

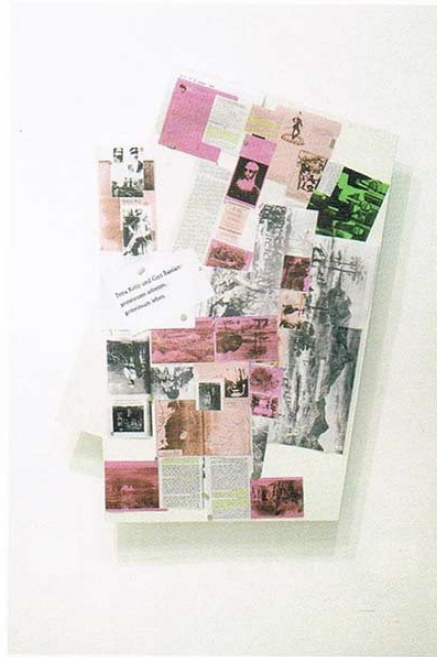
Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material

Museum für Gegenwartskunst, Siegen,
2. 12. 2012 – 3. 3. 2013

von Christina Natlacen

Aby Warburg hat in den letzten Jahren innerhalb der Bild- und Kulturwissenschaften stark an Präsenz gewonnen; nun wird er auch als richtungsweisende Instanz für die Frage nach den Gebrauchsweisen der Fotografie in Werken zeitgenössischer KünstlerInnen im Titel einer Ausstellung im Siegener Museum für Gegenwartskunst direkt angerufen. Zu Beginn der 1990er Jahre hat sich in der künstlerischen Fotografie eine Wende hin zu einem verstärkten Interesse an vorgefundenem Material angekündigt. Hans-Peter Feldmann, Peter Piller oder Gerhard Richter stellen einige der bekanntesten Positionen bezüglich der Aneignung fremder Fotografien dar. Die von Eva Schmidt kuratierte Ausstellung in Siegen verzichtet hingegen bewusst auf diese bereits gut dokumentierten Werke und rückt stattdessen Arbeiten der Generation der um 1970 Geborenen in den Mittelpunkt. Die ästhetische Praxis des Sammelns, Auswählens und Ordnen sowie die der Weiterverwendung und Bearbeitung bereits existierender Bilder steht in den jüngeren Arbeiten verstärkt in Zusammenhang mit einer Bild- und Kulturkritik. Durch die Referenz auf Aby Warburg und insbesondere seinen Mnemosyne-Atlas gewinnt die Ausstellung eine weitere Ebene hinzu. Nicht nur in Bezug auf formale Anleihen an Warburgs spezifische Bildanordnungen, sondern vor allem hinsichtlich der inhaltlichen Dimension einer kulturellen Korrespondenz von Bildern eröffnet eine Verschränkung mit Warburgs historischem Projekt die Chance, seine Modernität und Aktualität auf kurzweilige und anregende Weise herauszustellen.

Die meisten Arbeiten sind ursprünglich ohne direkte Bezugnahme auf Warburg entstanden. Eine Ausnahme stellt der 16 mm-Film von Elke Marhöfer dar, der extra für die Ausstellung angefertigt wurde. In »Nobody knows when it was



Haegue Yang, *Rotating Notes*, 2010. 5 Wandskulpturen, pulverbeschichtetes Stahlblech, Kugellager, Magnete, Notizen, je 144 × 109 cm. Installationsansicht Arnolfini, Bristol.
Courtesy: Galerie Wien Lukatsch, Berlin. Foto: Carl Newland, Jamie Woodley.

made and why« (2012) filmt sie einzelne Bilder und Details der Tafeln des Mnemosyne-Atlas ab. Als BetrachterIn folgt man ihrer Regie, fühlt sich aber unwillkürlich im selbstständigen Wahrnehmen der Bildzusammenstellungen eingeschränkt. Warburgs Atlas scheint sich der medialen Vermittlung zu widersetzen, denn seine Methode zielt gerade darauf ab, Denken über das eigene Sehen und Entdecken möglich zu machen.

