

PHILIPP KAISER

Amelie von Wulffen Bruch stücke

*Wohl aber habe ich an diesem Abend mein Zimmer und mein Bett mir eingepägt wie man sich einen Ort genauer merkt, von dem man ahnt, man werde eines Tages etwas Vergessenes von dort holen müssen.*¹⁾ An jenem Abend erfährt der fünfjährige Walter Benjamin, wie er in *Berliner Kindheit* schreibt, vom Tode seines Veters, den er mit kindlicher Gleichgültigkeit vernimmt.

Wir kennen diese zentralen und vermeintlich einmaligen Momente in unserem Leben, in denen sich alle Aufmerksamkeit auf die Gegenwart im Hier und Jetzt konzentriert, um nicht eines Tages vergessen zu müssen. Der verzweifelte Versuch, das unerbittliche Fließen des Lebens anzuhalten und die eigene Geschichte oder wenigstens Teile davon immer wieder rekonstruieren zu können, mag daher nahe liegen. Gerade die Verbreitung der Photographie ist Zeuge für diesen Umgang mit individueller und kollektiver

Erinnerung. Amelie von Wulffens Collagen, die virtuos die unterschiedlichen Repräsentationssysteme Photographie und Malerei fast nahtlos ineinander übergehen lassen, finden hier ebenfalls ihren Ausgangspunkt. Photographien eines aufgeräumten, bieder bürgerlichen Esszimmers mit dunkelbraunen Möbeln, Zimmerpflanzen, Stehlampen, Persertepich, Kerzenständern, Ölbildern an der Wand und einem seltsamen Plexiglaskasten mit Plattenspieler und Nippes zeigen menschenleere Interieurs. Die Innenräume kleben auf der papiernen Oberfläche und geben vor, trotz ihres reproduktiven Charakters gewissermassen einzigartig zu sein. Wenngleich diesen unterbelichteten Bildern eine historische Dimension im Sinne der Vergewisserung des «So ist es gewesen» zukommt, kondensiert sich Erinnerung in Amelie von Wulffens Collagen nur partiell in photographischen Dokumenten. Erinnerung setzt vielmehr an den Rändern an, da, wo die Photographie aufhört und die malerische Imagination anfängt. Die Rekon-



AMELIE VON WULFFEN,
COMPUTERCOLLAGE 2000–2002, 40 x 30 cm /
COMPUTER COLLAGE, 15³/₄ x 11¹³/₁₆“.
(PHOTO: GALERIE ASCAN CRONE, BERLIN & HAMBURG)

struktion des Vergessenen und Verdrängten ist bei Amelie von Wulffen eine physische Tätigkeit, deren gestische Spuren ablesbar bleiben. Das Nebeneinander der einzelnen Photographien von Elternhaus, Museen, Schwimmbädern, Innenräumen und neuerdings auch Landschaften ist Ausdruck der durch die Photographie atomisierten Wirklichkeit, denn durch sie wurde die Welt zu einer Aneinanderreihung beziehungsloser, frei schwebender Partikel.²⁾

Amelie von Wulffens Collagen sind Montagen, die nicht dem naiven Glauben anheim fallen, Erinnerungssplinter in einem dumpfen Kontinuum eineben zu können. Die Montage als avantgardistisches

Gestaltungsprinzip ist vielmehr selber Bruchstück, da sie nicht an Totalität glaubt. Bereits die Photocollagen spätmodernistischer, zumeist osteuropäischer Architektur lassen in der kubistischen Zersplitterung der Häuser eine sequenzielle Ordnung erkennen, in der das dy-

namische Moment der Moderne vielleicht ein letztes Mal aufkeimt. Die filmische Qualität der Raumabwicklung und die montierte Mehrfachperspektive erinnern dabei an Darstellungsweisen konstruktivistischer Architekturutopien, und wenn am Himmel gar ein Zeppelin auftaucht, wähnt man sich tatsächlich in den 20er Jahren. War die Montage in den früheren Arbeiten als Sequenz organisiert, so vermochte sie später unterschiedlichste Erinnerungsfetzen miteinander in Verbindung zu bringen. Die Montage ist bei Amelie von Wulffen ein Bruchstück von Bruchstücken und kann im Sinne von Walter Benjamins Geschichtstheorie als Ruine beschrieben werden. Sie



