

Josef Strau, "Die Anrufung", in exh. cat. "Amelie von Wulffen", Kunstmuseum Basel, Kunstverein Düsseldorf, 2005, Hatje Cantz, p. 149 - 155

Die Anrufung

Josef Strau

Ich kann mir nicht helfen, aber – so banal der Vergleich zur Zeit wirken mag – ich musste bei den im Fernsehen gezeigten Gesängen zur Anrufung der Heiligen während der Todesfeierlichkeiten für den Papst in Rom an Amelies Bilder denken. Die Gesänge rufen in ständiger Wiederholung die Namen der Apostel und anderer Heiliger und bitten sie, sich aus den verschiedenen Regionen des Himmels schnell zu seinen Toren herunter zu begeben, um in diesem Moment, in dem die Seele des Verstorbenen auf ihrer Wanderung dort erscheint, möglichst zugegen zu sein.

Ohne nochmals konkret auf die einzelnen Bilder von Amelie von Wulffen einzugehen, ergibt sich ein Gesamteindruck ihrer Arbeit, in dem der auffälligste Impuls eine ständige Anrufung einzelner Objekte ist, oftmals ohne dabei eine kohärente Bedeutung oder eine nachvollziehbare Narration zu produzieren. Diese wird durch eine Wiederaufbereitung des alten bildnerischen Indexmotivs ersetzt. Viele ihrer Arbeiten sind sozusagen Darstellungen eines Indexes verschiedener, meist profaner Objekte und zugleich eine malerische Anrufung einer mit den Objekten einhergehenden Erzählung. Einige der Objekte liefern dabei Indikatoren, die auf mögliche Referenzen, wie zum Beispiel „Elternhaus“ oder „Schulzeit“, hinweisen. Die Form der künstlerischen Praxis ist demzufolge nicht die bloße Wiedergabe der Objekte, sondern ein Zeigen auf diese Objekte – in der Hoffnung, eine dahinter verborgene Narration zu erhellen.

So ist der Vergleich ihrer Arbeiten mit den Anrufungen der Heiligen in einem abstrakttheoretischen Sinn nicht ganz zutreffend. Ich kann mich aber nicht zurückhalten, das Bild hier herein zu holen: Die semantische wie ästhetische Gewalt der gerade während

der Todesfeierlichkeiten für den Papst vollzogenen Performanz ist zu verführerisch, um nicht erzählt zu werden, auch um in ihrer Erzählung vielleicht doch einen möglichen Zusammenhang zu suchen. Betrachtet man allerdings die Struktur der Bilder von Amelie von Wulffen, wäre es zutreffender, sie eher – um im gerade so unverhofft aktualisierten Raum kirchlicher Formvorgaben zu verbleiben – in einen Zusammenhang zumindest mit den bildnerischen Darstellungen der Heiligen in alten sakralen Abbildungen zu bringen. Diese Bilder waren meist nicht als blosse figurale Heiligendarstellungen gedacht, sondern ihre Form und Funktion wurden erst in dem entscheidenden Zeigen auf die Figuren vollendet und erfüllt. Das heisst, was zählte, war der performative Moment, in dem etwa der Priester auf die Figur zeigt, dabei eine dahinter liegende Geschichte beleuchtet und so im anwesenden Betrachter die Erinnerung an die kanonisierte Heiligengestalt aktiviert.

Vielleicht ist aber der Vergleich mit der musikalischen Struktur der erwähnten Heiligenanrufung auch nicht ganz so falsch. Denn ihre zugrunde liegende ästhetische oder semantische Form ist ja nicht der blosse Genuss der schönen musikalischen Reihe, ein Genuss des Hörens. Entscheidend war, dass bei denen, die sich am Petersdom und vor dem Fernseher versammelten, ein Ereignis in der Imagination produziert werden sollte: der Moment der Begegnung mit den herabschreitenden Heiligen am musikalisch „gezeigten“ Ort.

Also nochmals zusammengefasst, sollen hier zwei alte Erkenntnisse als Einleitung auf die Arbeit Amelie von Wulffens formuliert werden: Zum einen soll die entscheidende ästhetische Erfahrung weniger als sinnlicher Genuss an der Darstellung oder dem Objekt wahrgenommen werden, sondern als Aufzeigen beziehungsweise Anrufung einer mit dem dargestellten Objekt verbundenen Geschichte in der Imagination des Betrachters. Zweitens soll hervorgehoben werden, dass in Amelie von Wulffens profanierter Übertragung dieser Semantik auf „ihre“ Objekte die dahinter liegende Narration nicht aus feststehenden geschlossenen Erzählungen besteht, sondern aus fragmentierten Erzählbrocken, die sich aus dem Index der Darstellung mehrerer Objekte ergeben.