Als omnipräsentes Leitmotiv und Scharnier zu Aby Warburgs Verfahren dient das Thema der Reproduktion von Bildern. Seine Praxis des vergleichenden Sehens wäre ohne die technischen Voraussetzungen zur mechanischen Vielfältigkeit von Bildmaterial nicht durchführ- und demonstrierbar gewesen, wie es der Katalogbeitrag von Thomas Hensel im Detail darlegt. Als Hilfsmittel mit Memo-Funktion dienen Reproduktionen bis heute KunsthistorikerInnen als Basis jedes bildbezogenen Arbeitens. Thea Djordjadze erinnert in ihrer Rauminstallation an das 1945 entstandene Foto, das André Malraux während der Vorbereitung seiner Publikation *Das imaginäre Museum* vor einem auf dem Boden ausgebreiteten Bilderarsenal zeigt und beschwört durch ihre gleichermaßen orientalischen wie christlichen Objekte und Motive interkulturelle Beziehungen herauf. Bilder ganz unterschiedlicher Herkunft, zuweilen dem Alltagskontext entlehnt, stellt Özlem Altin zu ikonografischen Gruppen zusammen. In der Arbeit »Lying« (2009) sind es Körper, die nicht mehr die Kraft für eine vertikale Aufrichtung zu haben scheinen. Die Zusammenstellung formal ähnlicher Haltungen zum Zweck der Evokation von Bewegung auf Seiten der RezipientInnen erinnert frappant an Warburgs Konzept der Patheformel. Sogenannte minderwertige Bilder – wobei sich die Frage aufdrängt, ob heutzutage eine Klassifizierung von Bildern in High und Low überhaupt noch zeitgemäß ist – eignet sich

auch Tobias Buche für seine Präsentation in Form von Plexiglas-Paneelen an. Er fokussiert mit seinen ohne erkennbaren objektiven Sinn arrangierten Bildgruppen, in denen Wissenschaft, Kunst und Alltag gleichrangig zusammentreffen, die individuellen Bedeutungsmöglichkeiten von Bildern.

Zwei andere, diesmal freilich nicht ursächlich mit Aby Warburgs Vorgehensweise verwandte Methoden der Wissenserzeugung betreffen die Praktiken des Archivs und das Verhältnis zwischen Bild und Text. Paula Roushs »Found Photo Foundation« (2007 – 2012) liegen anonyme Privatfotografien zugrunde, die dem Archiv der Künstlerin sowohl von ihr als auch von Workshop-TeilnehmerInnen eingeschrieben werden. Sie begegnet den dekontextualisierten Amateurfotos mit Praktiken der Typologisierung und Re-Narrativierung und veranschaulicht dadurch sehr schön, wie gewinnbringend Artistic Research sein kann. Ulrike Kuschel geht hingegen von historischen Bildzeugnissen aus dem Ullstein-Archiv aus. In ihren »Bildbeschreibungen« (2006) kontrastiert sie die Bildinformation mit einem – nicht immer auf den ersten Blick erkennbar – davon abweichenden Text und fordert so die BetrachterInnen zu einem genauen Hinsehen und Hinterfragen heraus.

Den interessantesten Part der Ausstellung stellen jene Arbeiten dar, die dem Themenkomplex »Display« zugeordnet sind. Bereits Warburgs Tafeln des Mnemosyne-Atlas stellen ein Musterbeispiel der Bildkomparatistik dar, das die Möglichkeiten der Verknüpfung, visuellen Simultaneität und einer polyfokalen Argumentationsstruktur erkannt und ausgeschöpft hat.¹ Für das Medium Ausstellung wurde die Chance genutzt, das Display nicht nur in Bezug auf die Form der Tafel anzudenken, sondern auch



Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material / Dear Aby Warburg, what can be done with photographic material.
Hrsg. von Eva Schmidt, Ines Rüttinger.