AMELIE VON WULFFEN, OHNE TITEL, 2000, Photographie und Acryl auf Papier,
126 x 184 cm / UNTITLED, photograph and acrylic on paper, 49⁵/₈ x 72⁷/₁₆".

vereint Disparates, wie bekanntlich auch die Allegorie nach Benjamin eine Domäne des Willkürlichen ist. Auch sie ist dem Fragmentarischen und Unvollständigen zugeneigt – eine Affinität, die ihren umfassendsten Ausdruck schliesslich in der Ruine findet, die für Benjamin das allegorische Emblem schlechthin ist.³⁾

Als Geschichtszeichen spricht die Ruine in erster Linie von Verlust, doch entwirft sie als Verfallsmoment gleichzeitig eine Vergegenwärtigung des Vergangenen. In Amelie von Wulffens Photocollagen tauchen überall Ruinen auf, und zwar als Motiv und Metapher. Die klaustrophobische Verschachtelung von Abgründen und Klippen korrespondiert mit einer Archäologie traumatischer Erfahrung.⁴⁾ Erinnerung meint bei Amelie von Wulffen demnach Rekonstruktion, da Räume so etwas wie ständige Begleiter sind, die sich ans Denken heften.⁵⁾

Bereits vor einigen Jahren hat sich die Künstlerin mit Architektur als lebensweltlich bestimmender Kraft auseinander gesetzt. Nach ihrem ersten Animationsfilm, *Pedigree* (1996–99), in dem eine ganze Stadt aus Papphäusern aufgebaut und mit Knetfiguren eine wundersame Beziehungsgeschichte inszeniert wurde, zeigte *Die Krumme Pranke* (1997) – eine Zusammenarbeit mit Alice Creischer, Andreas Siekmann und Josef Strau – die euphorische Baupolitik Berlins in den 90er Jahren. Die *Low-Budget*-Produktion verstand sich als politisch kritische Auseinandersetzung mit spätkapitalistischen Investorenphantasien und den dazugehörigen Ohnmachts- und Allmachtsgefühlen der aktivistischen Szene.⁶⁾ Wir befinden uns im Jahre 2005: Derrick und sein ewiger Assistent Harry Klein versuchen in kriminalistischer Manier die Skandale um den Potsdamer Platz und die Spekulationen lokaler Baulöwen aufzudecken.

Gänzlich frei vom architektonischen Paradigma scheinen hingegen Amelie von Wulffens Zeichnungsserien zu sein, die zur gleichen Zeit wie die Photocollagen entstanden. Gleichwohl sind auch sie Rekonstruktionen; bloss handelt es sich hier nicht um konstruktivistische Akte, sondern um eine langwierige Auseinandersetzung mit dem photographi-