Das Solschenizynregal

Die psychonarrative Dynamik der dargestellten Objekte in den Bildern von Amelie von Wulffen ist nur mithilfe einer zweiten Struktur vermittelbar. Diese zweite Trägerstruktur ist die Psychodynamik von architektonischen Fragmenten, den Containern von quasi-literarischen oder unbewussten Erzählungen. Bei einigen etwas unheimlich verzerrten Bildern denkt man natürlich automatisch, dass der narrative Hintergrund nur irgendein

Traumbild oder sonstiger unbewusster Sprachmüll sein kann. Auf die über das Objekt mitgelieferte erzählerische Fixiertheit trifft man allerdings genauso bei dem sehr einfach und unverzerrt gemalten Bild mit den vier Solschenizynbüchern. Die vier Bücher, eine Pfeife und ein Aschenbecher mit zwei Streichholzschachteln sind die einzigen Gegenstände auf dem ziemlich unabstrakt oder recht gegenständlich, ohne „Malerei“, ohne abstrakte Striche gemalten Bild. Allerdings sind nur die Bücher farbig abgebildet, der Rest ist grau – das einzige, leicht selbstreflexive malerische Element. Ich vermute, Amelie von Wulffen dachte dabei an die längst vergangenen Zeiten, als noch Solschenizynbücher unvermeidlicherweise zu Hause in den Regalen stehen mussten.

Leider weiss ich nicht mehr wann genau, auf jeden Fall irgendwann in den 1970er Jahren musste zumindest ich mit einer Wut, die ich damals noch nicht begründen konnte, beobachten, wie in dem Regal, das meinem Platz am Esstisch am nächsten war, diese Solschenizynseuche ziemlich schnell andere Bücher verdrängte, bis es dann nichts mehr ausser Solschenizyn und die so genannte russische Dissidenzliteratur, die Kultliteratur der westeuropäischen konservativen Familien, zu sehen gab. Am Esstisch konnte die Familie in den 1970er Jahren entweder nur schweigen oder heftig diskutierend schreien. Während des Essens schaute jeder peinlich berührt zur Seite, und danach rasten die einzelnen Mitglieder möglichst schnell die Treppe hoch in ihre Zimmer. Von meinem Platz aus konnte ich leider kaum zum Fenster hinaus auf die Reihe düsterer Tannen sehen, der einzige fixierbare Fluchtpunkt war das zunächst grundlos verachtete Solschenizynregal hinter der Tür im anderen Raum. Am Tag, an dem die Familie unten das Auto gerade zur Urlaubsreise packte, riss ich im letzten Moment in einem Akt von Selbstquälerei mehrere Solschenizynbücher aus dem Regal und nahm sie als einzige Unterhaltung mit auf die Fahrt in den alljährlichen mehrwöchigen Sommeraufenthalt in die kalte Berghütte am Bergsee nicht weit von Berchtesgaden. Das waren die gleichen Solschenizynbücher, die auf Amelie von Wulffens Bild abgebildet sind, und ich habe sie in diesen Ferienwochen dann alle tatsächlich auch gelesen, und obwohl ich vielleicht gerade 12 Jahre alt war, wusste ich danach, dass ich das Solschenizynregal nicht zu unrecht gehasst hatte.

Die Objektsprache von Solschenizyn, die harte Reduktion auf seine wenigen Objekte, meist Holz, Eisen, Eisenteller, Brei, eiskalte Lagerhütten und Ähnliches – alles eingeschlossen im unentrinnbaren sibirischen Lager –, überzeugte mich, dass für die Leser in den Dekaden, die dem nationalsozialistischen Staat unmittelbar folgten, durch Solschenizyn in seiner abgemilderten Ästhetik die in den 1970er Jahren noch immer nicht erträglichen Berichte aus Nazilagern erträglich ins russische Lager und in eine einige Tausend Kilometer entfernte Gegenwelt verschoben wurden. So konnte die Geschichte

in einer eigentlich nicht akzeptablen Weise in Form eines Bildertauschs vielleicht langsam erträglich werden. Lange nach dem Schock, den die Fotos von Auschwitz ausgelöst hatten, wurde das belastende Bild in ein anderes Land übertragen, und für einige Zeit fand in einem beruhigenden literarischen Ausweichmanöver – durch die Verlagerung hinter den unheimlichen geheimnisvollen Eisernen Vorhang – der Lagerschrecken seinen Weg ins familiäre Regal. Im Solschenizynregal konnte vielleicht ein Teil der Gesellschaft das Gedenken an die gerade vergangene, Grauen erregende Wirklichkeit assimilieren und in beruhigende literarische Elemente einbetten.

