

und Bedeutungen in der Konzept- und Performancekunst sind spätestens in den 1990er-Jahren stark ins Symbolistische abgedriftet und haben jeglichen Boden für materialistische Formen von Kritik verloren.

Allerdings gibt es auch im Lentos Arbeiten VALIE EXPORTS zu sehen, die den Körper – dem Gewaltförmigkeit von außen aufgedrückt wird – eben nicht als ausgeliefertes Material behandeln. Es sind dies jene Arbeiten, in denen an starren Begriffen geschnitten wurde (statt am Körper), um ihnen Bedeutungsvielfalt wiederzugeben, wie zum Beispiel in der wirklich beeindruckenden und prominent besetzten Videoarbeit *Ein perfektes Paar oder Die Unzucht wechselt ihre Haut* aus dem Jahr 1986. Hier werden auf überzeugende Weise mediale »cuts« bearbeitet, persifliert und völlig irritierend wieder aneinandergefügt, sodass die Ordnungen von Körpern innerhalb der Systeme von Warenwelt, Konsum, Sexualität und Sprache nicht mehr in gewohnter Weise funktionieren. Der dadaistische Schnitt dieser Medienarbeit ist zwar auch in unmittelbarer Nähe zum kolonialen Diskurs zu verorten, er unterscheidet sich jedoch von diesem durch seine radikale Perspektivierung. Diese Arbeiten werden auch über den 80. Geburtstag VALIE EXPORTS hinaus in Erinnerung bleiben.

Ana Hoffner ist Künstler*in und Kulturwissenschaftler*in und lebt in Wien (AT).

Roxy Farhat: Still Interested in This Image?

Skånes konstförening, Malmö, 12. 9. – 11. 10. 2020

by Frida Sandström

During the various lockdowns this year, open office landscapes with storefront windows have transitioned from displaying workers to monitoring deserted human action—as if exhausted from years of constant exposure. In most of these offices, the only living species still visibly present is the plant, incessantly and hopelessly reaching toward any natural light. At Skånes konstförening, a non-profit art gallery in Malmö, the same kind of plants seem to have acclimated to the vacated white cube and entered into a peculiar symbiosis with the cinematic montage by the Stockholm-based artist Roxy Farhat. Like the plants, Farhat's images will never be set free, as they were produced only to embody a desired, but indeed disaffected, sensation. None of these images are readymades, at least not in the sense that a Duchampian found object transitions from general mass production to the particular circulation of aesthetic experience in a gallery. Rather, they are at work throughout the exhibition period, signifying the mundane greed for more than mere presentation, but for what?

Buying and altering generic stock photos without trademarks of their respective catchphrases, Farhat's montage, projected in various scales and formats throughout the gallery, unveils the trivial means of the spectacle that since half a century dominates not only consumer culture, but the aesthetics of labor and life at large. In most of the works installed, images of people are disconnected from their presumed selling points and target groups, resulting in their ulterior gendered and racialized relations float-

ing free before the viewer. As a visitor, one is left to be guided by the cunning work titles that altogether mend the disparate loops of imagery into one single question: *Still Interested in This Image?* For cultural theorist Sianne Ngai, "interesting" is one of the three aesthetic categories (of which the other two are "zany" and "cute") that manifest the relations among labor, commodification, and aesthetic experience. Beyond the dialectical connection between the fe-



Roxy Farhat, still from: *Make Again Again Again*, 2020. Video (color, sound), 10'.

tish and the artwork, these categories index the "increasing routing of art and aesthetic experience through the exchange of information," as it manifests between and beyond institutions for art and culture. As Ngai puts it in her book *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (2012), this tendency is dominated by the desire for commodities that conceptually and materially "are 'about' production, circulation and consumption."

The undercurrent to Ngai's argument implies that commodity production is self-reflective in terms of its "performance": an aesthetic process of appearance that produces more value than the existence of the product itself. Consequently, appearance is *productive*. At Skånes konstförening, Farhat's diverse montage of floating human signifiers confronts the spectator, who, at least according to Ngai, unavoidably encounters an object of everyday consumption with the desire for meta-communicated production, where enactment and consequence consolidate into a continuous loop of "display." For the art historian Isobel Harbison, this is the practice of the "performing image," in which consumption and production can no longer be separated, as she argues in her recently published eponymous book (2019). Central to *Still Interested in This Image?* is that this seemingly closed circuit of desire and exhaustion is neither sustained nor postulated. As in the deserted 2020 office landscape, Farhat's series of works rather manifest the vacuity of a punctuated circuit laid to temporary rest between plants and viewers. Lingering, though, is the injurious potential of these disconnected dots of imagery and spare words, which—as Farhat often reminds us in between the lines—easily transforms from mere consumption to violent destruction. It is a violation that is carried out not only by the far right, but also by any institution or person that attempts to handle these processes, and works, as if they weren't included in the circuit themselves.

