicht das Wissen um die Umstände des Tumults, entscheidend sind die Triumphgesten der enthusiastisierten Masse, die ein umgestürztes, von pittoreskem Feuer umfangenes Automobil als Fanal bejubelt. Das dunkle Gewölk über der Flamme, vermutlich digital ausgemalt, signalisiert Bedrohung, die einem ungenannten Feind gilt. Das Pathos-Bild zeigt die Gemeinschaft der Täter, die sich im Ritus der Brandopferung gründet. Im gestürzten Fahrzeug verdichten sich Realgewalt und symbolische Gewalt – symbolisch ist sie, weil das Dingopfer an die Stelle des Menschenopfers getreten ist. Douglas' Foto setzt einen Generalsinn in Szene, der für fast alle befeuerten Automobile gilt: Es ist immer ein ekstatisches Kollektiv, das das Objekt als Trophäe und als entwertete Sache hervorbringt. Besitz und Nicht-Besitz werden im Verbrennen ununterscheidbar. Ist das Feuer erloschen, zerfällt das Kollektiv.



Superflex, *Burning Car*, 2008,
Standbild aus dem Film, 11 min.,
Courtesy: Superflex

Es ist immer ein ekstatisches Kollektiv, das das Objekt als Trophäe und als entwertete Sache hervorbringt. Besitz und Nicht-Besitz werden im Verbrennen ununterscheidbar. Ist das Feuer erloschen, zerfällt das Kollektiv.



Reynald Drouhin, *End Play*, 2012, Standbild aus dem Video, 8 Minuten,
Courtesy: Reynald Drouhin

Im pyro-infernalischen
Symbol der Verbrennung des
Verbrenners verdichten sich
Widerstand und Affirmation
zum Kompromiss.

Verlassen die Künstler die Rolle der Beobachter und Kommentatoren und betreiben das Zündeln am Automobil selbst, verblasst der kommunikative Charakter. Verbergen lässt sich jedoch nicht, dass eine gestische Appropriation vorliegt. Drei Videoarbeiten verdeutlichen, dass das Spiel mit dem destruktiven Feuer zwiespältig ist: Wird die Kremation auf die Höhe einer Aussage gehoben oder bleibt das Risiko der Ununterscheidbarkeit zum Vandalismus?

Das Video *End Play* (2012)¹¹ von Reynald Drouhin scheint der Gefahr der Verwechslung mit der Realität zu entgehen. Es zeigt einen Scheiterhaufen aus Spielzeugautos in nächtlicher Situation, der mit einem Flammenstoß in Brand gesetzt wird. Es dauert acht Minuten, bis das Plastik zu einem Klumpen geschrumpft ist. Drouhin fügt dem Video auf seiner Website einen Kommentar hinzu: „Das Werk erforscht die Zerstörung und das Ende einer Welt, mit einem hypnotischen Effekt der Flammen.“ Der kulturpessimistische Ton greift hoch und belegt das Video mit bedeutungshafter Überlast. Diese steht im Widerspruch zur Billigkeit und Kleinheit des

Spielzeugs. Anstatt zivilisatorische Vulnerabilität zu signalisieren, erscheint die Verbrennung wie eine Parodie der Gewalt, wie ein Kinderspiel. Der Auto-haufen erinnert an Godards Unfallbild aus *Weekend*, der Titel an Samuel Becketts *Endgame* (1957) – beides Werke, die historisches Katastrophenbewusstsein mit starken künstlerischen Mitteln spiegelten. Das Knistern und Vergehen der Flamme wirkt wenig hypnotisch, vermittelt wird vielmehr die Melancholie des Lagerfeuers. Ein Wort Gaston Bachelards ist zutreffend, wonach der nachdenkliche Mensch jemand ist, der den Blick in ein Herdfeuer versenkt: [W]enn das Feuer erstrahlt“, kommt das „Bewußtsein der Einsamkeit“ zu sich.¹²

Die Einsamkeit findet ihren Ausdruck auch in Ian Stranges Video *Untitled Film (Destruction of Three Holden Commodores)* (2011). Drei PKW, platziert vor einer gerippehaften Industriearchitektur, stehen Stoßstange an Stoßstange, ein metallischer Synthesizer-Sound unterstreicht die Unwirtlichkeit der Szene. Nach einigen Momenten explodiert eines der Fahrzeuge in hollywoodesker Manier, womit das Signal für den Auftritt des Künstlers als Zerstörer gegeben ist. In Zeitlupe sehen wir Strange, der mit einem Vorschlaghammer von Auto zu Auto springt und die Commodore mit Schlägen und Fußtritten malträtiert. Wie ein Graffitikünstler besprüht er am Ende die Autos, wobei sich das Lösungsmittel entzündet und die Dose zum Flammenwerfer wird. Auf der Weste des Brandstifters ist „Last Chance“ zu lesen.