Auf die frühe Solschenizynleseerfahrung reagierte ich reflexhaft und ziemlich blödsinnig. Ich wollte mich auf die Seite der Sowjetunion schlagen und besorgte mir in der kommunistischen Buchhandlung sowjetische Romane, und zum Leidwesen der Familie verdrängte in den danach liegenden ein, zwei Jahren diese sowjetische Heldenliteratur die Kinder- und Jugendbücher zumindest in meinem Regal oben im Zimmer.

Jetzt, 30 Jahre danach, muss ich mich wieder an die Bilder in den Romanen Solschenizyns erinnern, und ich kann nur vermuten, dass in dem im Centre Pompidou erschienenen Katalog von Amelie von Wulffen auch das Bild auf der gegenüberliegenden Seite zu dem Solschenizynbücherbild eigentlich nur wieder ein Solschenizynbild sein kann. Ich vermute, die Künstlerin kommt hier – wie auch sonst manchmal – von einer Aussendarstellung in einem Bild zu einer zweiten, einer Innendarstellung des gleichen Bildes. Dem Bücherbild ist auf der benachbarten Seite eine abstrakte, fast gegenstandslose Malerei gegenübergestellt (Abb. S. 181). Die informellen Farbwischer werden von einigen rechteckigen Feldern gehalten und wirken wie eine abstrakte Darstellung der für die Künstlerin so entscheidenden Methode der permanenten Bildsuche. Die Arbeit steht in formalisierender Referenz zu ihrer alltäglichen Beschäftigung mit fotografischen Ausschnitten und gibt einen Hinweis auf ihre Methode des Permanent-sich-mit-der-Kamera-Vorarbeitens auf der Suche, „ihre“ Objekte ins entscheidende Bildfeld zu rücken. Die Doppelseite erzählt aber noch etwas anderes: Das gegenstandslose Bild erinnert an die Landschaften der Solschenizynromane, das flache, weite sibirische Tiefland in verschiedenen Lichtsituationen der verschiedenen Jahreszeiten. Die Landschaft fungiert hier als Zeitindex mit mehreren Ausschnitten parallel zur quälend dahinziehenden Zeit, wie sie die Lagerbücher des Autors beherrscht – der schmerzhaft ferne, kalte Horizont, der vom Lagerinsassen seiner Bücher immer wieder als fast unendlicher, nicht zu überschreitender Begrenzungsraum zur ausgeschlossenen Aussenwelt wahrgenommen wird.

Gegenstände

Eine vielleicht etwas belanglose Überlegung während eines Abendessens mit Künstlereltern entwickelte sich in meinem Kopf im Lauf der Jahre zu einer fundamentalen Kategorie zur Bewertung von Künstlerqualitäten. Diese Eltern erzählten pausenlos über Porzellan, Kaffeetassen, Espressomaschinen, Teller, Besteck und ähnliche Objekte, die sie irgendwo erworben oder geerbt hatten. In mir bis dahin unbekanntem Ausmass erfuhr ich Details sowohl ästhetischer als auch praktischer Natur über alle möglichen Einrichtungsgegenstände, ihre Herkunft, ihre kleinen Vor- und Nachteile, und über die besten Orte, wo man sie erhalten konnte, über Geschenke von Freunden, Gegenstände in den Häusern von Nachbarn und so weiter. Seit diesem Abend wusste ich, welches Grunderkenntnisvermögen mir für alle Zeiten fehlen würde, um das zu tun, was jeder Künstler zuallererst tun muss, nämlich diesen unbewusst in die Wiege gelegten Objekterfahrungsschatz durch neue noch sublimere Gegenstandsqualitäten zu erweitern und damit endgültige fehlerlose Objekte zu produzieren und sie für Menschen auszustellen, die diesen Eltern gleich aus demselben sublimen gesellschaftlichen Objektmilieu kommend dergleichen Objekte lebenslang für ihre Sammlung suchen.

