

Harun Farocki

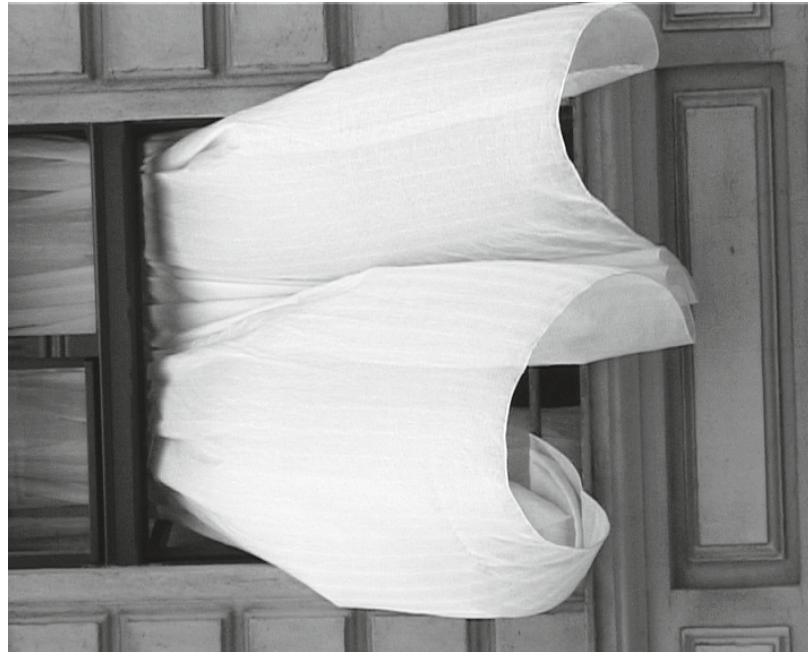
Maria Vedder

Heinz Emigholz

Johannes Kochs

Es gibt verschiedene Herangehensweisen, sich Städtisches bewusst zu machen, dessen Erscheinungen und Wirkungen und die Vorstellungen, die damit verbunden sind. Einige dieser Verfahren versammelt die Ausstellung „Moments of Awareness“ mit Werken von vier in Berlin-Lichtenberg ansässigen Künstler*innen: Fotografisches, Filmisches, Installatives. Arbeiten, die städtische Aspekte zu betracht- und bedenk- baren Formen machen. Was in den Arbeiten an Einzelem und Zusammenhängendem vom urbanen Raum sichtbar wird, hängt von Entscheidungen ab, von Perspektivsetzungen.

Hat man einen Blick dafür und eine Ahnung, wo, wie, wann und wie lange zu schauen ist, geben Städte aus ihrer Dichte heraus ständig Spektakuläres von sich. Man kann sich die Stadt vorstellen als eine große Ansammlung kleiner Bühnen, auf denen Alltag aufgeführt wird; pausenlos, 24 Stunden am

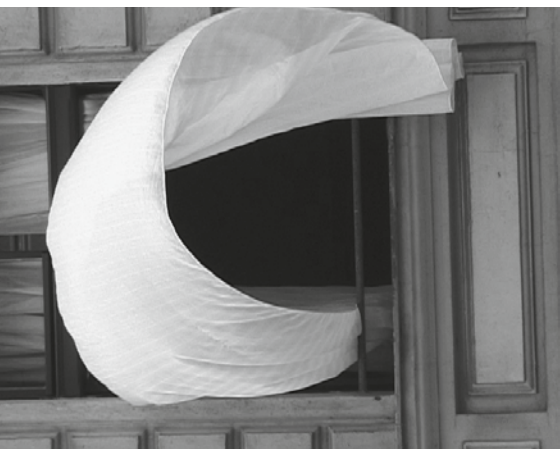


Tag, 365 Tage im Jahr. Es braucht allerdings Rahmen (räumliche, zeitliche, gedankliche), um diese Schauspiele aus der verschwimmenden Übereinanderlagerung der städtischen Eindrücke heraus zur Ansicht zu bringen.