Frida Sandström is a writer, critic, and a contributing editor at *Paletten Art Journal* (SE). She is a PhD fellow in modern culture in the Department of Arts and Cultural Studies at the University of Copenhagen (DK).

Während alle fotografieren können sich manche mit der Fotografie beschäftigen

Fotohof, Salzburg, 6. 10. – 23. 12. 2020

Marina Faust: Otto-Breicha-Preis für Fotokunst – Museum der Moderne Salzburg 2019

Rupertinum – Museum der Moderne Salzburg, 26. 9. 2020 – 14. 2. 2021

Luise Schröder: Erinnerung ist ein Gespenst

Salzburger Kunstverein, 3. 10. – 29. 11. 2020

von Margit Neuhold

Die Ausstellung mit dem provozierenden Titel *Während alle fotografieren können sich manche mit der Fotografie beschäftigen* vereint 17 fotografische Positionen aus dem großen Netzwerk der Schule Friedl Kubelka für künstlerische Photographie in Wien. Ruth Horak kuratierte die Jubiläumsausstellung anlässlich des 30-jährigen Bestehens der Privatschule. Die im Titel angesprochene »Beschäftigung mit Fotografie« rückt, aus einer Medienspezifität heraus, Prozesse der Fotografie und die charakteristischen Eigenschaften des Mediums in den Vordergrund und fächert diese als vielfältiges Kernthema auf.

Eingangsstellt Raffaella Bielech ein fulminantes *Feuerwerk* (2020) als großformatiges Positiv und seitenrichtig produziertes Negativ nebeneinander; in der installativen Arbeit *Selbstporträt als Entwicklungstank* (2018) führt Claudia Rohrauer ihre künstlerische Aneignung des fotografischen Mediums vor; Rosa Johns *Arbeitsmantel für Kamerafrau* (2019) zeigt auf seinem Stoff die durch Brechung des Lichts mittels Prisma entstehenden Farben. Durch Verkleinerung und bis ins (beinahe) Unkenntliche abstrahiert Stephanie Stern ihre Ausgangsfotografien, die sie in *Silent Cycle without Memory* (2018 – 2019) streng geometrisch vervielfältigt. Anita Witek's 30-teilige Serie *Do It in the Dark* (2020) zeigt Reproduktionen vergrößelter Ausschnitte aus Magazinen, in denen die Künstlerin den frühesten Schärfbereich auslotete. Das *Moiré* (2015), den eigentlich unerwünschten Nebeneffekt in der Reproduktion, inszeniert Käthe



Die ersten dreißig Jahre: Photographie. Hrsg. von Anja Manfredi, Schule Friedl Kubelka für künstlerische Photographie, Wien.

Mit einem Vorwort der Herausgeberin, einem Textbeitrag von Ruth Horak und einem Gespräch zwischen Friedl Kubelka, Maren Lübke-Tidow und Anja Manfredi (ger./eng.). Mit Arbeiten von Mirjam Angerer-Geier, Anna Artaker, Anna-Sophie Berger, Renate Bertlmann, Raffaella Bielech, Martin Bilinovac, Claudia Bosse u. a. Fotohof edition, Salzburg 2020. 576 Seiten, 17 x 24 cm, zahlreiche SW- und Farbabbildungen. € 33,- / ISBN 978-3-903334-03-8

Hager von Strobel durchaus humorvoll in ihrer sieben-teiligen Serie. Abseits ihrer unmittelbaren Produktion und Reproduktion werden auch weitere der Fotografie inhärente Themen aufgemacht. So bearbeitet Martin Bilinovac die Perspektive, formale Aspekte und (Raum-)Inszenierung; Roberta Lima untersucht in Film und Fotografie Themen um Geste und Performance; Markus Krotendorfer lotet das narrative Potenzial der Fotografie und damit auch dessen Spielarten entlang von Fakt und Fiktion aus.

