

Annette Kelm

Jens Asthoff



ANNETTE KELM, *To a Snail #3*, 2003. C-print, 50 cm x 60 cm.

Flache Wellen treiben gegen den nächtlichen Strand. Im Vordergrund ein schmaler Streifen Sand, knapp dahinter die dünn gekräuselte Schaumlinie von auflaufendem Wasser. Weiter draußen, schon bläulich verschattet, das Weiß der nachfolgenden schwachen Brechung. Der Rest ist blaues Schwarz, das den Horizont schluckt, Meer und Himmel sind nicht zu unterscheiden. Annette Kelms vierteilige Bildgruppe »To a Snail« (2003) wirkt in der starken Reduktion des Motivs beinahe abstrakt. Dominantes Dunkel löscht den Bildraum weitgehend aus, kaum etwas Greifbares, an das der Blick sich heften könnte. Doch diese Bilder brauchen etwas Zeit. Nach einer Weile und während sich das Schauen entlang der schwach schimmernden Wellenlinien ins Dunkel hinein tastet, gewinnen sie überraschend an Raum und werden atmosphärisch. Das gerade noch undurchdringliche Schwarz mischt sich mit Vorstellungskraft und holt Unbegrenztes ins Bild.

Die Art, wie da aus Beiläufigkeit heraus Eindringlichkeit entsteht, ist charakteristisch für Kelms Fotografie. Sie verknüpft dies mit verschiedenen Stilen und Genres, entfaltet Bildthemen oft in Anlehnung

Flat waves roll towards the night-time beach. In the foreground a narrow strip of sand, the thin ripples of the foam line of the incoming tide just behind. Further out, already with bluish shadows, the white of the gently breaking waves beyond. The rest is blue-black, swallowing the horizon, the sea and the sky no longer distinguishable. Annette Kelm's four-part group of photos »To a Snail« (2003) appears almost abstract with its drastic reduction of the subject. Prevalent darkness to a large extent effaces the picture space, with barely anything tangible on which to focus the eye. But these pictures need some time. After a while, as the eye is slowly groping into the darkness along the weakly shimmering lines of waves, they surprisingly gain an impression of space and become atmospheric. The blackness, impenetrable just moments before, begins to meld with imagination, transporting a sense of boundlessness into the picture.

The way in which something incidental becomes forceful is characteristic of Kelm's photography. She combines this with different styles and genres, often developing pictorial themes reminiscent of

an Stilleben und Porträt sowie Objekt-, Architektur- und Landschaftsfotografie, greift auch Bildsprachen der Werbung auf. Indem Kelm Repräsentationsformen des Fotografischen auslotet, verschiebt sie auch deren Koordinaten und führt subtile Bedeutungsambivalenzen in die Darstellung ein. Das geschieht auf denkbar unpathetische Weise, mit einfachen Mitteln und klarer Formensprache. In Kelms Bildern gibt es keine Überhöhung, keine Symbolismen, kein Geheimnis. Auch Formen von Inszenierung, die sie durchaus häufig nutzt, kommen stets offensichtlich zum Einsatz. Doch die Sachlichkeit, an der Annette Kelm arbeitet, ist nicht gleichbedeutend mit Eindeutigkeit: Alles, was das Bild ausmacht, ist mit dem Bild auch da, aber in einer Weise, bei der spezifische Vagheit und selbst Auslassungen noch mitformuliert zu sein scheinen. Diese Fotos schweigen an den richtigen Stellen, legen alles offen, und doch ist oft nicht so recht einzuordnen, was man sieht. Dabei verhandelt Kelm die Ambivalenz und gerichtete Offenheit ihrer Bilder stets als Frage des Sehens, nicht des Wissens. Es mag hilfreich sein, einen Titel zu kennen oder den abgebildeten Ort, aber es nicht zu wissen macht den Zugang nie unmöglich. Viele ihrer Werke sind ohnehin »untitled«, und wenn es Titel gibt, erfährt man dadurch kaum etwas zum »Wo« und »Was« des Abgebildeten. Eher fügen sie der Darstellung zusätzliche literarisch-bildhafte Kontexte hinzu und ändern so quasi das Licht, in dem ein Gegenstand erscheint. Wie bei »To a Snail«: Kelm zitiert hier den Titel eines Gedichts der amerikanischen Lyrikerin Marianne Moore¹. Doch das zu wissen ist womöglich weniger wichtig als die Irritation, die der Titel ins Bild einschleust, während die Widmung »An eine Schnecke« vielleicht einen anderen Wahrnehmungshorizont assoziiert, der sich mit dem ins Dunkel gehüllten, merkwürdig begrenzten Blick aufs offene Meer verknüpft. Bedeutung drängt sich hier nie auf, Verschlüsselung oder versteckte Sinnfälligkeit aber sind Kelms Bildsprache grundsätzlich fremd. Alles liegt offen, doch es gibt keine Auflösung für das, was man sieht.