Das Schauspiel, das Maria Vedders Videoarbeit „**beieinander**“ beim Streunen durch die Stadt gefunden hat, ist das Spektakel eines wehenden Vorhangs, den ein Sommerwind vor sein Fenster in der Lichtenberger Victoriastadt schob. Vom Wind animiert wirkt der Vorhang mal wie ein grobschlächtiger Unhold, der heftig aus dem Gleichgewicht zum Stolpern gebracht wird, doch hin



und wieder, von einem Moment auf den anderen, wie aus dem Nichts, transformiert sich seine Ungestalt und nimmt elegant fließende, flatternd grazile Formen an.



Die überraschende Formenvielfalt, die der Wind dem Vorhang verleiht, ist ein Aspekt von „beieinander“. Ein weiterer ergibt sich bald. Der flatternde Stoff wird nach einer Weile auch theatrales Requisit, Vorhang einer Bühne, der den Blick lenkt auf das hinter ihm liegende Geschehen.

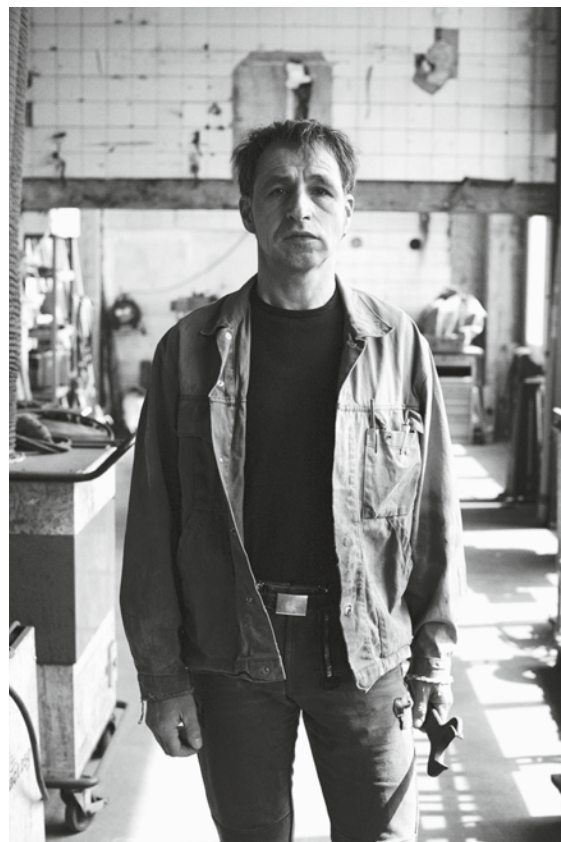
1
Maria Vedder
beieinander
Video, 2006,
4 Min.

Unvermittelt und regellos öffnet und verdeckt der Vorhang den Blick auf den Raum hinter dem Fenster, wo das Banalste zum Gegenstand gespanntester Aufmerksamkeit wird. Zu sehen ist da, wie einer an genau diesem verhängten Fenster sich die Nägel schneidet. Ein Spiel, das der Alltag inszeniert hat, aufgeführt in einem Rahmen, der (auch mittels der zugefügten Spielzeugmusik Pascal Comelades) an ein puppenhaft surreales Miniaturtheater des Zufalls denken lässt.

Gegen das zufällig Gefundene, das Anonyme, Beiläufige von „beieinander“, akzentuiert Johannes Kochs Video- und Fotoserie „**Faces**“ die Wahl, das Individuelle, das Konzentrierte.

