

Arye Wachsmuth
im Gespräch mit Luisa Ziaja

Materialisierungen von Geschichte. Objekte als Spuren, Dokumente und Abstraktionen

Arye, in deiner künstlerischen Arbeit spielen geschichtspolitische Spuren an Objekten oder in Form von Dokumenten immer wieder eine zentrale Rolle, und sie sind oft Ausgangspunkte recherche-intensiver Projekte. Wie würdest du dein Umgehen mit diesem spezifischen Material beschreiben?

Eine der ersten Arbeiten mit geschichtspolitischen Bezügen war sogar ganz eng mit der Idee einer Spur verknüpft. Es waren weniger tatsächliche Objekte, als vielmehr Dokumente der besonderen Art, die mich auf etwas brachten. Acht fotografierte Innenräume aus privaten Familienalben aus der Zeit zwischen 1920 und 1938 in Wien bildeten damals das Ausgangsmaterial für eine nahezu abstrakte Videoarbeit mit dem Titel *Interior Memory (IM)*. Die besagten Räume waren die von jüdischen Familien, denen man später Wohnung und Inhalt raubte. Zudem erkannte ich für mich wichtige Zusammenhänge in den Fotografien, weil die gezeigten Innenräume bzw. das Interieur per se für versammelte Geschichte zu stehen schienen. Durchaus im Sinne von Walter Benjamins *Passagen-Werk*. »Das Interieur und die Spur« stehen sich dort nahe und deuten gleichzeitig auf eine Trennung bzw. Distanz hin, wie sie am Anfang des 19. Jahrhunderts zwischen Besitzer und Möbel – zwischen Subjekt und Objekt –



Arye Wachsmuth, »Interior Memory«, 2006, Videostills

entstanden sind. Das wollte ich nutzen, um mit einer besonderen Perspektive auf das, wie es war, aber auch auf das, was nie mehr sichtbar sein wird, zu verweisen. Mit anderen Worten, ich wollte verschiedene Problematiken des Erinnerns, aber auch Formen des Gedenkens thematisieren. In *IM* ging es um einen schweifenden Blick, ähnlich dem Blick eines Menschen, der versucht, sich die Dinge in einem Raum einzuprägen. Menschen, die ich selber kenne, die 1938 ihre Häuser und Wohnungen verlassen mussten, haben mir über einen solchen letzten erlebten Augen-Blick berichtet, bevor sich alles für sie auflöste. Das

assoziere ich auch mit Benjamins Beschreibung vom »Engel der Geschichte«, angeregt durch Paul Klees Bild *Angelus Novus*.

Marc Ries spricht in einem Text zu *Interior Memory* treffend von Fotografien als Geschichte schreibende Artefakte, die Aufnahme und Speicherung einmaliger Erscheinungen von Dingen und Menschen, historisierende Spuren des Dagewesenseins (Roland Barthes) sind, und gleichzeitig davon, dass deine Übersetzungen dieser Fotografien in das filmische Medium »nicht die Historisierung eines Materials, des Interieurs, vorantreiben, sondern die Materialisierung einer Geschichte«¹. Durch das Abtasten und die Montage konstruierst du einen filmischen Blick, der zwischen Nähe und Distanz, zwischen Abbildung und Abstraktion oszilliert, zugleich spezifisch und überzeitlich wirkt. Wie übertragbar erscheint dir dein abstrahierendes Umgehen mit diesen Spuren auf anderes Ausgangsmaterial?

In anderen Arbeiten ist dieser Zugang, der bewusst Namen und Personen ausklammerte, nicht anwendbar gewesen. Tatsächlich gibt es Materialien, die andere Geschichten erzählen oder untrennbar mit persönlichen Gegebenheiten verknüpft sind und daher auch anders gezeigt oder differenzierter in »Werke« integriert werden müssen. Trotzdem können dann innerhalb von Installationen und Zusammenstellungen von Bildern und Objekten »schweifende Blicke« oder große Referenzräume mit Verweisen in diverse Richtungen entstehen, und diese sind auch oft intendiert. Ebenso bestimmen Vorgaben wie die einer Themenausstellung den Zugang mit.

87

Gibt es so etwas wie eine ethische Verpflichtung, die solchem Material eingeschrieben ist, und was bedeutet das für einen künstlerischen Prozess und seine formal-ästhetische wie inhaltliche Ausformulierung?