Um dem Künstler schon früh diese Fähigkeiten mitzugeben, ist möglicherweise nicht die tatsächliche Präsenz der allerschönsten Gegenstände erforderlich, sondern vermutlich bildet sich diese Qualität in dem Alter, in dem man ganz allgemein Sprechen und Zuhören lernt, und dabei den Geschichten zuhören muss, die in der nächsten Umgebung, zumeist immer noch in der eigenen Familie, vermittelt werden. Und, so vermutete ich weiter, teilt sich das gesamte bürgerliche Milieu in zwei riesige, vollkommen unvereinbare Mengen sich widersprechender Objekterzählungsmilieus: einerseits in die Menge der Eltern, die über reale Objekte am Tisch erzählen, und andererseits in die Menge der Eltern, die über Gegenstände, sagen wir, gesellschaftlicher beziehungsweise textmässiger Natur erzählen. Diese zweite bürgerliche Elternmenge könnte man als das bürgerliche Texttextmilieu bezeichnen. Sie reden nie über reale Gegenstände, sondern über Geschichte, Politik, Zeitungstexte oder über andere Gespräche, im schlimmsten Fall Ressentimenterzählungen oder wie früher über die sowjetischen Dissidententexte. Das gerade die Sprache lernende kleine Künstlergehirn bildet den Texten der erwachsenen Zeigetieren entsprechend die Struktur seiner späteren Produktion, der man dann beharrlich folgen muss: direkt oder indirekt, indem man entweder Texte oder Objekte produziert. Leider musste ich seither feststellen, dass nicht nur ich selbst, sondern eine grosse Mehrheit der mir bekannten Künstler eher dem zweiten Umfeld zuzuordnen ist und die meiste Zeit mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, ihre künstlerischen

Objekte so zu perfektionieren, dass sie dem Begehren der Sammler und Käufer entsprechen, die durchwegs das erste Milieu verkörpern. In mühseliger Übersetzungsarbeit müssen ihre Objekte sehr langsam auf die reine Objektqualität reduziert werden, um dann in ausgestellter Form doch nicht ganz dem Wunsch nach endgültiger Objektentschiedenheit zu genügen. Zusammengefasst gilt hier entsprechend dem etwas derben Satz von Heimito von Doderer, der im Zusammenhang eines Artikels über den neuen Papst gerade in der *New York Times* zitiert wurde, – dass sich die Gesamtmenge der Bayern in zwei Mengen teilt, nämlich in die kleine Menge derer, die wirklich Metzger sind und in die viel grössere Menge derer, die wie Metzger aussehen, aber dabei ganz anderen Tätigkeiten nachgehen –, dass also eine kleine Menge aller Künstler wirkliche Objekte produziert, die viel grössere Menge zwar auch ästhetische Objekte produziert, aber dabei eigentlich in erster Linie ganz anderen Tätigkeiten nachgeht.