Seine Arbeit schließt in gewisser Weise an August Sanders dokumentarische Porträtarbeiten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an. Kochs verschiebt aber Sanders enzyklopädischen Ansatz; vielleicht, weil eine soziotypische Erfassung wie die, die Sander noch betreiben konnte, zu Beginn des 21. Jahrhunderts keine selbsterklärende Evidenz mehr besäße. Kaum einem der in Kochs Serie Porträtierten lässt sich ansehen, welchem Beruf er nachgeht, auch weil die Vorstellung von „Berufen“ (und „Berufungen“) sich in der Zwischenzeit seit Sander veränderten und mit ihnen jedenfalls keine wieder erkennbare, „zünftige“ Art der Bekleidung verbunden ist. So präsentieren sich in Kochs Bildern die Menschen als Individuen ohne klare Zuschreibungen. Und obwohl sie sich in der Serie in dokumentarischen „settings“

aufhalten (in oder vor ihren jeweiligen Arbeits- oder Wohnräumen), erscheinen sie dem Alltag seltsam entrückt.



In den 25 kinematografischen Porträts von Bewohnern Lichtenbergs, die mit ebenso vielen Fotografien der Abgebildeten in Korrespondenz stehen, spürt man eine konzentrierte Verwicklung von Aufnehmendem und Aufgenommenen, eine Art „Pakt“. Als Betrachter meint man, den Anteil der Arbeit der Leute an ihrem Bild registrieren

2
Johannes Kochs
Faces
Fotografie
und Video
2015
21:20 Min.



zu können, beispielsweise die Arbeit, die das Positionieren vorm registrierenden Apparat macht und die des ausdauernden Verharrens in der gewählten Pose. Spürbar wird dies komplizenhafte Einverständnis, für die Aufnahme als Bild ihrer Person zu erscheinen, als berückende Präsenz. Zugleich entrückt diese Präsenz aber nicht in etwas Statuarisches (oder ein mystisches „Antlitz“). Die serielle Montage (jede Aufnahme dauert 45 Sekunden) schützt vor einer solchen Erhebung mit ihrem federleicht luftigen, gelassenen Rhythmus.

Mit seriellen Verfahren erarbeitet auch Heinz Emigholz in seinem 35mm-Film „**Schindlers Häuser**“ Stadtbilder. Darin zu sehen sind Ausschnitte des urbanen Los Angeles anhand kinematografischer Aufnahmen von Bauwerken des Architekten Rudolf Schindler. Die Gebäude werden im Film chronologisch präsentiert, in der Reihenfolge ihrer Entstehung, von den 1920er bis in die 1950er Jahre.

Die von Schindler entworfenen und gestalteten Räume sind meist Wohn-, selten Geschäftsräume. Nur wenige Menschen sind in den Tageslichtbildern zu sehen, dennoch erschließt



3
Heinz
Emigholz
Schindlers
Häuser
35mm-Film
auf DVD
2007,
99 Min.

sich deren Präsenz in den porträtierten Räumen und deren Interieurs. Wie die von Emigholz stets leicht schräggestellte Kamera die Häuser in den Räumen gemäßen Bildausschnitte präsentiert, zeichnet sie durchweg eine eigentümliche, sanft Flächenkonturierende Lichtstaffelung aus. Hervorstechend aber ist vor allem die Ruhe, die vom Film, dessen Montage und mithin den abgebildeten Räumen ausgeht. Der Stadtraum ist in „Schindlers Häuser“ akustisch dauernd als Hintergrundgeräusch anwesend, drängt sich

aber nur (wie das Licht) gedämpft und abgestuft in die Wohnungen. So entsteht dabei eine Vorstellung von Los Angeles als (sub)urbanem Konglomerat von Rückzugsorten, die im Gegensatz steht zu den aus der Kinogeschichte geläufigen, eher von metropoler Hektik bestimmten Repräsentationen der Stadt.