Manche der genannten Arbeiten nehmen ihren Ausgangspunkt an einem langen Arbeitstisch – ein aus der Deckenkonstruktion gespiegelter etwa tischhoher Sockel, der als kuratorische Setzung im Zentrum des Ausstellungsraumes steht. Eine weitere kuratorische Geste ist die Darstellung des verkleinerten Dunkelkammer-Grundrisses der Schule an ihrem vormaligen und aktuellen Standort, der sich jeweils mit den Arbeiten der jeweiligen Leiterin, Anja Manfredi und Friedl Kubelka, verschränkt. Virulent wird in beiden Arbeiten das Thema der Lehre in der Fotografie.

Entlang einer der abschließenden Wände gruppieren sich konzeptuelle Arbeiten mit Referenz zu Kunst- und Fotogeschichte: Das Künstlerpaar Horáková + Maurer scheidet in Anlehnung an Lucio Fontana einen Film und zeigt die Schnitte in dem großformatigen, mit komplexen Verfahren ausbelichteten Bild *E100S* (2014). Michael Mauracher erprobt in Referenz auf Ed Ruscha Fotografieren von Palmen in seiner Serie *A Few Iconic Palm Trees* (*Mapping*



Während alle fotografieren können sich manche mit der Fotografie beschäftigen, Ausstellungsansicht im Fotohof, Salzburg, 2020. Foto: Herman Seidl.

Mid-Century Modern Architecture in Southern California) (2015) die Möglichkeiten fotografischer Aneignung. An der Glasfassade des Fotohofs bildet sich Aglaia Konrads installative Auseinandersetzung mit Architektur ab, die sich auch im Wieder-Ausstellen eines 2014 im Fotohof gezeigten raumgreifenden Holzelements manifestiert.

Adrian Sauer's Soundinstallation, ein gesprochenes dreiteiliges Hörstück, durchdringt mit Fragen an die Fotografie die ganze Ausstellung, die sich in ihrer Heterogenität klar an den experimentellen und konzeptuellen Strängen der Fotografie abarbeitet. »Die Vision Friedl Kubelkas war es, Kolleg*innen einzuladen, die über ihre ganz eigene Weltsicht sprechen und die die ver-

schiedensten Ansätze des Mediums Photographie repräsentieren und präsentieren«, erklärt Anja Manfredi im Hinblick auf die inhaltliche Ausrichtung der Schule; in ihrer Arbeit ergänzt sie diese um vier Punkte, denen voran die Vermittlung von »Begeisterung« und »Leidenschaft« für das Medium steht. Vor diesem Hintergrund mag die Ausstellung durchaus auch als eine Hommage an die Fotografie als solche gesehen werden.

In Erinnerung an die zentrale Arbeit Otto Breichas für die Fotografie wurde nun zum 17. Mal der Otto-Breicha-Preis für Fotokunst des Museums der Moderne Salzburg verliehen: Er ging an Marina Faust. Ausgezeichnet wurde ein vielschichtiges Werk, das sich an den Kunstformen Fotografie, Film, Skulptur und Installation anarbeitet und sich auch in Kollaborationen manifestiert. Die von Christiane Kuhlmann und Andrea Lehner-Hagwood kuratierte Retrospektive präsentiert von den frühen Fotoarbeiten ausgehend Einblicke in das facettenreiche Schaffen der Künstlerin.

In den kleinformatigen Schwarz-Weiß-Abzügen *Untitled (ITA)* (1975 – 1989/2020), die in unregelmäßigen Abständen direkt an die Wand genagelt sind, wird ein Interesse an Performance, Oberflächenstruktur und Perspektive sichtbar: Zu sehen sind oft von der Kamera abgewandte Personen, auch in ungewöhnlichen Posen und aus überraschenden Blickwinkeln. In Farbe und sehr feinsinnig auf die Umgebung reagiert die in engem Raster gehängte Werkgruppe *Inventar* (1988 – 1991), im Gegensatz dazu steht eine



Marina Faust, aus der Serie: *The Archive Box*, 1990 – 2008/2019. 10 Inkjet-Prints auf Seidenpapier, je 48 x 33 cm, in Archivschachtel. Copyright: Marina Faust.