schen Erinnerungsvermögen. In *Die graue Partizipation* (2001) wurden Schnappschüsse, die während eines Sommers nachts in Berliner Clubs und Konzertlokalen entstanden sind, am nächsten Morgen mit Bleistift abgezeichnet. Die zeichnerische Wiederaufnahme eines ephemeren und eigentlich unsichtbaren Momentes nimmt Zeit in Anspruch. Amelie von Wulffen protokolliert urbanes Grossstadtleben, richtet ihren Fokus jedoch ausschliesslich auf das Spektakel heutiger Freizeitkultur. Mit nüchternem Geist werden die Empfindungen des Vorabends analytisch seziiert, etwa beim Warten auf die Goldenen Zitronen⁷⁾, auf die wir vermutlich alle schon einmal irgendwo gewartet haben. Zigarettenrauch, Biergeruch, fettige Haare und rasierte Glatzen; doch die Künstlerin scheint sich einsam und mit leiser Melancholie ausserhalb des Geschehens zu positionieren. In einer anderen Zeichnungsserie, *Ohne Titel* (2001), präsentierte Amelie von Wulffen in installativer Hängung dreizehn gerahmte Zeichnungen ihrer Grossmutter. Der graue Hintergrund vermochte die einzelnen Blätter in eine kohärente Erzählung einzubinden, obwohl er sich selber in seiner Funktion zu erkennen gab, da er nämlich noch nicht zu Ende gemalt war. Die einzelnen Bleistiftzeichnungen zeigen immer wieder die Grossmutter der Künstlerin, einmal zu Pferde, dann mit verklärtem Blick, in fremdländischer Tracht oder mit einem Käuzchen auf dem Balkon. Sowohl ihre Körperhaltung als auch Schmuck und Frisur lassen unschwer die soziale Herkunft erkennen, wie auch rasch klar werden dürfte, dass die abgezeichneten Photographien aus den 30er und 40er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts stammen. Amelie von Wulffen unternimmt hier den Versuch, über ihre Grossmutter, eine begeisterte Naturlyrikerin, eine autobiographische Recherche zu betreiben, indem sie sich und ihre Arbeit in die familiären, aber auch historischen Parameter einschreibt. Die Verflechtung von kollektiver Geschichte und individuellen Geschichten steht auch in einer neuen Zeichnungsserie mit Alexander Solschenizyn und John Travolta im Mittelpunkt. Ein Doppelporträt zeigt die Männer mit nacktem Oberkörper, als wären sich die beiden einmal begegnet. Doch nur in dieser Zeichnung verschmelzen die Idole: ein Schwarm adoleszenter Mädchenträume und der sei-

nerzeit prominenteste politische Widersacher der Sowjetunion. Ausgewiesen und verbannt mutierte Solschenizyn nicht allein im Hause der von Wulffens zum antikommunistischen Vorbild der 80er Jahre.

Auf einigen wenigen Photocollagen ist die Künstlerin selbst zu sehen. Der Photoapparat erfasst ihr Spiegelbild im Zugabteil oder im Bus, auf jeden Fall unterwegs, wohin auch immer. Amelie von Wulffens Rekonstruktionen sind keine Autobiographismen mit authentischem Ausdruck. Erinnerung findet bei ihr im Gegenteil immer im Angesicht der Historizität eigener Erfahrung statt. Neben Solschenizyn und John Travolta treten deshalb auch Zitate Albrecht Dürers oder ein Bild Eduard Zimmermanns, des Verbrecherjägers aus *Aktenzeichen XY ungelöst*, auf, um sich mit der gelebten Erfahrung zu überblenden und als nationalistische und xenophobe Dispositive dekonstruiert zu werden. Das Selbstporträt im Zug, das aus dem malerischen Riss in der Collage als Spiegelung seinen Weg an die Oberfläche sucht, ist also nicht Ausdruck narzisstischer Privatgespräche.⁸⁾ Es ist vielmehr eine Spiegelung im gesellschaftlichen Feld, die Amelie von Wulffens Arbeit fernab von subjektivistischen und essenzialistischen künstlerischen Positionen verortet.

- 1) Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Giesener Fassung, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, S. 58.
- 2) Susan Sonntag, «In Platons Höhle», in: *Über Photographie*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1980, S. 28.
- 3) Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», in: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley 1992, S. 55.
- 4) Zur Psychoanalyse des Raumes vgl. Anthony Vidler, *Unheimlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur*, Edition Nautilus, Hamburg 2002.
- 5) Isabelle Graw, «In die Enge getrieben», in: *Amelie von Wulffen*, Ausstellungskatalog, Museum der Römischen Kultur, Kunstverein Braunschweig, 2001, S. 17.
- 6) Heike Munder, «Geknetete Allmächtsphantasien – Berlin im Jahre 2005», in: *Texte zur Kunst*, März 1998, S. 130–133.
- 7) Die Goldenen Zitronen sind eine politisch ausgerichtete Punkrockband aus Deutschland. Sie sind Gegenstand des gleichnamigen Roadmovies von Jörg Siepmann (2003), das während ihrer zweiwöchigen Amerikatournee als Begleitband von Wesley Willis gedreht wurde.
- 8) Georg Schöllhammer: «Privatgespräche», in: *Springerin*, Bd. II, Heft 2, 1996, S. 18–21.