Mit einer Einführung von Eva Schmidt, Texten von Ludwig Seyfarth und Thomas Hensel sowie Texten zu den KünstlerInnen von 22 weiteren AutorInnen (ger./eng.). Mit Arbeiten von Tobias Buche, Katalin Deér, Thea Djordjadze, Ulrike Kuschel, Manfred Pernice, Abigail Reynolds, Eske Schlütters, Haegue Yang u.a.
Kehrer Verlag, Heidelberg 2012.
380 Seiten, 15,5 × 23 cm, zahlreiche Farbabbildungen.
€ 29,- / ISBN 978-3-86828-368-6

raumgreifende Arbeiten zu inkludieren. Wie sehr die Trägerapparatur mit der Vermittlung der Bildinhalte in Korrespondenz steht, führt die Arbeit »Rotating Notes« (2010) von Haegue Yang vor. Auf weiß lackierten Stahlplatten stellt die Künstlerin Bild- und Text-Collagen zu revolutionären AktivistInnen zusammen. Die BetrachterInnen sind aufgefordert, diese Tableaus in Drehung zu versetzen. Schon die leichteste Bewegung macht es unmöglich, die Informationen zu lesen; es erfasst einen vielmehr ein Schwindel, der Vergangenheit und Gegenwart ununterscheidbar werden lässt, sowie die Abhängigkeit intellektueller Erkenntnis von der ästhetischen Präsentation ins Bewusstsein rückt.

Der Ausstellung gelingt es, was schon Fritz Saxl als Verdienst des Mnemosyne-Atlas gewürdigt hat, nämlich durch umfangreiches Material Erkenntnis »in breiter Form ad oculos«² zu demonstrieren. Durch die offene Ausstellungs-gestaltung, die bewusst auf einen didaktischen Themenparcours verzichtet, obliegt es den BesucherInnen, selbst formale Analogien und inhaltliche Korrespondenzen der insgesamt 24 Werke aufzuspüren bzw. den Bezug zu Aby Warburgs Forschungsergebnissen herzustellen. Dabei eröffnet sich sehr oft nicht in den Werken selbst, sondern vielmehr im Dazwischen ihrer Anordnung jener Denkraum, an dem Reflexion und Kontemplation gleichermaßen möglich sind.

¹ Vgl. Uwe Fleckner, »Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment«, in: Ders. und Isabella Woldt (Hg.), *Aby Warburg, Bilderreihen und Ausstellungen*, Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 1–18.

² Brief von Fritz Saxl an den Verlag B. G. Teubner, Leipzig [um 1930], in: Martin Warnke (Hg.), *Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin: Akademie Verlag 2000, S. XVIII.

Jonas Mekas

Serpentine Gallery, London,
5. 12. 2012 – 27. 1. 2013¹

by Martin Herbert

I saw Jonas Mekas's retrospective three times: after the first two visits, I misplaced the notebook containing all my notes—and relying on memory, as I realised when sitting down to write some days later, would not suffice. The show's generous spread of sixty-five films (some twelve hours of footage)—accompanied by photographic series, poems, and even a vitrined quintet of Mekas's beloved Bolex cameras—had in my mind become something of a luscious blur. It was now a haze, in highly mobile 8mm and 16mm, of famous and unknown faces; New York architecture; snow flurries; sunbeams warming apartments; cats (lots of cats, I was sure—Mekas likes cats as much as Chris Marker did); and the artist's own antic and animated facial features at various stages of his life. It seemed apposite, though, that I couldn't remember, if not positively cute. What had Mekas been doing, since he first picked up a cine camera upon arriving in New York in 1949, aged 27, but preserving—holding on to the constantly expiring moment through technology?

Well, for one thing, he was also embracing America. In "Reminiscenzen aus Deutsch-

land" (*Reminiscences from Germany*, 2012), the Lithuanian-born artist interweaves photographs taken by himself and his brother Adolfas during their time in forced-labour and displaced-persons camps, footage shot when revisiting the sites in 1971 and 1993, and spoken journal entries and after-the-fact anecdotes. Here on video is Mekas, back in Germany again, up a tree, yelling delightedly, and here he is amid a field of stones, picking one out and tossing one away—making a metaphor about being plucked out, maybe.