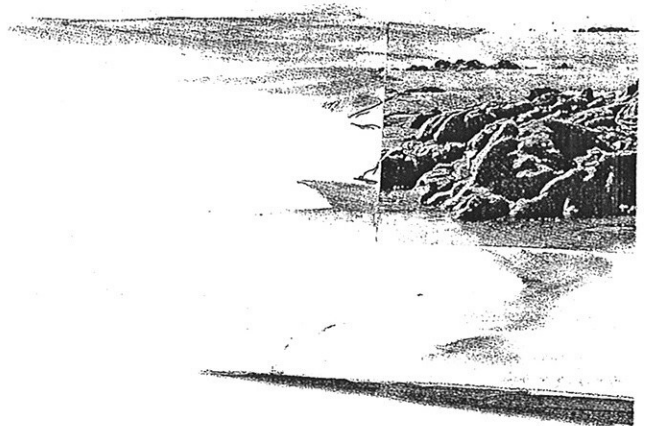
Die Krise

Lange Zeit dachte ich, Amelie von Wulffens Arbeit wäre nur aus dem narrativen Impuls zu erklären, ihre Arbeit wäre eine kontinuierliche Übertragungsarbeit, eine Praxis wie das adoleszente Tagebuch, aber umgesetzt mit rein bildnerischen Techniken wie Fotografie, Papiercollage – früher überwiegend aus Bildern verschiedener Stadtfragmente zusammengefügt, aber immer mit einer erzählerischen Komponente. Bis zu einem gewissen Zeitpunkt wirkte dies, als wenn jemand nicht ganz im richtigen Medium operiert. Diese Missverständnisse sind ja eher positiv, wenn auch mit den Bildern für manche unangenehme Geschichten verbunden sind. In dieser Zeit bewegte sich Amelie von Wulffen grösstenteils in einem Kunstmilieu, das mit einer persönlich geprägten Bildsprache wahrscheinlich nicht viel anfangen konnte. Zum einen zählte da vor allem das Verfolgen von stadtpolitischen Inhalten, zum anderen war man stilmässig im Mitte-der-1990er-Jahre-Berlin meistens einem etwas technomässigen so genannten Antisubjektivismus verpflichtet. Amelie von Wulffen war also jahrelang mit dieser Stil- und Inhaltsdifferenz und der damit einhergehenden verweigerten Anerkennung konfrontiert, und ihre Reaktion darauf war typisch für das, was mit dem Begriff Individuation gefeiert wird, aber isoliert betrachtet für sie auch ziemlich radikal gewesen ist. Sie verschob ein paar Grundparameter ihrer Arbeit, aber nicht im Sinn einer Anpassung, sondern im Sinn einer Betonung auf *die* Motive, die in dem damaligen Kontext eigentlich am wenigsten wert waren. Diese Kehre in ihrer Arbeit formulierte sich wahrscheinlich am deutlichsten anlässlich einer Ausstellung in Rotterdam, die sie zusammen mit anderen kuratiert hatte (*Hey International Competition Style*, TENT, 2000). Sie zeigte nicht, wie

vielleicht einige zumindest für dieses Projekt erhofft hatten, dass sie sich endlich doch mehr Mühe gegeben hatte, ihre Collagen stromlinienförmig dem vorherrschenden Thema Urbanismus zu unterwerfen, sondern sie stellte Bilder aus, die scheinbar total ins Private zurückgefallen waren. Das bewirkte eine ziemlich unglaubliche und extrem spürbare Differenz, die Qualität, sich von der scheinbar schwächsten Seite zu zeigen. Seit dieser krisenhaft produzierten Differenz beschäftigt sich die Künstlerin mit der Darstellung von Objekten, von Gegenständen, die noch dazu mit persönlichen Vorgeschichten assoziiert sind. Egal was man inhaltlich darüber denken mag, man kann aber sicher behaupten, dass ab diesem Moment ihre Arbeiten von sehr speziellen Qualitäten beseelt waren und alles Weitere plötzlich fast wie von selbst funktionierte, und dass die gleichen Parameter bis in ihre gegenwärtige Arbeit weiterfolgt werden können.

Malen statt Schreiben

Eine zweite, noch früher liegende Krise, die ihr künstlerisches Projekt vielleicht ähnlich beschreiben könnte, kann ich nur vermuten. Ich fragte mich oft, wieso ganz zu Beginn, also als Jugendliche, jemand wie Amelie von Wulffen, bei der man als Folge ihrer frühen Programmierung durch ihre schreibende Familie eher eine textbezogene als eine objektbezogene Produktion erwarten sollte, für mich das scheinbar Schwächere wählt und sich für die Objektproduktion entscheidet. Es lässt eine Krise in Bezug auf ihre familiären Dispositive vermuten, die sie später durch die Rückkehr auf Motive ihrer Herkunft sehr produktiv auflöst und die Differenz schliesst, die sich aus der krisenhaften Abwendung ergab. Andere Künstler vermeiden in ähnlichen Situationen unbewusst, sich mit ihrer künstlerischen Praxis schmutzig zu machen, zum Beispiel durch Verlagerung der Produktion auf „glatte“ Objekte unter Vermeidung „schmutziger“ Arbeitstechniken, um dem Eindruck zu entgehen, ein Künstler zu sein, wie man ihn sich vorstellt. In Amelie von Wulffens jedoch sehr unbürgerlichen Praxis, in diesem ihrem individualisierten Gewebe von Erzählfragmenten entsteht die Verbindung und Verkopplung verschiedener Objektdarstellungen zu collageartigen Indizes. Der vorgelagerte ursprüngliche Erzähl- und Textimpuls vollzieht sich in einem reinen und verdoppelten Objektdiskurs und transformiert so die familiäre, in ihrem Fall spezielle Textdisposition produktiv in einen auf die Bildfläche projizierten Gegenstand.