AMELIE VON WULFFEN, WARTEN AUF DIE GOLDENEN ZITRONEN, 2001, Bleistift auf Papier, 43 x 60 cm / WAITING FOR "THE GOLDEN LEMONS," pencil on paper, 17 x 23 5/8". (PHOTO: GALERIE BORGSMANN NATHUSIUS)



AMELIE VON WULFFEN, OHNE TITEL, 2002, Bleistift auf Papier, 44 1/2 x 63 cm / UNTITLED, pencil on paper, 17 1/2 x 24 1/16". (PHOTO: GALERIE ASCAN CRONE, BERLIN & HAMBURG)

Amelie von Wulffen

Ruins Present

PHILIPP KAISER

But that evening I did impress on my memory my room and my bed, the way you look at a place carefully, sensing that you will have to go there one day to fetch something you have forgotten.¹⁾ Walter Benjamin thus describes how he reacted on being told at the age of five that his cousin had died; he responds with the indifference of childhood.

We have all experienced such crucial and supposedly unique moments in our own lives when mind and body focus exclusively on the present, on the here and now, in order to prevent memory from ever fading. Desperately, we attempt to arrest the inexorable flow of life in order to retain the ability to reconstruct our own history or at least parts of it. The popularity of photography bears witness to this means of dealing with individual and collective mem-

PHILIPP KAISER is the curator of the Museum für Gegenwartskunst Basel.

ory. Amelie von Wulffen's collages with their virtuoso and almost seamless blend of two different systems of representation, photography and painting, take that potential of photography as their point of departure. Pictures of a deserted but tidy, respectable upper-class dining room show dark brown furniture, potted plants, floor lamps, a Persian carpet, candleholders, oil paintings on the wall, and a curious Plexiglas case containing a record player and knickknacks. The interiors cling to their paper support, pretending to be more or less unique despite their character as reproductions. Although a historical interpretation can be assigned to these underexposed pictures as evidence of Barthe's "that-has-been," Amelie von Wulffen's collages effect only a partial condensation of memory in photographic documents. Memory only kicks in at the edges, where photography stops and the painterly imagination begins. For Amelie von Wulffen the reconstruction of what has been forgotten



AMELIE VON WULFFEN, *Installationsansicht (Wandmalerei und 13 Zeichnungen)*, Galerie Ascan Crone, Hamburg, 2001 / installation view (wall painting and 13 drawings). (PHOTO: GALERIE ASCAN CRONE, BERLIN & HAMBURG)

and repressed is a physical activity whose gestural traces remain legible. Single photographs show her parents' house, museums, swimming pools, interiors, and, more recently, landscapes. Placed side by side, they demonstrate photography's inherent ability to turn the world into "a series of unrelated, freestanding particles ... The camera makes reality atomic."²⁾