Auch das siebenteilige »I Love the Baby Giant Panda, I'd Welcome one to my Veranda« (2003) ist als Bildfolge angelegt. Die Nachtaufnahmen führen eine einzelne Palme sieben Mal in zeitlicher Abfolge vor. Wie eine Reihe von Stills suggeriert die Arbeit einen kurzen filmischen Ablauf. Im Dunkel ohne Fixpunkt oder Horizont ist der tropische Baum alleiniger Gegenstand des Sehens und wirkt dadurch eigenartig isoliert, wie ausgeschnitten. Ähnlich wie in ihrer Objektfotografie nimmt Kelm so den Bildgegenstand aus klärenden Kontexten heraus. Die vom Blitzlicht angeschossene Palmkrone markiert das optische Zentrum, nach unten hin endet der Stamm scheinbar im Nichts. Durch die vom Wind bewegten Palmwedel sind minimale Veränderungen der Abfolge definiert. Die Wiederholung im kinematografischen Raster formalisiert das Objekt, doch die Reihe als Folge ohne Auflösung führt auch ein Moment von Zeitlosigkeit mit ein. Der Titel führt von einer inhaltlichen Ausdeutung des Sujets weg, hat eher öffnende, poetisierende Funktion. Der »Baby Giant Panda« stammt von Ogden Nash², einem in den USA für seine Limericks beliebten Dichter. Doch sobald man die Zeile nicht unmittelbar inhaltlich deutet, sondern als Mittel semantischer Lenkung betrachtet, durch die Differenz und fremde Ähnlichkeit ins Bild kommen, könnte einem etwa auffallen, wie stark hier die Momente des visuell Irrealen und Unheimlichen mit der fröhlichen Stabreimzeile des Kindergedichts kontrastieren. Flankiert von der formalen Parallele, dass ein Reim ganz ähnlich wie die Bildfolge auf einem Schema rhythmisierter Wiederholung und Abweichung beruht.

In ihrer Objektfotografie greift Kelm oft stärker mit direkter Inszenierung ein, stellt mit einfachen Mitteln künstliche Bildräume her, etwa, indem sie Gegenstände vor gemusterten Stoffen arrangiert. Dazu zählen in anderer Hinsicht so verschiedene Arbeiten wie »Target Record«, »Untitled (Praise of a Needle)«, »After Lunch, Trying to Build Railway Ties« (alle 2005), die Gruppe »Stars Look Back« (2006) oder das neuere »Frying Pan« (2007), das die erste E-Gitarre, eine 1934er Rickenbacker Typ »Frying Pan« vor einem afrikanischen Wachsbatikstoff mit M. C.-Escher-haftem Treppenmotiv zeigt. Gegenüber solchen visuell leicht nachvollziehbaren, ästhetisch aber raffiniert zugespitzten Konstruktionen von Bildraum und gelenkter, teils auflösender Objektpräsenz gibt es bei Kelm auch Aufnahmen, in denen sie Gegenstände in einer Art »Nicht-Raum«,

still lifes and portraits, along with object, architectural and landscape photography, at times also making reference to the visual languages of advertising. By exploring representational forms of photography, Kelm also shifts their co-ordinates, introducing subtle ambivalences of meaning into the picture. She does so in a very unmelodramatic way, with simple devices and clear-cut elements of style. In Kelm's pictures there is no exaggeration, no symbolisms, no secret. Forms of staging, that she uses fairly often, are also always deployed in an obvious way. But the objectivity on which Annette Kelm works is not synonymous with unambiguousness: Everything that goes to make up the picture is there with the picture, too, but in such a way that specific vagueness and even omissions appear to be included. These photos keep their silence in the right places, reveal everything, and yet it is still not always easy to place what you are seeing. Yet Kelm always negotiates the ambivalence and directed openness of her pictures as a question of seeing, not of knowing. It may be helpful to know a title or the place depicted, but not knowing never makes it impossible to penetrate the picture. Many of the works are »untitled« anyway, and if there are any titles they hardly ever tell you anything about the »where« and »what« in the photo. Rather, they add literary, visual contexts to the picture, thus changing the light, as it were, in which an object appears. As is the case in »To a Snail«: Here Kelm quotes the title of a poem by American lyric poet Marianne Moore¹. But knowing that is perhaps less important than the confusion that the title brings into the picture, while the dedication »To a snail« perhaps causes us to associate a different horizon of perception, that combines with the strangely limited view of the open sea, shrouded in darkness. Meaning never forces itself on us here, but encryption or hidden meaning is totally alien to Kelm's imagery. Everything is out in the open, but what we see is never resolved.