Josef Strau, "The Invocation", in exh.cat. "Amelie von Wulffen", Kunstmuseum Basel, Kunstverein Düsseldorf, Hatje Cantz, p. 156 - 157

The Invocation
Josef Strau

I can't help it, but—as banal as the comparison may seem right now—seeing on television the chanting invoking the saints during the funeral ceremonies for the Pope in Rome made me think of Amelie's paintings. The names of the apostles and other saints are repeatedly chanted, calling on them to descend swiftly from the different regions of heaven, so as to be at heaven's gates at the moment when the transmigrating soul of the deceased appears.

Without referring back to specific paintings by Amelie von Wulffen one can gain an overall impression of her work, in which the most conspicuous impulse is a constant invocation of individual objects, often without producing any coherent meaning or a reconstructible narrative. In its place stands a reworking of the old motif of the pictorial index. Many of her works are portrayals of an index, or catalogue, of various, mostly profane objects, and simultaneously a painterly invocation of a story inextricably linked with those objects. Some of the objects provide indicators referring us to possible reference points, such as "childhood home" or "school days." Accordingly, her artistic practice takes the form not of the simple reproduction of the objects but rather of calling them to attention in the hope of illuminating a narrative concealed behind them.

In that respect a comparison of her works with the invocation of the saints is, in an abstract, theoretical sense, not really appropriate. Yet I cannot resist bringing in the image here, for the semantic and aesthetic power of the performance staged for the funeral of the Pope is too compelling for one not to talk about it, and in doing so perhaps to find a connection after all. However, if we examine the structure of Amelie von Wulffen's paintings, it may be more fitting—particularly if we wish to remain in this unexpectedly topical area of ecclesiastical imagery—to place them in the context of the images of the saints in old religious paintings. These images were not usually intended as simple figural portrayals of the saints. Rather, their form and function was only fulfilled and accomplished at the decisive moment of indicating and pointing at the figure. In other words, what mattered was the moment of performance, in which the priest, for example, might point to a figure to illuminate the story behind it, thereby awakening in the observer recollections of the legend associated with the saint.

Perhaps, however, the comparison with the musical structure of the invocation of the saints is not so very wrong after all. For underlying its aesthetic and semantic form is not simply the pleasure provided by a beautiful musical sequence, the pleasure of listening. The important thing was that for those gathered on St. Peter's Square or in front of their television sets an event was to be staged in the imagination: namely, the meeting of the deceased with the descending saints at the place "indicated" by the music.

Briefly stated, my intention here is to formulate two well-known insights as a way of introducing the work of Amelie von Wulffen. Firstly, the key aesthetic experience should be perceived not so much as sensual pleasure in the image or the object, but rather as a reference to or invocation of a story linked in the imagination of the viewer with the object portrayed. Secondly, it must be stressed that, in Amelie von Wulffen's profane translation of this meaning to "her" objects, the underlying narrative is made up not of established, complete stories, but rather of narrative fragments that emerge from the index of the portrayal of several objects.

The Solzhenitsyn Shelf

The psycho-narrative dynamics of the objects portrayed in the pictures of Amelie von Wulffen can only be communicated with the help of a second structure. This second supporting framework is the psycho-dynamic of architectural fragments containing quasi-literary or subconscious narratives. In some of the rather eerily distorted pictures one naturally automatically

assumes that the narrative background must be some dream image, or other subconscious linguistic garbage. However, we encounter this accompanying narrative fixation just as much in the very simple and undistorted painting of the four Solzhenitsyn books. The four books, a pipe, an ashtray, and two matchboxes are the only objects in this decidedly representational picture, depicted without "painting," without abstract brushstrokes. Yet it does contain one slightly self-conscious painterly element—namely, that only the books are colored, while the rest is gray. I suspect that Amelie von Wulffen was thinking of times long past, in which Solzhenitsyn's books were inevitable features of many families' bookshelves.