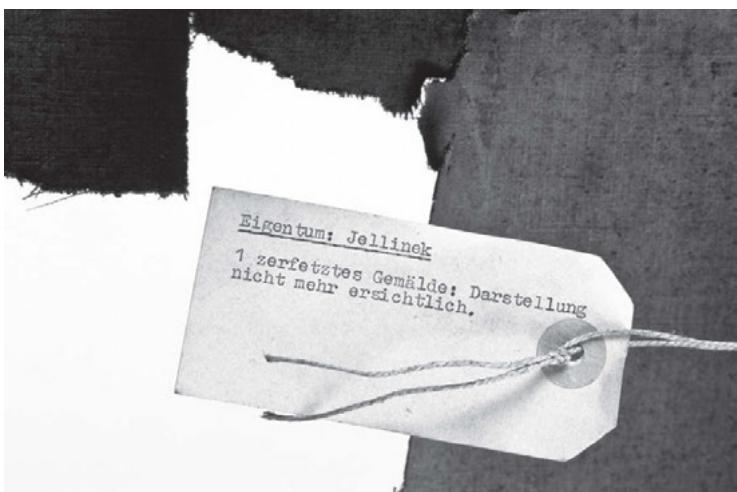
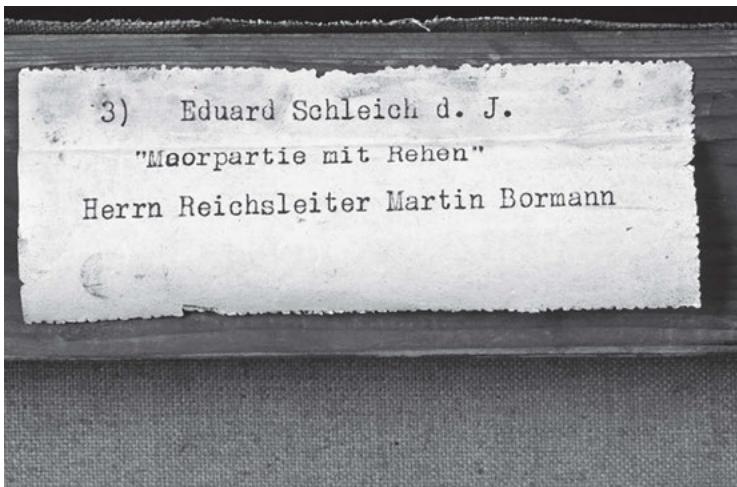
1 Marc Ries, Interieur, Foto, Film, Text. Der Film »Interior Memories« von Arye Wachsmuth untersucht historische Spuren bürgerlich-jüdischer Wohnungen aus der Zeit vor 1938, in: springerin, Heft 1/2006, S. 58–59, S. 58.

Die Frage nach der ethischen Verpflichtung ist vielschichtig. Es braucht tatsächlich einen sorgfältigen Umgang im Kontext der Materialien. Das beginnt mit einfachen dos and don'ts, die aus der eigenen Erfahrung herrühren. Hinzu kommt die künstlerische Praxis, die mit der Beschäftigung mit Gedenkkultur eng verknüpft ist. Als Maßstab dient die persönliche Beschäftigung mit der Shoah und den Nazi-Verbrechen. Gleichzeitig ist die fortwährende Hinterfragung der Gegenwart anhand der Geschichte ein zentrales Motiv. Hierfür ein Gleichgewicht zu finden, ist dann die Hauptverpflichtung.

Intensive Recherche bedeutet vor allem eine wissenschaftliche Genauigkeit dem Material und der Historie gegenüber. Jedoch ist die Ausformulierung, wie du sagst, also die Präsentation, nicht immer einer geschichtlichen Chronologie verpflichtet. Im besten Fall kommt es zu parallelen Erzähl- und Interpretationssträngen. Beides bildet dann den Inhalt, den es formalästhetisch zu erschließen gilt. Natürlich auch einmal durch unerwartete Gegenüberstellungen oder Kombinationen mancher Materialien.