The seven-part »I Love the Baby Giant Panda, I'd Welcome one to my Veranda« (2003) is also a series of pictures, seven successive night shots of a single palm. Like a series of stills, the work suggests a brief film sequence. In the dark, with no point of reference or horizon, the tropical tree is the sole object of vision, which makes it appear isolated, cut out. As in her object photography, Kelm thus detaches the subject of the picture from any elucidating contexts. The flash-lit top of the palm marks the optical centre, with the trunk seeming to fade away into nothingness towards the bottom. The palm fronds moved by the wind define minimal changes in the sequence. This cinematographic repetition formalises the object but the unresolved series also introduces a certain sense of timelessness. The title dissuades us from interpreting the motif in terms of content, and instead fulfils an opening, poeticising function. The »Baby Giant Panda« originates from Ogden Nash², a US poet popular for his limericks. But as soon as you do not interpret the words in terms of their content and instead view them as a device of semantic control, that brings difference and strange similarity into the picture, you might notice, for instance, how strongly the visually unreal and uncanny aspects contrast with the cheerful alliteration of the children's poem. Flanked by the formal parallel that, much like the sequence of images, a rhyme is based upon a scheme of rhythmic repetition and deviation.

In her object photography, Kelm often takes a more direct hand by means of staging, creating picture spaces with the aid of simple devices, for example by arranging objects in front of patterned fabrics. This holds true of such (otherwise so very different) works as »Target Record«, »Untitled (Praise of a Needle)«, »After Lunch, Trying to Build Railway Ties« (all 2005), the »Stars Look Back« group (2006), or the more recent »Frying Pan« (2007), in which she shows the first electric guitar, a 1934 Rickenbacker »Frying Pan« in front of an African wax batik material with a staircase theme in the style of M. C. Escher. Compared with such visually easy-to-read, but aesthetically cleverly exaggerated constructions of picture space and intentional, in some cases disintegrating object presence, Kelm also has photos in which she presents objects in a kind of »non-space«, i.e. in the style of almost totally neutral studio photography. »Neutral« is, of course, a problematic category, and Kelm hastens to add that she does »not believe that such a



ANNETTE KELM, *Anonymous*, *Lilac Clock Bag, Buffalo Exchange*, 2007. C-prints, je / each 40 cm x 60 cm.

also im Stil nahezu komplett neutralisierender Studiofotografie vorführt. Natürlich ist »neutral« eine problematische Kategorie, und Kelm merkt auch gleich an, sie »glaube nicht, dass es so etwas wie einen neutralen Bildraum überhaupt gibt«³. Doch gerade das macht die Verwendung eines von Kontexten entleerten Bildraums eben interessant, denn er ist für das Objekt so etwas wie die Gegenprobe, lädt es quasi auf mit gesteigerter Präsenz und ist insofern seinerseits eine Form von Inszenierung. Arbeiten wie »Untitled (Candle)« (2002), »Untitled (American Queen)« (2005), »Anonymous, Lilac Clock Bag, Buffalo Exchange« (2007) oder »Caps« (2008) belegen, dass die reduzierte, rein objektbezogene Darstellungsart für Kelm über die Jahre immer eine Option bildhafter Ausdeutung von Gegenständlichkeit geblieben ist. Das vierteilige »Anonymous [...]« etwa zeigt eine kreisrunde Umhängetasche, in deren Vorderseite eine Uhr mit Ziffernblatt eingelassen ist: vier Mal dasselbe Ding in gleicher Perspektive, vor hellem Hintergrund gleichmäßig ausgeleuchtet, die Zeigerstellung um je eine Minute versetzt. Kelm hält das Verfahren simpel und betont, dass das »gestalterische Zutun da nicht gerade groß« sei, »zwei Lampen indirekt auf den Hintergrund, eine aufs Objekt und abfotografieren. Das ist fast der geringste Aufwand, den man da betreiben kann.« Dieses in der Werbung gängige Bildverfahren, der so genannte Pack Shot, dient dazu, Objekte schattenlos abzubilden, um sie später in Prospekten freizustellen. Kelm kommt diese Art der Sachlichkeit entgegen, insofern sie die Objekte hier im weiteren Sinn »freistellt«, nämlich kontextbefreit zeigt. Dafür ist die 20-teilige Reihe der »Caps« ein gutes Beispiel: Je einfacher und reduzierter die Formalisierung, desto klarer fällt das Schauen aus –