I'm afraid I can no longer remember exactly when it was—it was certainly some time in the seventies—that I myself watched, with a fury I could not explain back then, as the Solzhenitsyn plague quickly replaced all the other books in the bookshelves nearest my seat at the dining table. Soon there was nothing left but Solzhenitsyn and so-called Russian dissident literature, the cult literature of conservative Western-European families. Families in the seventies would either sit silently at the dinner table or have screaming arguments. While eating, each person averted his or her gaze in embarrassment, and when they were finished, each one rushed upstairs to his room as quickly as possible. From my place at the table, I could barely see out the window to the row of dark fir trees. The only point I could fix my gaze on was the Solzhenitsyn shelf—which I had despised from the start—behind the door in the next room. One day, the rest of the family was downstairs packing the car for our vacation, and, in an act of self-torture, at the very last minute, I tore several Solzhenitsyn books out of the shelf and took them along as my sole reading material on the annual, weeks-long summer stay in the cold mountain cottage on the lake near Berchtesgaden. They were the same Solzhenitsyn books that appear in Amelie von Wulffen's painting, and I really did read them in those weeks on vacation. And although I was only about twelve years old, I knew then that I was fully justified in hating the Solzhenitsyn shelf.

Solzhenitsyn's object language, his merciless reduction to a few objects, usually wood, iron, metal plates, gruel, ice-cold camp huts and so on—all locked up in an inescapable Siberian internment camp—convinced me that, for the reader in the decades that followed the Nazi state, the toned-down aesthetics of Solzhenitsyn allowed the reports of Nazi concentration camps—still unbearable in the 1970s—to be pushed into the bearable other world of the Russian camp, several thousand kilometers away. It meant that history could perhaps gradually be made tolerable in what was really an unacceptable way by replacing one set of images with another. Long after the shock caused by photos from Auschwitz, the incriminating image was projected to another country, and for a while a comforting maneuver of literary evasiveness transported it to behind the incredibly secretive Iron Curtain, giving the horror of the camps a place on the family bookshelves. Maybe on the Solzhenitsyn shelf some sectors of society could assimilate the horrifying reality of the recent past by embedding it in comforting literary elements.

My reaction to my early experience of Solzhenitsyn was a knee-jerk one and fairly silly. I wanted to be on the side of the Soviet Union and obtained Soviet novels from the communist bookstore, and much to the disappointment of my family, for the next one or two years the literature of Soviet heroism replaced all the children's and young people's books—at least in the bookcase upstairs in my room.

Now, thirty years later, I remember the images in the novels of Solzhenitsyn, and I can only guess that the painting on the page facing the Solzhenitsyn book picture (fig. p. 181) in the Amelie von Wulffen catalogue published by the Centre Pompidou must be yet another Solzhenitsyn picture. I suspect that in this case the artist is moving—as she often does—from an external image in one painting to a second, internal portrayal of the same painting. The picture of the books is juxtaposed with an abstract, virtually nonrepresentational painting. The informal streaks of color are

bound by several rectangular fields and look like an abstract representation of the artist's permanent search for the image, which was a key method of hers. The work stands as a formalized reference to her everyday work with photographic clips and alludes to her method of constantly searching with the camera in order to place "her" objects in the right frame. However, this double page also tells us something else, for the nonrepresentational image reminds us of the landscapes in Solzhenitsyn's novels—the flat, endless Siberian lowlands, seen in the changing light of the different seasons. The landscape here functions as an index of time, with several sections used to parallel the tortuous dragging of time, which is a central theme of Solzhenitsyn's books about the camps—the painfully distant, cold horizon, which the camp prisoners in his books perceive as an almost endless, impassible barrier between them and the unreachable outside world.

Objects

A rather trivial thought I once had while dining with the parents of an artist developed further in my mind over several years to become one of my basic criteria for the evaluation of artistic qualities. These parents talked continuously about porcelain, coffee cups, espresso machines, plates, and similar objects that they had somehow acquired or inherited. I was given what was for me an unprecedented wealth of details of an aesthetic and practical nature on all manner of household objects, their origins, their little advantages and disadvantages, and the best places to buy them; on gifts from friends, on objects in neighbors' houses, and so on and so forth. After that evening, I knew what a treasure trove of basic knowledge I would forever lack in order to do what all artists must do right from the start—namely, to expand upon this wealth of experience of objects presented to them in the cradle by giving the objects new, even more sublime qualities and thus ultimately to produce perfect objects themselves; and having done this to exhibit these objects for people from the same sublime social object milieu as those parents, people who spend their lives looking for such objects for their collections.