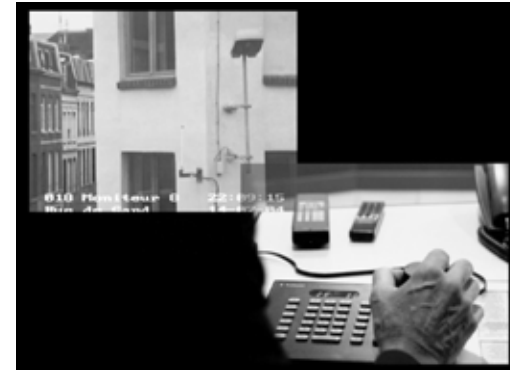
„**Gegen-Musik**“, eine Video-Arbeit von Harun Farocki, montiert eine andere Geschichte kinematografischer Darstellungsformen des Urbanen.



4
Harun
Farocki
Gegen Musik
2-Kanal-
Video-
installation
2004
Loop 23 Min.

Die Bilder der operativen Kameras aus Lille kennen das einstmalige Versprechen auf Entwicklung nicht und sie haben kein Bewusstsein mehr von auf Veränderung erpichten Erzählungen. Sie kennen nur Zustände von Regelmäßigkeit und Abweichung, anhand derer die städtischen Verkehrsverläufe abzulesen und zu korrigieren sind. Die Bilder, die diese Kameras von der Stadt

geben, sind regulative Aufsichten. Der Blick dieser Kameras ist normativ, das Anbrechen des Tages birgt aus ihrer Perspektive kein Versprechen mehr auf den Beginn individuell erzählbarer Geschichten.



Im Kern seiner Installation wird der dokumentarische „Stadtfilm“ der 1920er Jahre mit Aufnahmen operativer, kontrollierender Kameras aus der nordfranzösischen Stadt Lille kontrastiert.

Aus der Emphase und dem Versprechen der Kino-Avantgarden der 1920er Jahre (Vertovs „Mann mit der Kamera“, Ruttmanns „Berlin – Die Sinfonie der Großstadt“) – dass mit den neuen, die Vorstellungen des Wahrnehmbaren transformierenden, Bild- und Montageformen der in den Städten akkumulierten Bewegungsenergien auch neue, progressive soziale und politische Bewegungs-Impulse entstehen sollten – ist in der Gegenwart, so Farockis kühle Diagnose, die kinematografische Verwaltung von Verkehrsformen geworden.

Von Abdrücken individueller, irregulärer Bewegungen in der Stadt handelt die zweite in der Ausstellung gezeigte Arbeit der Medienkünstlerin Maria Vedder. Ihre Serie „**Desire Lines**“ (2015) zeigt Fotografien eigenwillig verzweigter oder parallel laufender Spuren, die als Trampelpfade in einer Lichtenberger Brache hinterlassen wurden.

Irgendetwas ließ einen nach dem anderen diese Wege gehen, so dass sie zu kollektiven Pfaden wurden. Was genau dies anziehende „Irgendetwas“ gewesen ist, zeigen die Bilder nicht. Sie interessieren sich nicht für die Ausgangs- und Endpunkte, sie interessieren sich für die Strecken dazwischen und die Formen, die diese zeigen. Sie denken die Lichtenberger Brache, die inzwischen nicht mehr existiert, als Grund, in den sich Ströme von Bewegungen eingetragen haben (und von „desire“,



5

Maria Vedder
Desire Lines
Fotografie
2014



Begehren). Die Formen, die dabei entstanden sind, ähneln einerseits prähistorischen Zeichen, sie lassen an Runen denken. Andererseits erinnern sie auch an den Ursprung von Städten. Städte, so weiß man, entstanden zumeist an den Kreuzungen vielbenutzter Wege

Michael Baute

There are different approaches to creating awareness of the urban environment, its phenomena and effects and the perceptions associated with it. Some of these methods—photography, film, installation—have been brought together in the exhibition “Moments of Awareness” which features works by four Berlin-Lichtenberg-based artists; works that convert aspects of the urban into forms that can be contemplated and considered. What becomes visible in the works, the particulars and continuities of urban space, depends on decisions, on choosing points of view.