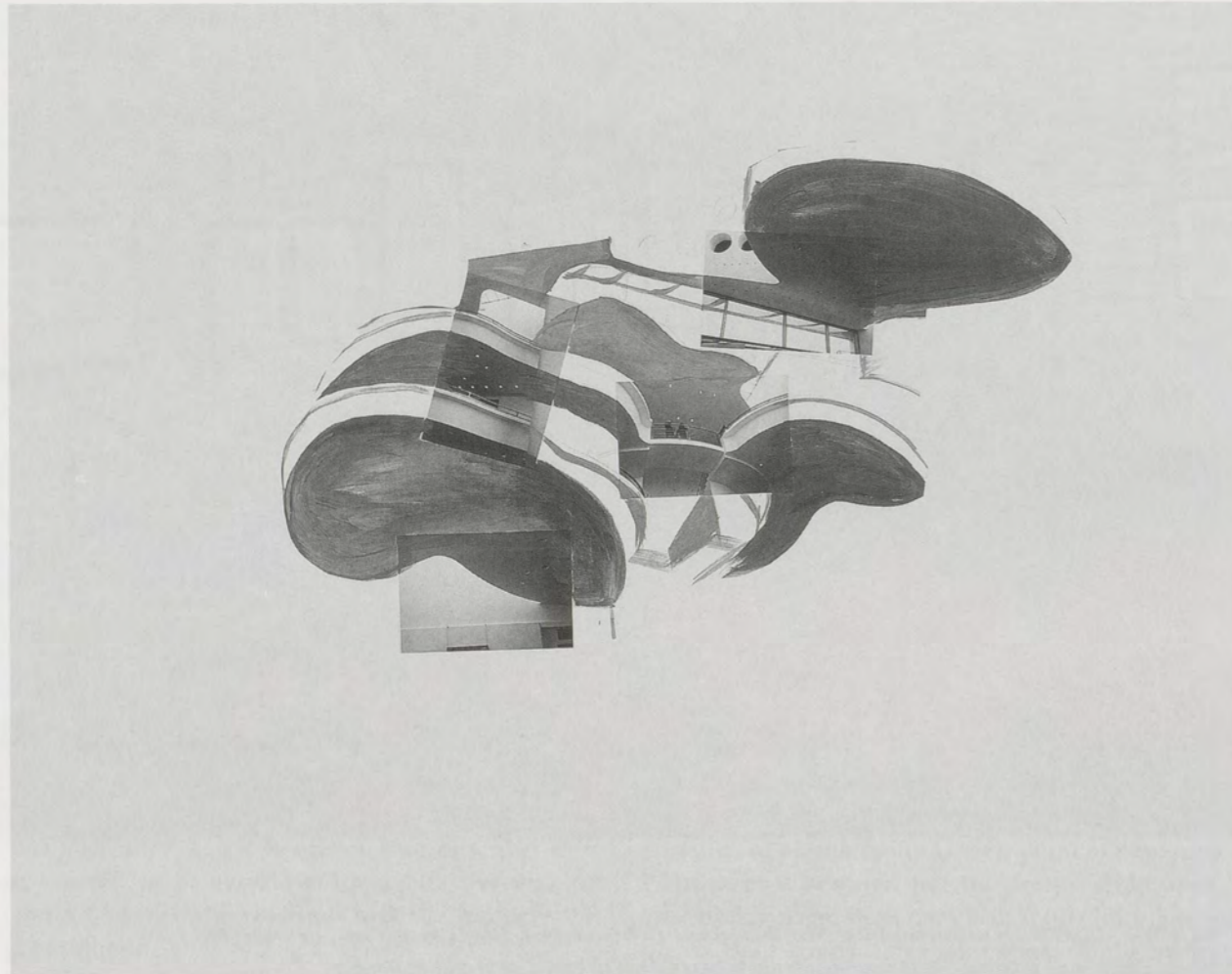
Amelie von Wulffen's collages do not succumb to the naïve conviction that bits of memory can be lev-

eled out into an indeterminate continuum. Montage as an avant-garde principle of design is itself a fragment since it does not believe in totality. The Cubist fragmentation of the buildings in Wulffen's photocollages of late Modernistic, largely eastern European architecture signal a sequential order in which the dynamics of Modernism flare-up, possibly for the last time. The cinematic quality of the progression of rooms and the multiple perspectives of the montages

AMELIE VON WULFFEN, OHNE TITEL (BUNDESKANZLERAMT), 2002,

Photographien und Acryl auf Papier, 113 x 141 cm /

UNTITLED (OFFICE OF THE FEDERAL CHANCELLOR), photographs and acrylic on paper, 44½ x 55½".