thing as neutral picture space actually exists«³. But this very fact makes her use of a picture space devoid of contexts interesting, as it is a kind of cross-check for the object, charging it with augmented presence, as it were, and in this respect it is equally a form of enactment. Works such as »Untitled (Candle)« (2002), »Untitled (American Queen)« (2005), »Anonymous, Lilac Clock Bag, Buffalo Exchange« (2007) or »Caps« (2008) show that, for Kelm, the reduced, purely object-based form of representation has always been an option of visually interpreting objectivity over the years. The four-part »Anonymous [...]«, for example, shows a circular shoulder bag with a clock-face on the front: the same object from the same perspective four times, evenly illuminated against a light background, the hands of the clock offset by one minute in each case. Kelm keeps the procedure simple and stresses that there is »not exactly a great deal of creative manipulation, two lamps shining indirectly on the background, one on the object, and take the photo. That's almost the least work involved.« This common mode of photography in advertising, the pack shot, serves to present objects without any shadows, so as to be able to extract them for use in brochures. This kind of objectivity is very convenient for Kelm in that she presents the objects in a broader sense of »extracted«, namely free of context. The twenty-part series of »Caps« is a good example of this: The simpler and more reduced the formal presentation, the clearer our view of the object – and, in some cases, the more mysteriously the object looks back at us. Kelm found the caps by chance while walking around Chinatown in New York. They are »raffia caps that you can fold flat. They are »made in

und desto rätselhafter schaut bisweilen das Objekt zurück. Kelm fand die Kappen zufällig bei einem Streifzug durch die New Yorker Chinatown. Es handelt sich um »Mützen aus Bast, die man auch flach falten kann. Sie sind ›Made in China‹. Es ist ein Billigprodukt, Massenware«, sagt Kelm. Ein typisch interkulturelles Mischprodukt, in dessen Erscheinungsbild sich Wurzeln in traditionellem Handwerk ebenso einschreiben wie die Industrieherstellung, und in dem unbestimmt Asiatisches mit US-Amerikanischem fusioniert. Das Eigenartige daran ist kaum auf den Begriff zu bringen, aber Kelms fotografische Inszenierung macht es diskret und doch unmittelbar sichtbar. Und zwar deshalb, weil sie Begriff und Kontext weglässt und die Objekte stattdessen in eine visuelle Struktur einrückt, die sich strikt an formalen Kriterien orientiert: »Ich habe Caps in fünf verschiedenen Farben verwendet und sie in jeweils vier verschiedenen Positionen fotografiert«, so Kelm. In dieser Gruppe von zwanzig Bildern ist dann jedes einzelne durch die Struktur formal bestimmt, und sie sind wie Elemente einer Gruppe wechselseitig verknüpft. Zugleich werden durch die visuelle Isolierung, das »Freistellen«, kontextuelle Zuschreibungen weitgehend ausgeblendet. So erscheinen die Objekte sachlich distanziert, aber eben auch in großer Eindringlichkeit, als wäre hier der Blick bereinigt und ganz aufs Schauen reduziert.

Das Verfahren, Ambivalenz über die Konstruktion beziehungsweise Annullierung von Bildraum herzustellen, überträgt Kelm auch auf andere Gattungen, etwa wenn sie in »Untitled (Portraits)« (2007) erstmals mit Personendarstellung experimentiert: Für die siebenteilige Bildfolge übernimmt sie die Künstlichkeit des neutralisierten Bildraums, übersetzt dies allerdings mit einem leuchtend blauen, monochromen Hintergrund ins Flächige. Bildtiefe wird hier allein durch Farbe bestimmt, und das könnte ebenso gut offener Himmel sein wie blaue Folie. Den Blick auf die Augenpartie der Porträtierten hält Kelm durch starke Schlagschatten verdeckt, so dass man irritierenderweise die porträtierte Person nicht erkennt, sich aber von ihr angesehen glaubt. Einen ähnlich einfach-effektiven Bildraum stellt Kelm im vierteiligen »Untitled (Oranges)« (2007) her, einer Darstellung von Orangenästen, in der sie das naturhaft Künstliche der dunkelgrün wächsernen Blätter am extrem geschärften Binnenkontrast zum gelbgrünen Hintergrund kontrastiert, wozu dann die Orangen ihrerseits Spannung bilden und sich dadurch eine irritierend schrill-harmonische Gesamtfarbigkeit aufbaut. Der Bildraum ist extrem flach, beinahe ganz in Farbe aufgelöst, kaum, dass die Blätter Schatten werfen. Diese Tendenz, den Gegenstand ins Ornamentale umzuwandeln, betont Kelm zusätzlich durch formale Entscheidungen, etwa indem sie in den vier Fotos je einen anderen Zweig zeigt, der dann von jeweils einer anderen Seite ins Bild ragt.