Ich würde gerne auf ein Projekt zu sprechen kommen, das du gemeinsam mit der Kunsthistorikerin Sophie Lillie für die Ausstellung *Recollecting. Raub und Restitution*² erarbeitet hast. Die Installation *Retracing the Tears* thematisiert eines der vielen unrühmlichen Kapitel des Umgehens mit so genannten »arisierten« Kunstobjekten in Österreich nach 1945, konkret jene Bestände, die ab den frühen 1950er-Jahren als »herrenlos«, also unidentifiziert, in der Kartause Mauerbach eingelagert waren, bis sie 1996 in einer Benefizauktion versteigert wurden. Eure mehrteilige Installation basierte auf dokumentarischen Fotografien, in diesem Fall von den Rückseiten der Bilder, wiederum auf historischen Spuren also, die hier aber auch eine Beweisfunktion haben, konkret Zeugnis ablegen. Die verschiedenen Elemente dieser komplexen Arbeit operieren auf

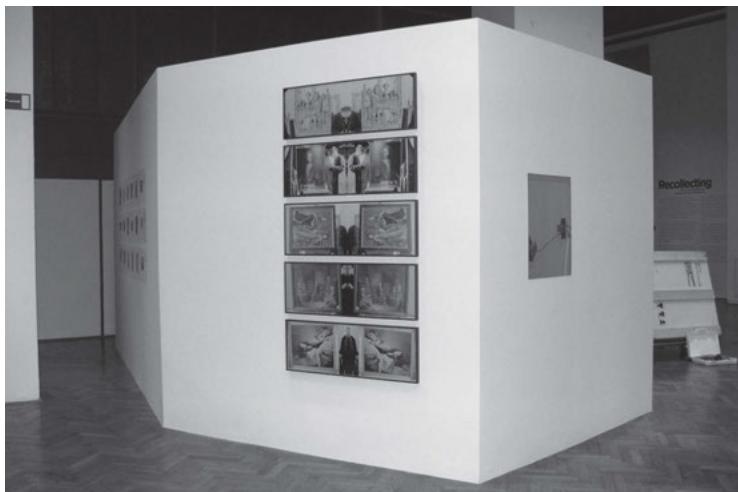
2 *Recollecting. Raub und Restitution*, 3.12.2008–15.2.2009, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst Wien.



89

Arye Wachsmuth, »Retracing the Tears«, 2008, Details

unterschiedlichen Ebenen mit dem Verhältnis von Objekt, Abbild, Spur und Dokument, von Erinnerung, Rekonstruktion und Abstraktion. Könntest du das Projekt und seine dokumentierenden, rekonstruierenden und narrativen Elemente kurz umreißen?



Arye Wachsmuth, »Retracing the Tears«, 2008, Installationsansicht, Detail

Der Film und die Installation *Retracing the Tears* basieren auf einer singulären Fotodokumentation von Bildrückseiten aus der so genannten Sammlung Mauerbach aus dem Jahr 1996, die Simon Wiesenthal einmal als »Galerie der Tränen« bezeichnet hat. Die 220 in Bewegung gebrachten Einzelbilder zeigen eine Fülle von Sammlerstempeln, Galerieetiketten, Depotvermerken, Inventarnummern und anderen Aufschriften. Sie bilden ein langsam vorbeiziehendes Panorama, dessen Bildfolge mit der ursprünglichen, erstmals 1969 in der Wiener Zeitung publizierten Depotliste chronologisch korrespondiert. Die Angaben auf den Rückseiten verweisen auf die Geschichte der einzelnen Stücke und markieren die verschiedenen Stationen des

Raubes und die Möglichkeit zur Restitution, die vonseiten Österreichs vertan wurde. Weitere historische Materialien, Dokumente und Fotoarbeiten bilden Querverweise zum Umfang und zur Verankerung des Raubes im System. Zusätzlich haben wir aufgezeigt, dass eine Zuordnung zu beraubten Familien und somit eine Restitution grundsätzlich möglich gewesen wäre.