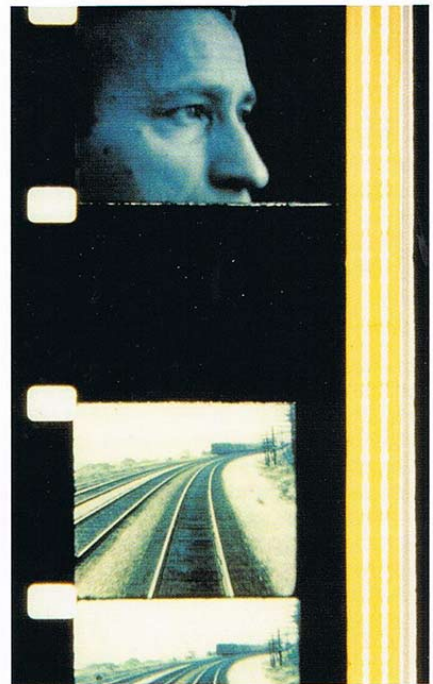
Since he arrived in New York, it seems Mekas has never lost an essential tenderness for the city, and the fascinating people, that embraced him. The first work in the show features himself, Andy Warhol, John Lennon, and Yoko Ono goofing around in a Manhattan loft, eating steaming dumplings. Elsewhere there is a series of cel-



Jonas Mekas, *Walden (Window Flower)*, 1969.
16mm film frame.

luid stills entitled "To New York With Love" (2009). There is an authentic conveyance of loss, meanwhile, from the 16mm "WTC Haikus" (2010), in which Mekas, accompanied by a wandering and melancholy piano etude, isolates from his archive countless clips of the Twin Towers: standing, once again, at the end of a long avenue, or almost touched by a hand at a window, or in the snow. Around this is built a chancy picture of the city itself—people flying kites, children playing, Liberty Island ferry rides—dotted with piquant irony, as when a girl holds open her jacket to reveal the phrase "Triumph" on a T-shirt.

At one point here we see Mekas at his typewriter, quickly putting down a beaker, getting ready to hunt-and-peck at the keys. In "Outtakes from the Life of a Happy Man" (2012), the sixty-eight-minute opus premiered in this show, the results of Mekas's typewriter sessions—brief intercuts of text—interrupt and guide what initially seems to be a wayward assembly of footage. "Film 'the rhythm of truth'", one typewritten page insists. This work, presumably, is Mekas's definition of that; and sections of it—again lit up on occasion by doleful piano—suggest a twentieth- and twenty-first-century Impressionism, a hymn to urbanite delights: street performers, bagel sellers and bakeries, a penny-farthing rider, roller skaters. The film flits around temporally: here's Gregory Corso and his girl, here's Allen Ginsberg, much

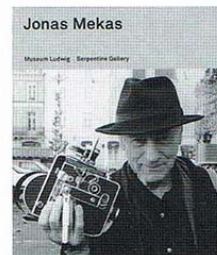


Jonas Mekas, *As I was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000.
16mm film frame, colour, sound, 285'.

later. Here's a woman seen from behind, and now, neatly, Mekas from behind, somewhere else, about to swallow a raw egg—and Mekas again, immediately, younger, doing a headstand.

Time folds in on itself: all of it is happening at once—which is what film does, but here it seems to matter. At other points we see Mekas in his editing suite, cutting film, and the repeated commentaries about film itself emphasise that this is a reflexive endeavour, a man literally taking stock. These moments are stiller than we expect from Mekas. There is none of his trademark darting camerawork, which is actually *greedy* camerawork, the way it shakes around—the visual signature of a man always probing the edges of his vision to see what he's missing—which is surely harder to do than it looks, without making a viewer seasick. His voice-over, too, is fairly measured. And what *has* Mekas been doing since he first picked up that Bolex? What does his speech reveal?

"These are not memories," he says, and the ontological distinction is profound. These are not substitutes. "Every thing, every detail is real ...



Jonas Mekas.
Ed. by Barbara Engelbach for
Museum Ludwig,
Cologne, and
Serpentine Gallery,
London.

With contributions by Barbara Engelbach, Kasper König, Hans Ulrich Obrist, Julia Peyton-Jones (ger./eng.).
Koenig Books, London 2008.
256 pages, 22 × 25.2 cm, numerous b/w and colour illustrations.
£40.38 / ISBN 978-1-905190-21-8 (Museum Ludwig, Serpentine Gallery),
978-3-86560-562-7 (Koenig Books, London)