wurden von Faust zu einem 15-minütigen Dokument geschnitten. Entstanden ist ein eindringlicher, auf Körper und Apparat fokussierender Film, dessen Präsentation die Besucher*innen einlädt, sich ebenfalls auf den im Film verwendeten *Traveling Chairs* (seit 2003) durch die filmische Installation – oder vielleicht auch durch die ganze Ausstellung – zu rollen (oder rollen zu lassen). Gleichberechtigt wurden hier Stühle unbekannter Autorenschaft wie auch Designklassiker (etwa von Arne Jacobsen, Hermann Czech oder Philippe Starck) auf standardisierte Baumarkt-Rollen montiert. Insbesondere in der skulpturalen Arbeit und auch in Verbindung mit Franz West geht die Ausstellung Faustus Interesse an partizipativen Elementen nach.

Seit 2013 entsteht ein eigener Werkkomplex aus dem umfassenden fotografischen Archiv der Künstlerin, aus dem sie Auszüge in unterschiedlicher Art und Weise auf weißem, semitransparentem Papier und in großen Formaten als Pigment- oder Inkjetdrucke produziert und präsentiert. In den ausgestellten Arbeiten wird abermals eine Auseinandersetzung mit Künstlerkollegen verschiedener Sparten sichtbar, so etwa mit Walter Pichler. Bei *Im Nachhinein* (*Walter*) (1970 – 1982/2020) wurden viele Lagen bedrucktes Seidenpapier übereinander gelegt und mit einem Nagel an der Wand befestigt. Anders der Zugriff in der Reihe *The Archive Box* (1990 – 2008/ seit 2013): hier schiebt die Künstlerin in einer Archivschachtel zehn Motive – denen ein Interesse an Mode und damit an Material, Form, Skulptur, Oberfläche und Performance zugrunde liegt – aus ihrer langjährigen Zusammenarbeit mit Modemacher Martin Margiela. Diesen Präsentationsformen, eigentlich die Motive eher verdeckend als zeigend, wohnt ein sehr ephemeres, aber auch skulpturaler Charakter inne, der viele Aspekte dieses singulären Werkes eint.

In Salzburg wurde auch Luise Schröders Arbeit ausgezeichnet. Verliehen wurde ihr der junge, international ausgerichtete SpallArt Preis »für herausragende Leistungen in zeitgenössischer Fotografie«. In der damit verbundenen Ausstellung im Kabinett des Salzburger Kunstvereins zeigt Luise Schröder erste Auszüge aus

sehr schnell, in Schwarz-Weiß und in *New York* (1992) entstandene Arbeit, in der Faust (die auch als Reportagefotografin arbeitete) mit den technischen Möglichkeiten ihrer Kamera experimentierte.

Ebenfalls ausgehend von den Möglichkeiten der Apparatur untersucht *Gallerande* (2004) Fragen des Deleuze'schen Bewegungs- und Zeit-Bildes. An drei Tagen im November filmten sich neun Akteur*innen – alle mit Bezug zum Film, ausgestattet mit Bodycams oder auch mit Prothesen, an denen die Kameras befestigt sind – indem sie sich langsam und scheinbar ziellos durch die in die Jahre gekommenen prunkvollen Räume des Château de Gallerande bewegen. Die in Long Takes gefilmten bedächtigen Bewegungen

ihrer neuen Arbeit und auch für den öffentlichen Raum hat sie ein Projekt entwickelt.

In Anlehnung an Siegfried Kracauers Überlegungen im Aufsatz »Die Photographie« (1927) titelt die Künstlerin die Ausstellung *Erinnerung*



Luise Schröder, aus: *Tenez bon, nous arrivons / Haltet durch, wir kommen*, seit 2019, C-Print, variable Größe. Copyright: die Künstlerin und Bildrecht, Wien 2020.

ist ein *Gespenst*. Montiert auf weißen Aufstellern im Außenbereich des Kunstvereins und in eigens entworfener Schrift führt dieser Satz in die Themen der Ausstellung ein. Schröders Arbeit setzt sich mittels Fotografie und Video mit Gedenkkultur auseinander: Sie befragt historische sowie nationale Mythen, deren (mediale) Konstruktion und untersucht den Eingang prägender Großereignisse in das kollektive Gedächtnis.