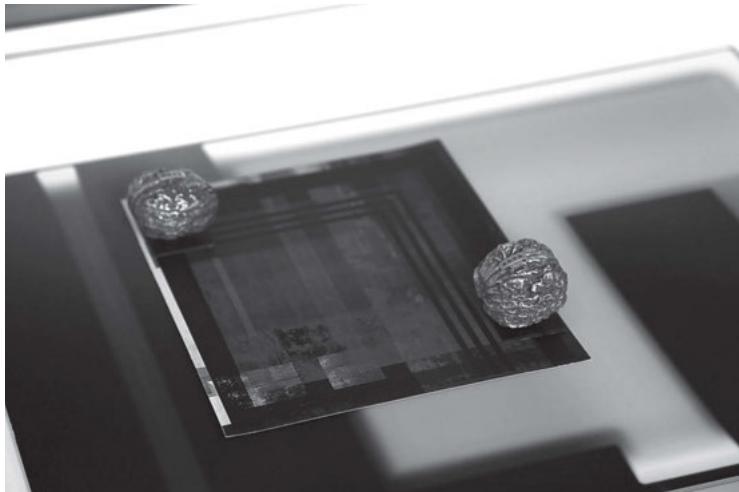
Der Film *Retracing the Tears* geht ebenso einer Spur nach: Die animierten Bildrückseiten mit den Aufschriften sind hier nicht als historische oder kunsthistorische Artefakte zu sehen, die einfach nur wiederentdeckt werden. Es sind Zeugnisse von Menschen, die ihrer Kultur beraubt wurden, bevor sie ermordet oder vertrieben wurden – mit dem Ziel ihrer »ganzheitlichen« Vernichtung. Es war ja so, dass eine reale »Verdinglichung« der Menschen durch die NS-Vernichtungsmaschinerie kalkuliert mit der Vereinnahmung und Objektivierung ihres Besitzes einherging. Mehr noch als die Gemälde zeigen die Bildrückseiten die Methodik der Nazis, eine eigene kulturelle Identität herzustellen, die auf der Zerstörung der jüdischen Kultur basierte. Die Bilder und damit die Kultur, die man den Menschen wegnahm, waren ja ein wesentlicher Bestandteil des Be- und Gewohnten.

Die Rückseiten der Bilder verweisen also auf eine verdeckte Geschichte. Zusätzlich korrespondieren sie mit historischen Daten, Archivbeständen und somit mit den Dokumenten der Vernichtungsmaschinerie. In diesem Gefüge aus Geschichte und Gedächtnis wird aus einem Verweis ein Beweis und aus einer zufälligen Sammlung singulärer Objekte ein Ort der kollektiven Erinnerung. Diesen multiplen Vorgang versteh ich im wahrsten Sinn des Wortes als Denkmal.

Ein Element dieser Installation, *Der Reflexionsspiegel II (Was habt ihr den ganzen Morgen lang getrieben?)* hast du später in eine andere Präsentation integriert, die 2013 in der Ausstellung *Vot ken you mach?*³ im Kunsthause Dresden gezeigt wurde und stärker

3 *Vot ken you mach?*, 1.12.2013–5.5.2014, Kunsthause Dresden.

92



Arye Wachsmuth, »Shever«, 2013, Installationsansicht, Detail

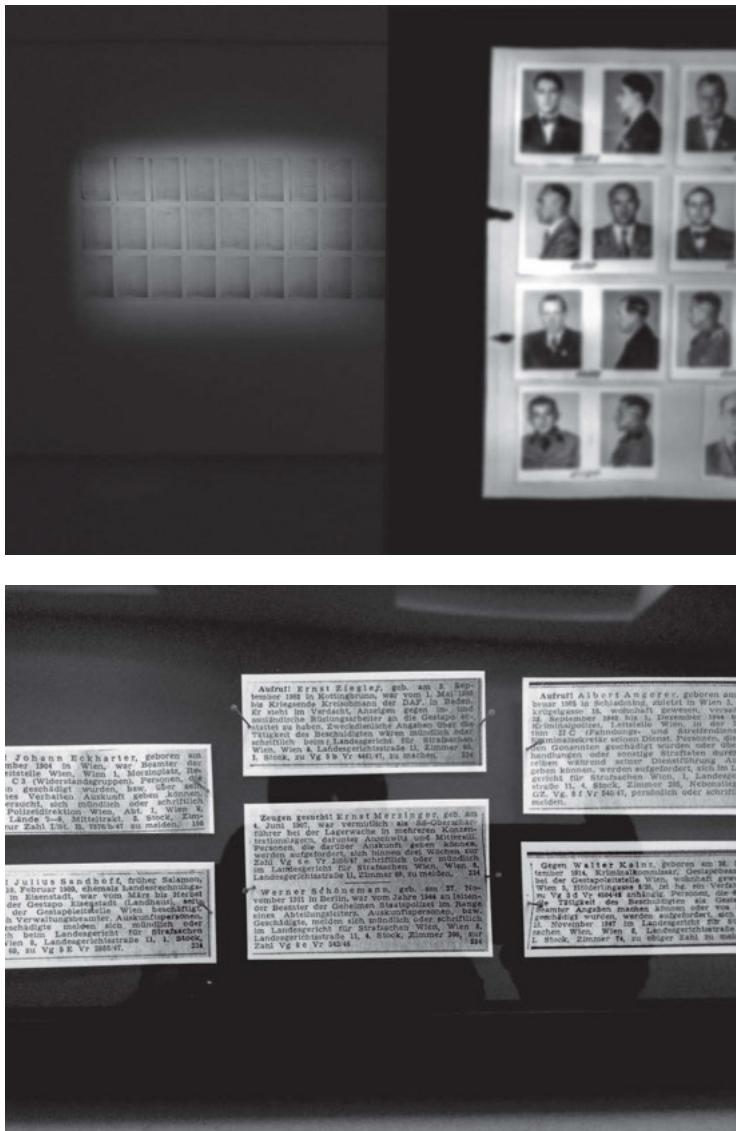
assoziativ als dokumentierend und belegend konzipiert war. Auch hier zitierst du das *Passagen-Werk*, nämlich jenen Teil, in dem sich Benjamin mit Spiegeln befasst und wiederum Adorno zitiert, der über die Rolle der Reflexion und des Interieurs in der Philosophie des frühen Kierkegaard schreibt.