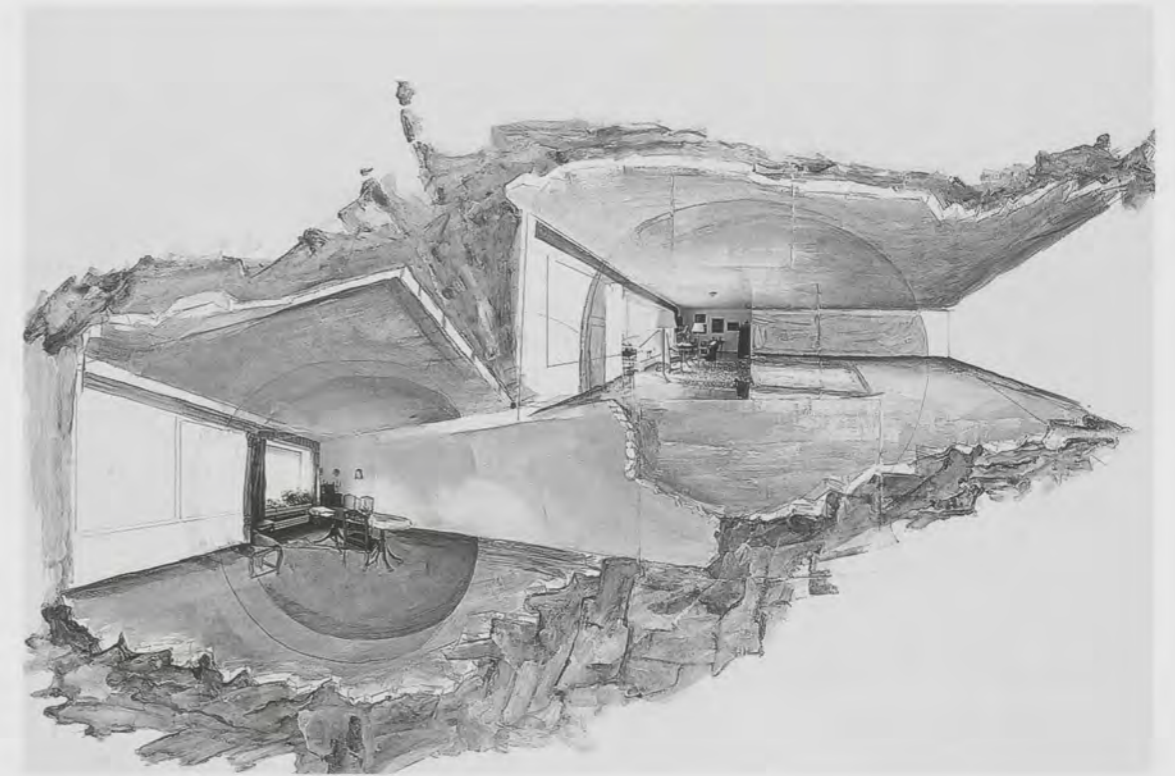
AMELIE VON WULFFEN, OHNE TITEL, 2000, Photographien und Acryl auf Papier, 70 x 100 cm /
UNTITLED, photographs and acrylic on paper, 27⁹/₁₆ x 39³/₈". (PHOTO: GALERIE ASCAN CRONE, BERLIN & HAMBURG)

recall the architectural utopias of Constructivism and when a Zeppelin crops up overhead we feel transported back to the twenties. The sequential order of the montage in the earlier works has given way to combinations of diverse scraps of memory. In Amelie von Wulffen's oeuvre, montage, as a fragment of fragments, can be described as a ruin of the kind elaborated by Walter Benjamin in his theory of history. It is a method that unites disparate aspects and thus resembles what Benjamin postulates as the arbitrariness of the allegory. Allegories are "consistently attracted to the fragmentary, the imperfect, the incomplete—an affinity which finds its most comprehensive expression in the ruin, which Benjamin identified as the allegorical emblem par excellence."³⁾

Ruins are signs of history that primarily evoke loss but their state of decay also draws the past into the present. Ruins crop up everywhere in Amelie von

Wulffen's photcollages, both as motifs and as metaphors. Claustrophobically intertwined abysses and cliffs correspond to an archeology of traumatic experience.⁴⁾ Memory in Amelie von Wulffen's work therefore entails reconstruction since rooms may be seen as the constant companions of thought.⁵⁾

Some years ago, the artist already addressed architecture as a life-determining force. After her first animation film *Pedigree* (1996/99), in which she built a cardboard city and staged a curious story with figures molded out of clay, Wulffen collaborated with Alice Creischer, Andreas Siekmann, and Josef Strau on *Die Krumme Pranke* (The Crooked Fist, 1997), a film about Berlin's runaway building euphoria of the nineties. The low-budget production took a critical look at the fantasies of late capitalist investors, pitting them against feelings of both helplessness and omnipotence amongst political activists.⁶⁾ We are in the year 2005: Detective Derrick and his trusty side-



kick Harry Klein are trying to expose the scandalous dealings and speculative excesses of the local building tycoons who were involved in developing Potsdamer Platz.