Die nun gezeigten Aufnahmen entstanden im vergangenen Jahr in Paris anlässlich des 75. Jahrestages der Befreiung der Stadt am 25. August 1944. Der Titel *Tenez bon, nous arrivons / Haltet durch, wir kommen* (seit 2019) zitiert jene Nachricht General Lecleres, die am Tag vor der Befreiung aus französischen Flugzeugen der Panzerdivision über die Stadt abgeworfen wurde. Zu Beginn der Ausstellung steht eine Fotografie einer jungen Frau im Profil, die, auf einem Mi-

litärfahrzeug posierend, die französische Fahne nach oben hält; die starke Untersicht gibt einen strahlend blauen Himmel frei. Diese etwas untypisch ins Bild gesetzte personalisierte Freiheit steht abseits einer traditionellen Bildsprache der hegemonialen Geschichtsschreibung offizieller Kanäle, die hier zu Diskussion steht. Der anschließende Wandtext listet die öffentlichen Ereignisse des Festtages, die um 12 Uhr mit der »Historische[n] Erinnerung an das Hissen der französischen Fahne am Eiffelturm durch die Pariser Feuerwehr am 25. August 1944« beginnen und um 18 Uhr mit der Eröffnung des Musée de la Libération de Paris – Musée du général Leclerc – Musée Jean Moulin enden. In ihren mit kleinen Magneten an die Wand gepinnten Aufnahmen dieses Tages setzt Luise Schröder auf Nebenschauplätzen das Beiläufige ins Bild: junge People of Color vor einem Feuerhauto posierend, eine Zeitzeugin mit einer Reporterin sprechend, ein geöffneter Transporter mit goldenen Abspersäulen, vor dem Eiffelturm eine mobile Absperrung, die das arbeitende Team zeigt, und ähnliches. Vor allem letztere Elemente sind wiederkehrende Motive dieser Arbeit und formulieren eine »Ästhetik des Logistischen«; sie drängt gemeinsam mit Menschen, die abseits des offiziellen und gefeierten Frankreichs stehen, immer wieder in den Vordergrund. Die offizielle Repräsentationspolitik wird so unterwandert und die Themen der gesellschaftlichen Ränder werden kritisch ins fotografische Bild gesetzt.

- 1 Aktuell wird auch die umfassende Ausstellung *Friedl Kubelka vom Gröller: Das Ich im Spiegel des Anderen. Fotografien und Filme 1968–2018* im Museum der Moderne Mönchsberg gezeigt, über die Christina Natlacen in *Camera Austria International* Nr. 150/151 berichtet.
- 2 »Friedl Kubelka und Anja Manfredi im Gespräch mit Maren Lübcke-Tidow«, in: Anja Manfredi, Schule Friedl Kubelka für künstlerische Fotografie (Hg.), *Die ersten dreißig Jahre. Photographie*, Salzburg: Fotohof edition 2020, S. 30–45, hier S. 39f.
- 3 Die Künstlerin im Gespräch mit der Autorin am 29.10.2020.

Margit Neuhold ist Redakteurin bei *Camera Austria International* (AT).

Heinz Peter Knes: Fotografische Arbeit

Künstlerhaus Bremen, 27. 9. – 22. 11. 2020

von Maren Lübcke-Tidow

»Der Gebrauch der Freiheit ist etwas, das nicht aus dir oder aus mir kommt, sondern aus dem, was zwischen uns ist, aus dem Bund, den wir in dem Moment schließen, in dem wir gemeinsam Freiheit ausüben, einem Bund, ohne den es überhaupt keine Freiheit gibt.«¹ Dieses Zitat von Judith Butler fällt mir als erstes ein, wenn ich beschreiben sollte, was die Ausstellung von Heinz Peter Knes so besonders macht. Es ist dieses Moment der Verbundenheit, das aus der Ausstellung spricht, das man aus ihr mitnimmt und wie in einer Westentasche weiter mit sich herumträgt, zumal die Ausstellung den ihr zugeordneten Raum überschreitet und mit ihr während ihrer Laufzeit weitergearbeitet wird. Das geschieht über »Supplements«, im Rahmen derer Kollaborateur*innen von Heinz Peter Knes ihre Arbeitsweisen und Blickweisen auf dessen Werk über Briefe an den Künstler (und die Öffentlichkeit) teilen. Allein mit diesem Entschluss, den Rahmen der Ausstellung zu nutzen, um über sie hinauszuweisen und Momente der Verbundenheit

(im Denken) als essenziellen Teil von *fotografischer Arbeit* zu begreifen, zeigt sich das Selbstverständnis, mit dem Heinz Peter Knes arbeitet.