Arbeiten wie *Der Reflexionsspiegel I und II...* können innerhalb anderer Verweiskonstruktionen oder -systeme durchaus funktionieren, da sie für sich genommen ja diverse Aspekte ansprechen. Die von mir verwendeten Negative waren ursprünglich vom Denkmalamt gemacht worden. Die Bediensteten des Amtes (mit ihren Kameras) hatten sich mitabgelistet, während sie die gerade geraubten Objekte fotografierten, beschrifteten und katalogisierten. Als Vehikel zur Illustration dieser Tatbestände habe ich Spiegelplatten mit den besagten Motiven bedruckt und dabei formal Werke der Arte Povera von Michelangelo Pistoletto zitiert. Wenn man die Titel berücksichtigt, dann verweisen die Arbeiten auf Fragen der Miterantwortung im Kontext vergangener Geschichte, stehen aber auch in Bezug zu kommenden oder aktuellen Ereignissen. So habe ich die Arbeit im Kunsthause Dresden etwa auf der Seite einer Trennwand platziert, die rückseitig die Refugee-Bewegung thematisierte.

Liegt darin nicht auch das Potenzial eines künstlerischen Zugangs zu einem fotografischen Dokument oder einer Archivalie? Nämlich in dem Sinne, dass der konkrete Verweis evident, aber nicht auf die Reproduktion beschränkt bleibt, sondern in einer Weise eingesetzt wird, die auf etwas Universelles, Übergreifendes hindeutet?

Benjamin geht es an dieser Stelle ja um die Idee der Täuschung und des Scheins – also indirekt auch um erlernte Wahrnehmung. Er spricht in dem Kontext von der »Phantasmagorie der Kulturgeschichte«. Sein Zugang, man könnte sagen zur Betrachtung der Betrachtung, ist bereits Metaphorik und Erzählung – dort nimmt die Kunst für mich schon Form an und kann bereits poetische Züge enthalten.

Spiegel, Fenster und Glasbruch kommen im Übrigen auch in anderen Arbeiten vor, wo sie als Zeichen für Identitätsverlust, für



Arye Wachsmuth, »exhibitofcrime«, 2015, Installationsansicht, Detail

das Fremde oder für fragmentierte Geschichte verstanden werden können. Das korrespondiert wiederum sowohl formal als auch inhaltlich mit der Idee von Geschichte als eine Art von »kristalliner Beschreibung«, wie sie Deleuze verstand.

Als »kristallin« bezeichnet Gilles Deleuze eine Beschreibung, die ihr eigener Gegenstand ist und ihn zugleich ersetzt, erschafft und tilgt und ständig neuen Beschreibungen Platz macht, die den vorangehenden widersprechen, sie verschieben oder modifizieren können und explizit nicht linear sind.⁴ Das Motiv der Täter, nämlich ganz buchstäblich in Form einer Fotokartei der Gestapo-Mitarbeiter, wie auch die Strategie einer solchen »kristallinen Beschreibung« findet sich in einer Installation wieder, die 2015 im Rahmen der Wiener Festwochen⁵ am Morzinplatz gezeigt wurde.