Zhang Peili, *Live Report: Hard Evidence No. 1*, 2009,
Auto, Lochkamera, Live-Video, Maße variabel, © Zhang Peili/
Spurs Gallery, Peking, Archiv des Autors

Die Arbeit ist Teil einer Großinstallation, die das Thema des *Suburbs* als ambivalenten Ort behandelt: Heimat, Familie und Beengung versinnbildlichen sich im Mittelklassewagen.¹³ Der aggressive Akt als „letzte Gelegenheit“ vermittelt nicht das Gefühl von Freiheitsgewinn¹⁴ – Desperatheit und Verlorenheit dominieren das Affektgeschehen.

Ganz anders setzt die Künstlergruppe Superflex das entflammte Automobil in Szene. In *Burning Car* (2008) umkreist die Kamera das in einem undefinierten Dunkel platzierte Fahrzeug.¹⁵ Einerseits entsteht der Eindruck von würdevoller Feierlichkeit, andererseits wird die Sinnlichkeit der Materialmetamorphose exponiert. Die Künstler verweisen in einem Kommentar auf die französische Protestkultur, auf das Auto als Symbol des amerikanischen Traums und auf den Begriff *Brand* (Marke), womit Besitztum und Bedeutungszirkulation verbunden sind.¹⁶ Die blickfesselnde Wirkung des Brandes unterläuft allerdings das Bedenken der Wirklichkeitsreferenzen; das Video zeugt von der Lust an der Zerstörung wie es auch die Lust bei der Betrachtung des flammbierten Autos entfacht.

Neben Fotografie und Video ist der Verbrenner auch in der Installationskunst zum Gegenstand der Bearbeitung geworden. In *Live Report: Hard Evidence No. 1* (2009) von Zhang Peili übernimmt die ausgebrannte Karosserie eines kleinen Lieferwagens nicht nur die Funktion eines modernen Memento mori. In der erkalteten Skulptur verstecken sich

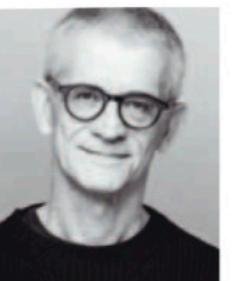
etwa sechzig Stecknadelkopfkameras, mit denen die Betrachter*innen aufgenommen werden. Auf einer Projektionswand wechseln sekündlich die Bilder der Neugierigen, die das Wrack untersuchen. Die Schaulust bei Unfällen ist eine oft kommentierte und kritisierte Alltagspathologie, auf die Peili anspielen mag. Vor allem aber ist die mechanische Leiche unheimlich, weil sie in der Lage ist, den Blick zu erwidern. Besucher*innen, die sich beim Betrachten als Betrachtete erleben, können in ein Schwanken zwischen Katastrophenimaginationen und Reflexion über ihre Zuschauerposition geraten. So sehr Kunst den Schrecken zu vermitteln sucht, so sicher können sich die Kunstgenießenden fühlen, in ruhiger Distanz zu leben.

Anders als Peilis Kunst der medialen Vermittlung hat Michael Sailstorfer mit seiner Arbeit *Brenner* (2017) ein auf sinnliche Unmittelbarkeit zielendes Ambiente geschaffen. Die Erstpräsentation in der Berliner König Galerie bestand aus sechs schwarzen Fahrgestellen aus dem Markensortiment von Volkswagen.¹⁷ Diese rudimentären Autoformen waren bestückt mit einfachen Öfen, die mit Brennholz befeuert wurden; der entstehende Rauch stieg über lange Rohre durch das Dach der Halle ins Freie. Die witzige Kombination aus Automobil und Heizkörper ist unverkennbar eine Anspielung auf die anhaltende Krise des Verbrenners und der Automobilindustrie. Die strenge Reihung der Fahrgestelle, die radlos auf Schienen ruhen, ruft nicht nur die Vorstellungen

von industrieller Fließbandfertigung, sondern auch das Bild vom Verkehrsstaub auf. Wer im Februar des Jahres 2017 aus der kalten Winterluft kommend die Installation besuchte, wurde unversehens mit einem Hitzestöß konfrontiert. Auch bestimmte der Geruch des Holzes das synästhetische Erlebnis. Einhergehend mit der atmosphärischen Intensität setzte die Installation das Nachdenken über die automobile Verbrennungsbetriebsamkeit ein. Der Brennvorgang verwandelt sich im Kunstraum in eine selbstgenügsame Prozedur ohne Nutzen, denn die Fahrzeugfragmente transportieren nichts, bewegen sich nicht und erreichen nicht den Status fertiger Objekte. Energie wird schlicht vergeudet, die ‚heißen Öfen‘ regredieren auf Objekte, an denen man sich wärmt. In dieser Zone zwischen Kreation und Tod, Weihe und Trivialität ist alles in märchenhaften Schlaf und Starre zur Ruhe gekommen – ein fundamentaler Widerspruch zum Geist der Industrie, auch in der engen Wortbedeutung des lateinischen Worts *industria* (Betriebssamkeit, Fleiß). *Brenner* ironisiert Konzepte, die in der Moderne mit Verbrennung verbunden werden: Fortschritt, Produktivität, Naturbeherrschung.¹⁸

In seinem Essay über „Die mechanische Braut“ äußert Marshall McLuhan ein unzeitgemäßes Statement: „Seltsamerweise fragen wir in einem so fortschrittenen Zeitalter, in dem der Wandel zur einzigen Konstanten in unserem Leben geworden ist, nie: ‚Soll das Auto weiterbestehen?‘ Die Antwort lautet natürlich ‚Nein.‘ Im Zeitalter der Elektrizität ist auch das Rad überholt.“¹⁹ Die Kultur hat sich nicht nach Maßgabe des McLuhan’schen Weisheitsschlusses entwickelt. Und doch enthält er eine Wahrheit, auf die sich Künstler, tribalistische Aktivisten und Populärkino gleichermaßen berufen könnten – sie besagt, dass das Automobil längst nicht mehr nur Gutes verheiße.