Doch zurück in den Raum: Es ist nur ein kleiner Ausschnitt aus einem umfangreichen Œuvre, das hier in seiner ersten institutionellen Einzelausstellung in Deutschland zusammenkommt, und dennoch eröffnet sich mit ihm der Kosmos seines Denkens, den er dicht am Gegenstand seiner Arbeit – der Fotografie – zu vermitteln versteht. Zentral dafür ist die Arbeit *Prozess* (2020), eine Reihe von kleinformigen Fotografien, die in präziser Lapidarität 1:1 vom Studioraum in die Ausstellung transferiert wurde und die zentrale Wand bespielt. Hier zeigt sich, dass es sich lohnt, die Selbstverständlichkeit des Begriffs der »fotografischen Arbeit« zu hinterfragen – und mit Heinz Peter Knes aufzudröseln, was er eigentlich bedeuten kann. Der Künstler zeigt »die ganze Wegstrecke«, die fotografische Arbeit bedeutet, von der nötigen (technischen) Infrastruktur bis hin zum »soziale[n], intellektuell-diskursive[n] und nicht zuletzt historische[n] und politische[n] Umfeld, in dem sich fotografische Arbeit (diese fotografische Arbeit) situiert« (Dominikus Müller in der begleitenden Ausstellungsbroschüre). Oder, um mit Moyra



Heinz Peter Knes, *Der weltrevolutionäre Prozess seit Karl Marx und Friedrich Engels bis in die Gegenwart*, 2020. Schautafel, diverse Materialien (Foto, technische Zeichnung, Text), 150 x 192 cm. Installation im Künstlerhaus Bremen, 2020. Foto: Fred Dott / Künstlerhaus Bremen.

Davey zu sprechen: »[...] wir versuchen alle sehr bewusst, niemals vergessen zu lassen, dass das, was hinter der Kamera vor sich geht – die emotionalen Register, das Arbeitsregister, das Demoregister, die mechanische Registrieratur, der Faktor Risiko – für uns genauso wichtig ist wie das Bild selbst.« Knes hat die Bilderwand mit dem »Prozess« betitelt, ein Schlagwort, mit dem im Ausstellungskontext eine Art der Selbstbeschreibung seines künstlerischen Tätig-Seins gelingt. Es ist ein bewusst fragil und offen gehaltenes Korpus, aus dem heraus nicht zuletzt auch die Vorgehensweisen ablesbar werden, die zu den drei weiteren Arbeiten dieser Ausstellung führen, die im Kontrast mehr den Charakter »geschlossener« Werke haben – obwohl letztlich auch diese Transformationen durchlaufen haben: In der Publikation *Der weltrevolutionäre Prozess seit Karl Marx und Friedrich Engels bis in die Gegenwart* hatte Knes bereits 2018 seine Auseinandersetzung mit Archivbil-

dern, die genauso sonderbar wie wunderbar einen nicht unwesentlichen Teil des Ensemblekunstwerks des Marx-Engels-Forums in Berlin Mitte ausmachen und hier in 144 fotografischen Aufnahmen die Arbeiterklasse repräsentieren (sollen), in Buchform vorgelegt. Im Künstlerhaus Bremen sind diese Fotografien selbst nicht zu sehen. Stattdessen wählt Knes eine Schautafel, auf der eine Ansicht des Gesamtensembles sowie technische Umrisszeichnungen der fotografischen Bilderreihen (eingezäugt auf acht Edelstahlstelen) sowie ein erklärender Text zu finden sind. Knes entzieht dieser Arbeit also jenen Teil, den er schon gemacht hat – eine Untersuchung der fotografischen Repräsentation der Arbeiterklasse als genuine Bedingung für den »weltrevolutionären Prozess« –, und entscheidet sich erneut, vor allem die besonderen Kontexte der Herstellung zu zeigen. So verhält es sich auch mit *Hannah Arendt's Library* (2020), ebenfalls die Adaptierung eines Künstlerbuchs, das bereits 2013 entstand, für das er Ephemera aus Hannah Arendts nachgelassener Bibliothek fotografierte. Für die Diaprojektion in der Ausstellung fügt er diesen Ephemera die Titel der jeweiligen Bücher wieder hinzu, aus denen die Zettel, Briefe, Widmungen, Notizen et cetera entnommen worden waren – und hält damit die Form der Archivierung rund um die Bibliothek im Fluiden. Außerdem: »Statt Theorie entsteht eine Textur. Eine verwebte Dichte, keine bohrende Tiefe. Beschreibung in Form von Abbildung« (Dominikus Müller).