If you have an eye for it and a hunch as to where, how, when, and how long to look, cities, their densities, are steady sources of the spectacular. It’s possible to envision the city as a large concentration of small stages on which everyday life is performed—nonstop, 24 hours a day, 365 days a year. But frameworks (spatial, temporal, intellectual) are necessary to lift these spectacles out of the blur of superimposed urban impressions and bring them into view.

The performance on display in Maria Vedder’s video “**beieinander**”¹ (“at close quarters”; 2006)—found while the artist was wandering the city—is the spectacle of a fluttering curtain pushed and shoved by a strong summer breeze in front of a window in Lichtenberg’s Victoriastadt district. Animated by the wind, the curtain sometimes evokes a sort of hulking monster who has been violently knocked off balance into a stumble—yet every so often, from one moment to the next, as if out of nowhere, its amorphousness transforms itself and assumes elegantly flowing, flutteringly delicate forms.

The surprising range of forms that the wind lends the curtain is one aspect of “beieinander.” Another soon makes its appearance. After a short while, the billowing fabric also becomes theatrical prop, a stage curtain that draws attention to the goings-on behind it. Abruptly and erratically, the curtain presents and prevents the view of the room behind the window where the most commonplace

occurrence becomes the object of the keenest interest: at this very window a man can be seen clipping his nails. A play staged by everyday life, performed in a framework that (with the help of Pascal Comelade’s toy music accompaniment) evokes a doll-like surreal miniature theater of chance.

Contrary to the accidental/found, anonymous, incidental nature of “beieinander,” Johannes Kochs’s video and photo series “**Faces**”² (2015) emphasizes choice, the individual, the concentrated. In a way, his work grows out of August Sander’s documentary portraits from the first half of the twentieth century. Sander’s encyclopedic approach, however, is shifted by Kochs—perhaps because the kind of compilation of social types that Sander was able to pursue would at the beginning of the twenty-first century no longer possess the same self-explanatory obviousness. In Kochs’s series, there are very few instances in which the viewer is able to ascertain, just by looking, what the occupations of those portrayed are; this is in part because perceptions of “professions” (and “vocations”) have changed since Sander’s time, and there is also no association between profession and recognizable, proper “work” clothing. The people in Kochs’s images present themselves as individuals without clear attributes. And although the series locates them in documentary settings (in or in front of their respective places of work or homes) they seem strangely disconnected from everyday life.

Corresponding to the 25 photographs are 25 cinematographic portraits of Lichtenberg residents. In these, one senses a concentrated involvement of person recording and person recorded, a kind of “pact.” It seems as if the viewer is able to register the share of the individual’s work on his/her image, for example, the work that goes into positioning in front of the recording device and that of remaining and persevering in the chosen pose. This complicit consent to show up to be recorded as image of him- or herself, as captivating presence, becomes palpable. At the same

time, however, this presence does not ascend to something statuesque (or a mystical “visage”). The serial montage (each shot lasts 45 seconds) protects from such elevation with its feathery-light, airy, calm rhythm.

In his 35mm film “**Schindlers Häuser**”³ (“Schindler’s Houses”; 2007), Heinz Emigholz also uses serial methods to compile urban images. The film shows snippets of urban Los Angeles via cinematographic recordings of buildings designed by architect Rudolf Schindler. The buildings are presented chronologically, in the order in which they were constructed, starting in the 1920s and extending into the 1950s.

The spaces conceived and designed by Schindler are mostly residential, seldom commercial. Only a small number of people can be seen in the daytime images, nevertheless, their presence is inferred in the spaces portrayed and their interiors. Just as Emigholz’s camera, always at a slight tilt, presents the houses cropped in ways that suit the spaces, the shots are consistently distinguished by a characteristic gradation of the lighting that lends soft contours to surfaces. What is especially striking, however, is the tranquility that emanates from the film, its montage, and, consequently, from the spaces depicted. In “Schindlers Häuser,” the urban space is a constant acoustic presence as background noise, but (like the light) it pushes its way into the homes only in a muted and graduated manner. The result is an image of Los Angeles as a (sub)urban conglomeration of places of retreat—an image that stands in contrast to the representations of the city as hectic metropolis so familiar from cinema history.