GUNNAR SCHMIDT



Studium der Anglistik, Politologie und Pädagogik an der Universität Hamburg, ebendort Erstes Staatsexamen, Promotion und Habilitation. Nach wissenschaftlicher Hochschuldozentur und mehrjähriger Tätigkeit in der Werbewirtschaft Vertretungsprofessuren an den Universitäten Dortmund und Siegen sowie Lehrbeauftragter an der Folkwang Universität der Künste. Zwischen 2009 und 2019 Professor an der Hochschule Trier im Fachbereich Gestaltung für das Fach Theorie und Praxis des Intermedialen. Die medien- und kulturwissenschaftlichen Forschungsschwerpunkte sind u.a. Medienästhetik, Intermedialitätsforschung zwischen Kunst- und Populärmedien sowie kulturelle Affektologie. Letzte Veröffentlichungen: Atemräume. Pneumo-ästhetische Betrachtungen (2023), Schreie. Versuche über die Gewalt der Stimme (2024), Vortex. Faszinationsgeschichte der Haltlosigkeit (2025), gem. mit Frank Wache Menschheitsfamilien. Bildprogramme 1955/2025 (2025).

www.medienaesthetik.de

rechts

Michael Sailstorfer, *Brenner*, 2017,
Installation, König Galerie Berlin, Courtesy:
Michael Sailstorfer, VG Bild-Kunst,
Bonn 2025, Foto: Roman März

ANMERKUNGEN

- 1 Paul Virilio, *Metempsychose des Passagiers*, in: Ders., *Der negative Horizont*, München 1989, S. 29–45, hier: S. 35.
- 2 Peter Sloterdijk, *Wir fahren immer auf dem Maternity Drive*, in: Peter Weibel (Hg.): *Car Culture. Medien der Mobilität*, ZKM, Karlsruhe 2011, S. 243–250.
- 3 Jim Gorzelany, *The Movies And Actors That Crashed The Most Cars In Film History* (2021), in: www.forbes.com/sites/jimgorzelany/2021/04/22/the-movies-and-actors-that-crashed-the-most-cars-in-film-history.
- 4 Marshall McLuhan, *Das Auto. Die mechanische Braut*, in: Ders.: *Die magischen Kanäle* [1964], Dresden, Basel 1995, S. 332–344, hier: S. 335.
- 5 Helmut Draxler behauptet, dass sich Godard in *Weekend* „als Leser Warhols“ seiner Desaster-Serie ausgegeben habe. Helmut Draxler, *Das brennende Bild. Eine Kunstgeschichte des Feuers in der Neueren Zeit*, in: *Kunstforum International*, Bd. 87, 1987, S. 163.
- 6 Der Versuch einer historischen Rekonstruktion des Phänomens findet sich in einem indischen Online-Journal: www.opindia.com/2023/01/france-car-burning-tradition-new-years-details (1. Januar 2023).
- 7 www.pacegallery.com/exhibitions/richard-learyod.
- 8 www.dannerprojects.com/seiten/car_fires.php.
- 9 Alexander Strecker, *The Big Bangers. Interview with David De Beyer*, 2017, in: www.lensculture.com/articles/david-de-beyer-the-big-bangers.
- 10 David de Beyer, *Build and Destroy*, Paris 2022.
- 11 www.reynalddrouhin.net/wrks/end-play.
- 12 Gaston Bachelard, *Psychoanalyse des Feuers* [1949], München 1985, S. 8.
- 13 Siehe die Selbstaussagen des Künstlers, in denen ein melancholischer Ton zu vernehmen ist: *The home, art and place. Ian Strange*, TEDxSydney (2019), online: www.youtube.com/watch?v=YV8aB83oLzE.
- 14 Das euphorische Pathos bei der Autozerstörung ist in Pipilotti Rists Video *Ever Is Over All* (1997) zu erleben.
- 15 <https://vimeo.com/19864007>.
- 16 https://superflex.net/works/burning_car.
- 17 www.koeniggalerie.com/blogs/exhibitions/michael-sailstorfer-hitzefrei (2017).
- 18 Eine ausführliche Interpretation in: Gunnar Schmidt, *Thermo-Ästhetik. Hitze und Wärme in der installativen Kunst*, Berlin, Emsdetten 2019, S. 25–32.
- 19 McLuhan, a.a.O., S. 336.