The series of drawings produced at the same time as the photocollages make no reference at all to the architectural paradigms of contemporary art although they, too, are reconstructions. Instead of dealing with Constructivist acts, however, they engage in a protracted investigation of photographic memory. For *Die graue Partizipation* (Gray Participation, 2001), Wulffen took snapshots one summer night in bars and concert halls in Berlin, which she then copied in pencil the following morning. Reappropriating ephemeral and essentially invisible moments in the act of drawing takes time. Amelie von Wulffen's record of metropolitan life focuses exclusively on the spectacle of today's leisure culture. Her matter-of-fact analysis dissects the previous evening's sensations, for instance while waiting for The Golden Lemons,⁷⁾ something we've probably all done at some point or other. We see and smell the cigarette smoke, the stench of beer, the greasy hair, and shaved heads, even though the artist seems to position herself with a touch of melancholy, alone and segregated from the events. Another series, *Ohne Titel* (Untitled, 2001), presents thirteen framed drawings of the artist's grandmother as an installation. The gray background gives the individual drawings the unity of a coherent narrative although it betrays its own function by being unfinished. The pencil drawings all depict the artist's grandmother: mounted on a horse, gazing enraptured, wearing a foreign folk costume, or on a balcony with a small owl. Posture, jewelry, and hairstyle reveal her social status; several clues indicate that the copied photographs probably date from the thirties and forties. Through the medium of her grandmother, an ardent writer of nature poetry, Amelie von Wulffen embarks on an experimental foray into autobiographical research by inscribing herself and her work into the parameters of her own family history and history in general. The conflation of collective history and individual stories also informs a new series of drawings that picture Alexander Solzhenitsyn and John Travolta. A double portrait shows the two men, bare-

chested, as if they had been photographed together; it is the only drawing in which the two idols converge: Travolta, the idolized object of girlish adolescent dreams; Solzhenitsyn, the most prominent political dissident in the Soviet Union. Expatriated and exiled, Solzhenitsyn became anti-Communism incarnate in the eighties—and not only in the home of the von Wulffens.

On a few of the photocollages we see the artist herself. The camera captures her mirror image in the compartment of a train or on a bus, always traveling from one place to another. Her reconstructions are not authentically expressed renditions of autobiographical memory. On the contrary, her study of memory takes place within the setting of the historicism of her own experience into which she weaves not only Solzhenitsyn and John Travolta, but also references to Albrecht Dürer or Eduard Zimmermann, host of the German criminal-stalking television program *Aktenzeichen XY ungelöst*. The resulting fabric deconstructs them as nationalist and xenophobic scenarios. Thus, the self-portrait in the train, a mirror image that seeks to surface out of the painterly crack in the collage, does not emerge as an expression of narcissistic monologues.⁸⁾ Rather, the reflection is mirrored in a social context that locates Amelie von Wulffen's work at a clear remove from subjectivist and essentialist artistic positions.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), p. 58.

2) Susan Sontag, "In Plato's Cave," in *On Photography* (London: Penguin, 1979), p. 23.

3) Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," in *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992), p. 55.

4) On the psychoanalysis of space, see Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely* (The MIT Press, 1994).

5) Isabelle Graw, "In die Enge getrieben," in *Amelie von Wulffen*, ex. cat. (Kunstverein Braunschweig: Museum der Römischen Kultur, 2001), p. 17.

6) Heike Munder, "Geknetete Allmachtsphantasien – Berlin im Jahre 2005," in *Texte zur Kunst*, March 1998, pp. 130–133.

7) A politically oriented punk band from Germany and subject of the eponymous documentary road movie (2003), filmed by Jörg Siepmann during The Golden Lemons' two-week tour of the United States as the support band for Wesley Willis.

8) Georg Schöllhammer, "Privatgespräche," in *Springerin*, vol. II, no. 2, 1996, pp. 18–21.