Propos Abbildung: Nicht nur, wie sehr eine »fotografische Arbeit« von den Bedingungen und Kontexten abhängt, im Rahmen derer sie entsteht, sondern auch, welche Kontexte mit ihr in einem dokumentarischen Zugriff geöffnet werden können, zeigt nicht zuletzt ein *Riemenschneiderfilm* (2019, mit Kristin Loschert). Das dem Film vorgestellte Zitat »Im Gegensatz der ihm zugesprochenen Innerlichkeit entschied sich Tilman Riemenschneider im fraglichen Moment für eingeforderte Rechte aufständischer Bauern. Er sah also das Freiheitsrecht im Äußeren, auch das Öffentliche genannt.« lässt den Bildschneider beziehungsweise seine Figuren in völlig neuem Licht erscheinen.

Die Ausstellung zeigt, dass Heinz Peter Knes »fotografische Arbeit« mit einer Ethik des Denkens und Handelns verknüpft und auch, dass es darum gehen muss, einen spezifischen Habitus (politischer) Künstler*innen immer wieder zu reaktualisieren, um ihre Sprache, ihr »Mit-Sein« und »Mit-Bildern-Sein« als Potenzial der Einmischung in die gesellschaftliche Realität immer wieder neu – und in Kollaboration – zu verstehen.

1 Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 73.

Maren Lübcke-Tidow ist Autorin und Kuratorin. Sie lebt in Berlin (DE).

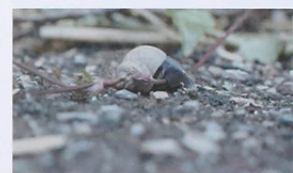
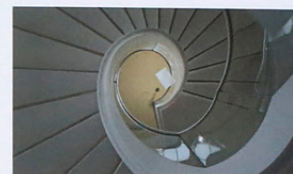
Maya Schweizer: Stimmen

Museum Villa Stuck, München, 22. 10. 2020 – 24. 1. 2021

von Mira Anneli Naß

Maya Schweizers neue Arbeit *Voices and Shells* (2020) vereint zentrale Parameter ihres bisherigen filmischen Schaffens: die visuelle Spurensuche eines Fassaden abtastenden Kamerablicks; strenge Ortsspezifität; die analytische Suche nach

einer Form der Materialisierung gesellschaftlicher Erinnerung in Gebäuden, Denkmälern, Bildern, Geschichten. Sie ist eine dichte Collage aus Sound-, Text- und Bildmaterial, deren Vieltimmigkeit ein kollektives Gedächtnis triggert. Das überträgt sich auch auf die Ausstellung der Villa Stuck, in deren Zentrum diese für München



Maya Schweizer, *Stills aus: Voices and Shells*, 2020. Video (Farbe, Ton), 17'. Courtesy: die Künstlerin und ASPN Galerie Leipzig. Copyright: die Künstlerin und Bildrecht, Wien 2020.

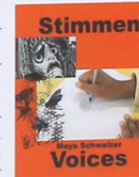
produzierte Arbeit steht und die zehn weitere Kurzfilme Schweizers aus den letzten 14 Jahren versammelt. Ihre Klangteppiche überlagern sich subtil, ohne einander zu stören: Durch Vorhänge oder Raumbuchten erhält jedes Werk seinen (Wirk-)Raum, ohne gänzlich isoliert wahrgenommen zu werden.

Die Einkanalarbeit *Voices and Shells* dient auch als Einführung in die umfangreiche Werkpräsentation. Ihr großer Screen steht frontal zum Eingang in den abgedunkelten Ausstellungsraum. Schweizer nähert sich der Stadt München über die Kanalisation, sie fungiert als Infrastruktur eines mnemotechnischen Gedächtnispalastes. Dort hallen Stimmen wider, die von Gewalt, Verlust und Schmerz erzählen. Der 17-minütige Film besticht mit einem assoziativen Bildernetzwerk aus eigenem Material, (historischem) Found Footage und (Bild-)Zitaten: »Die Fassade ist nicht nur eine Fassade, wir müssen sie zum Reden bringen.« Schweizers Kamera fährt an der neoklassizistischen Außenwand des 1937 eröffneten Haus der Kunst entlang, umkreist den Kunstpavillon, der einst Atelier des nationalsozialistischen Bildhauers Josef Thorak war, und nähert sich den zugeschneitten Propyläen am Königsplatz. Kontrastiert werden diese Bilder mit einem historischen Blick auf die Feldherrnhalle, wo George Stevens kurz nach Kriegsende ein Graffiti abfilmte: »K. Z. Dachau – Velden – Buchenwald. Ich schäme mich dass ich ein Deutscher bin.« Aufnahmen von Plakaten, die die Toten des Terroranschlags