It may well be that the actual presence of the most beautiful objects is not strictly necessary for this ability to develop in the infant artist. I suspect that this quality crystallizes at an age in which one generally learns to speak and listen—and then has to listen to the stories that are told in one's immediate surroundings, usually in one's own family. And, so my suspicion goes, the entire bourgeois milieu is divided into two enormous, completely irreconcilable groups whose modes of object narration are diametrically opposed. On the one hand, there is the group who talk about real objects at the dinner table; on the other, the group who talk about objects of a, shall we say, social or textual nature. This second group of parents could be described as the bourgeois "text-text" milieu. They never talk about real objects; they talk about history, politics, newspaper articles or other conversations. In the worst cases they air their grudges, in the same way they once talked about Soviet dissident literature. The brain of the little artist just learning to talk forms structures for its later production that correspond with the texts of its adult models. And these structures are then later rigidly adhered to, directly or indirectly, in the production of either texts or objects. Sadly, I have come to realize that not only I, but also the vast majority of the artists I know tend to fall into the second category, and therefore most of the time have tremendous difficulty in perfecting their artistic objects so that they will appeal to the tastes of the buyers and collectors—all of whom come from the first group. In a tedious process of translation, their objects must be refined and refined until they attain pure object quality—only to fail to quite meet the desire for absolute distinctiveness as objects when they are exhibited. To put what I am saying in a nutshell, one could use the rather cruel statement by Heimito von Doderer quoted in an article in *The New York Times* about the new Pope. Von Doderer said, namely, that the mass of Bavarians can be divided into two groups—a small group of those who really are butchers, and a much larger group of those who look

like butchers but in fact have quite different jobs. Applied to artists, this would mean that there are only a small number of artists who really produce objects, while a much larger number who also make aesthetic objects are in reality primarily engaged in other activities.

The Crisis

For a long time I thought Amelie von Wulffen's work could be explained simply in terms of a narrative impulse, that her work was a continuous process of transferal, something akin to an adolescent's diary, but produced using purely visual techniques such as photography or paper collages, which in the early days were largely made of assemblages of pictures of various city fragments, but always with a narrative component. Up to a certain point it was as if someone were operating in not quite the right medium. Generally these misunderstandings are positive, even though the images are bound up with unpleasant stories for some people. During this period, Amelie von Wulffen generally moved in an artistic milieu that probably could not make much of a visual language informed by personal experiences. What was important for this milieu was above all, city politics, and from a style point of view mid-nineties Berlin was strongly committed to a kind of techno antisubjectivism. This meant that for years Amelie von Wulffen was confronted with these anomalies of style and content and the resulting lack of recognition. Her reaction to this was typical of what is celebrated with the term individuation, although in her case it was rather a radical step. She shifted a couple of the basic parameters of her work, albeit not so much in order to adapt as to emphasize *the* motifs that, in the context of the time, were least valued. This turning point in her work was probably most clearly formulated for an exhibition in Rotterdam which she helped to organize (*Hey International Competition Style*, TENT, 2000). Instead, however, of showing—as some had hoped she might, at least for this project—that she was finally making an effort to streamline her collages in order to make them fit the dominant theme of urbanism, she chose to exhibit paintings that appeared to have lapsed completely into her private world. The effect was a rather incredible and extremely obvious difference in her work—involving the quality of showing oneself from what seems to be one's weakest side. Ever since this crisis-induced difference, the artist has busied herself with the portrayal of objects, and what is more with objects associated with personal histories. Regardless of what one thinks of the contents, one can certainly assert that from that moment on her works were inspired by their very special qualities, so that everything else fell into place. Indeed, the same parameters may be traced right up to her present work.

Painting instead of Writing

I can only guess at a second, even earlier crisis, which might likewise be used to describe her artistic project. I often wondered why, at the very beginning, in her youth, someone like Amelie von Wulffen, whose early conditioning by a writing family would lead one to expect her artistic production to be text- rather than object-oriented, chose what I would deem the weaker option of object production. One suspects there was another crisis linked to her family background, which was later resolved in a very productive way by her return to the motifs of her earlier life, and which mended the break created by the crisis of rejection. Other artists in similar situations subconsciously avoid getting their hands dirty through artistic practice, for instance by switching their production to "smooth" objects, avoiding "dirty" techniques—so as to get away from the impression that they are artists as artists are usually imagined. But in Amelie von Wulffen's very unconventional practice, in this individualized web of narrative fragments, the links and connections between various object portrayals emerge as collage-like indices. The original, preprogrammed narrative and text impulse finds expression in a pure and indeed double object discourse, and thus productively transforms the familiar, in her case specifically text-oriented disposition, into an object projected onto the field of her image.