Ja genau, in *exhibitofcrime. Die Mörder sind unter uns*, einer weiteren Gemeinschaftsarbeit mit Sophie Lillie, die die Verbrechen der Wiener Gestapo thematisiert, haben wir versucht, so vorzugehen. Durch den schwierigen Umstand in einer Kunstausstellung Verbrecher zu zeigen, war es notwendig, mit kontextuellen Eingriffen, die als Vor- und Nachgeschichte zu den realen Dokumenten dienten, zu arbeiten. Es ging auch darum, einen Gegenpol zu einer scheinbar linearen Geschichte zu bilden. Die Bilder, Texte, Wandarbeiten und Objekte, die so entstanden sind, mussten daher – chronologisch, medial und geografisch – übergreifend und mit vielen, auch symbolischen Querverweisen, gestaltet werden. Es war unerlässlich, so die Komplexität des Zugangs zu diesem Thema und die Begegnung mit einer in großen Teilen hier unbekannten bzw. komplett verdrängten Geschichte zu versinnbildlichen.

Diese lange verdrängte Geschichte von Kollaboration und Täterschaft ist auch heute noch am Morzinplatz, wo sich von 1938 bis

4 Vgl. Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hg.), Der Film bei Deleuze, Weimar 1999, S. 224.

5 Wiener Festwochen 2015 / Into the City: Hotel Metropole. Der Erinnerung eine Zukunft geben, 29.5.–21.6.2015, Morzinplatz.

1945 die Gestapo-Leitstelle im »arisierten« Hotel Metropole befand, abgesehen von einem selten zugänglichen Gedenkraum, beinahe vollkommen unsichtbar. *exhibitofcrime* hat den Verbrechen, den brutalen Misshandlungen und Folterungen an diesem konkreten Ort quasi ein fragmentiertes Gesicht gegeben, jedenfalls aufgezeigt, dass das Gewaltregime von greifbaren, handelnden Subjekten errichtet und aufrechterhalten wurde, die nach Kriegsende zumeist glimpflich davongekommen sind. Zum Abschluss möchte ich noch einen grundsätzlichen Aspekt ansprechen, der in Zusammenhang mit dem Kontext dieses Buches steht: Du arbeitest ja immer wieder mit Übersetzungen zwischen verschiedenen Bildmedien, unterwirfst Ausgangsmaterialien gewissen Transformationsprozessen, die, wenn man so will, das Verhältnis von Bild und Zeichen befragen. Gleichzeitig spielen (geschichts-)politische und gesellschaftliche Kontexte und deren Vermittlung, möglicherweise auch deren Materialisierung, eine zentrale Rolle. Das heißt, dein Zugang ist von linguistischen, diskursanalytischen und medientheoretischen Ansätzen und Überlegungen geprägt, wie wohl ein Großteil dessen, was unter dem Schlagwort der (post-)konzeptuellen Kunst firmiert. Interessieren dich eigentlich die neomaterialistischen und objektorientierten Theorien der letzten Jahre, die, so scheint es, die Paradigmen des *linguistic turn* und des Poststrukturalismus zu verabschieden versuchen? Und wie verhält sich deine mediale Praxis zu Phänomenen wie »Post-Internet«?

Gewisse Ansätze finde ich interessant, auch solche, die nicht neu sind, und das meine ich nicht negativ. Einer akkumulativen Kultur muss man mit Skepsis begegnen. Das Bewahren um des Bewahrens Willen ist fraglich und kann mit Konservatismus übersetzt werden, hier muss die Ökologie allerdings teils ausgenommen werden. Anders verhält es sich, wenn es darum geht, »Altes« aufzugreifen, um es sozusagen am Leben zu erhalten. Wenn Bücher oder Texte nicht gelesen werden, existieren sie nicht, frei nach Hegel. Wenn der neue Ansatz experimentell genug bleibt (siehe etwa einen Bottom-Up-Approach in der Biologie), kann er Erkenntnisse über komplexe Strukturen liefern. Ob wir es schaffen werden, diese in die Praxis

umzusetzen, ist fraglich, da kann ich mich leider schwer vom Kulturpessimismus verabschieden. »Post-Internet« als ein bewusst kritischer Zugang ist eine nicht uninteressante Idee und eine gute Anregung, nicht unbewusst »Post-Internet Art« zu machen.