“**Gegen-Musik**”⁴ (“Counter Music”; 2004), a video piece by Harun Farocki, assembles a different history of cinematographic forms for representing the urban environment. At the heart of his installation, the documentary “city film” of the 1920s is contrasted with recordings made by operational, surveillance cameras from the northern French city of Lille. The emphasis

and promise of 1920s avant-garde cinema (Vertov’s “Man with a Movie Camera” or Ruttmann’s “Berlin, Symphony of a Great City”)—that the new modes of picturing and mounting kinetic energies accumulated in cities, modes that transform notions of the perceptible, should be joined by new, progressive kinetic impulses for social and political movement—has today, according to Farocki’s cool diagnosis, turned into the managing of modes of transport by cinematographic means. The images supplied by operational cameras in Lille do not know the former promise of development and no longer have any awareness of narratives anxious for change. They only know states of regularity and divergence required to read and adjust urban traffic patterns. The images these cameras give of the city are regulative surveillances. The view provided by these cameras is normative; from their perspective, the dawning of the day no longer holds any promise of the start of stories that can be individually narrated.

Media artist Maria Vedder’s second work in the exhibition considers impressions of individual, irregular movements in the city. Her series “**Desire Lines**”⁵ (2014) features photographs of idiosyncratically branched or parallel-running tracks left behind as beaten paths in a fallow area of Lichtenberg.

One by one, people took these routes, turning them into collective paths. Something made them do this. What, exactly, this alluring “something” was is not shown. The pictures are not interested in the starting and ending points; they are interested in the stretches in between and the forms these display. They imagine this fallow area of Lichtenberg, which no longer exists, as ground into which flows of movements (and of desire) have been entered. The forms created in the process resemble prehistoric signs; they remind us of runes. But they also recall the origins of cities. Cities, we know, are mostly built at the junctions of frequently traveled paths.

Michael Baute



MOMENTS OF AWARENESSES



rk – Galerie für
zeitgenössische Kunst
Möllendorffstraße 6
10367 Berlin

Bezirksamt Lichtenberg
von Berlin
Amt für Weiterbildung
und Kultur

Die Publikation erscheint anlässlich
der Ausstellung „Moments of Awareness“
17.11.2015 –15.1.2016

Text:
Michael Baute
Übersetzung:
Alison Gallup
Gestaltung:
Franziska Morlok, Rimini Berlin
Druck:
Pinguin Druck
Auflage:
250

(c) 2015 Autor und Künstler*in

www.pym.de
www.harunfarocki.de
www.shore-film-produktion.de
www.mariavedder.de



Kom
munale
Gale
rien
Berlin

Heinz Emigholz
„Schindlers Häuser“
35mm-Film auf DVD
2007
99 Min.
Kamera und Schnitt:
Heinz Emigholz
Ton:
May Rigler
Tongestaltung:
Jochen Jezussek,
Christian Obermaier
Sprecher:
Christian Reiner

Harun Farocki
„Gegen Musik“
2-Kanal-Videoinstallation
2004
Loop 23 Min.
Kamera:
Ingo Kratisch
Ton:
Matthias Rajmann

Johannes Kochs
„Faces“
Video
2015
21:20 Min.
Kamera:
Cristian Pirjol
Schnitt:
Elfe Brandenburger

Johannes Kochs
„Faces“
Fotografie
2015
Digitaldruck
30 x 40 cm

Maria Vedder
„beieinander“
Video
2006
4 Min.
Kamera und Schnitt:
Maria Vedder
Musik:
Pascal Comelade

Maria Vedder
„Desire Lines“
Fotografie
2014

MOMENTS OF AWARENESSES