von Hanau beklagen, lösen diese Architekturansichten ab. Solche Einstellungen verdeutlichen historische Kontinuitäten, ohne plakativ zu sein. Die Spiralförmigkeit als wiederkehrendes Leitmotiv, sie wiederholt sich in der Struktur eines Schneckenhauses, der Zeichnung einer kindlichen Hand, im vertikalen Blick auf ein steinerne Treppenhause, aber auch in der Wendeltreppe, die die drei Ausstellungsebenen verbindet. Als Form der Zeitwahrnehmung steht sie sinnbildlich für die dialektische Denkbewegung von Schweizers Kurzfilmen. Sie impliziert Benjamin Denkfigur des Engels der Geschichte, der mit Schrecken auf die Gräueltaten der Vergangenheit blickt und dabei stetig weiter in die Zukunft gezogen wird – immer im Wissen um die Gefahr der Wiederholung aller historischen Katastrophen.

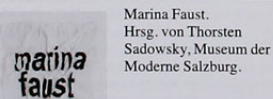
Ähnlich auch in *Insolite* (2019): Während fotografische Postkarten vom letzten Ausbruch des Vesuvius 1944 erzählen, visualisieren geologische Wärmebildaufnahmen die schlummernde Aktivität des Vulkans. Diese Montage erzählt von sozialer Gesichtswahrnehmung, die stets an die Formen ihrer Bildlichkeit gekoppelt ist, aber auch von ihrer (gefährlichen) Aktualität. Narrative Zeitwechsel sind bereits in der frühen Arbeit *Passing Down, Frame One* (2007) zentral: Fragmentarische Erinnerungen der jüdischen Großmutter, die nur knapp der Deportation aus Lyon entging, springen zwischen Tonaufnahmen und Textblöcken, zwischen Bildern aus Südf Frankreich und solchen des Berliner Alltags. Die Erfahrung von Geschichte als nicht lineare, diskontinuierliche Sprünge materialisiert sich in einer Aneinanderreihung von Text- und Bildfragmenten und erinnert an die bruchstückhafte Erzählform Annie Ernaux'. Ausstellung und Werkkomplex folgen keinem stringenten Narrativ oder runden Plot. Ihre enorme Qualität ist es vielmehr, subjektive Assoziationen zu ermöglichen, denn damit fordern sie an analytisches, die kollektive Erinnerung befragendes Denken heraus: »Das Verbrechen ist, nicht sehen zu wollen.«

Mira Anneli Naß ist Kunst- und Fotohistorikerin. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin arbeitet sie an der Universität Bremen (DE). 2019 wurde sie mit dem C/O Berlin Talent Award Theory ausgezeichnet.



Maya Schweizer: *Stimmen*. Hrsg. von Michael Buhrs und Sabine Schmid.

Mit einem Vorwort der Herausgeber*innen, Textbeiträgen von Zoltán Kékesi und Elena Vogman, einem Gespräch zwischen Maya Schweizer und Sabine Schmid sowie Werkbeschreibungen von Cecilia Canziani, Brigitte Franzen, Dorota Kenderova, Thomas Klipper, Jaro Varga (ger./eng.). Verlag der Buchhandlung Walter und Franz König, Köln 2020. 288 Seiten, 23,5 x 28 cm, zahlreiche SW- und Farbabbildungen. € 29,90 / € 25,- (Museumspreis) / ISBN 978-3-96098-879-3



Mit einem Vorwort des Herausgebers und Textbeiträgen von Christiane Kuhlmann, Andrea Lehner-Hagwood (ger./eng.). Fotohof edition, Salzburg 2020. 176 Seiten, 16,5 x 22 cm, zahlreiche SW- und Farbabbildungen. € 25,- / ISBN 978-3-903334-02-1