So entwickelt Kelm Darstellungsformen, die den Bildraum mit dem Objekt latent zur Deckung bringen beziehungsweise vorge-täuschte Deckung als visuelle Strategie benutzen. Etwa beim fünfteiligen »Untitled« (2007)⁴. Kelm hat dafür Zielscheiben fotografiert, wie sie herkömmlich von Bogenschützen verwendet werden, weiße Papierbögen, bedruckt mit konzentrisch gelben, roten und blauen Ringen. Sie hat die gebrauchten, also von Pfeileinschüssen gezeichneten Blätter abgebildet, und zwar rückseitig, so dass die kräftigen Primärfarben nur schwach durchscheinen, was zu fast monochromer Bildwirkung mit malerisch nuancierten Weißtönen führt. Die vielen Durchschüsse sind auf der Rückseite als kleine Krater sichtbar und von durchschlagenden, farbigen Papierfetzen gesäumt. So werden die winzigen Erhebungen zu Indikatoren eines extrem flachen Bildraums und zeigen in Fontana-hafter Löchrigkeit das Objekt erst eigentlich an. Das fast weiße Blatt verschwindet gleichsam in der Oberfläche seiner Abbildung, fotografischer Bildraum und Gegenstand sind nahezu deckungsgleich – und doch könnte die Sachlichkeit der Darstellung kaum größer sein.

Eine Zuspitzung dieser visuellen Strategie stellt die Serie der »Big Prints« (2007) dar: Fotos großflächig gemusterter Dekorstoffe von Dorothy Draper⁵, bei denen der Bildraum zu extremer Flächigkeit umgedeutet und zugleich mit malerischen, hier explizit dekorativen Aspekten aufgeladen ist. Kelm recherchierte im Archiv der Firma Schumacher & Co. in Newark, Delaware, die in den 1940er Jahren von Draper entworfene Stoffe hergestellt hat. Die für US-

China. It's a cheap article, mass produced«, says Kelm. A typically cross-cultural hybrid product, whose appearance exhibits roots in both traditional craftsmanship and industrial manufacturing and that creates a fusion of something indeterminately Asian and something American. The strange thing about it is almost impossible to pin down, but Kelm's photographic staging makes it discreetly and yet immediately visible. This is because she omits the concept and the context and inserts the objects in a visual structure based strictly on formal criteria instead: »I used caps in five different colours, taking a photo of each in four different positions«, says Kelm. In this group of twenty pictures, each photo is formally determined by the structure, and they are inter-linked like elements of a group. At the same time, contextual allocations are largely masked out by the visual isolation, the »extraction«. As a result, the objects appear objectively detached, but also of tremendous forcefulness, as if the gaze is cleared and completely reduced to looking.

Kelm transfers the method of creating ambivalence by constructing or annulling picture space to other genres, for example when she experiments with portraits of people for the first time in »Untitled (Portraits)« (2007): For the seven-part series of pictures she adopts the artificiality of neutralised picture space but translates it into two dimensions with a bright-blue, monochrome background. Here depth is created by colour alone, and it could just as well be open sky or blue film. Kelm conceals the eyes of the portraitees with strong shadows, so that, annoyingly, you cannot recognise the person in the portrait but feel that he / she is looking at you. Kelm creates a similarly simple and effective picture space in the four-part »Untitled (Oranges)« (2007), a picture of orange branches in which she contrasts the naturally artificial dark-green of the waxy leaves with the high-focus inherent contrast of the yellowish-green background, with the oranges forming tension and thus building up a disconcertingly strident-harmonious overall colouration. The picture space is extremely flat, almost completely dissolved in colour, with the leaves casting practically no shadows. Kelm additionally underscores this tendency of reinterpreting an object in the realm of ornamentation by means of formal decisions, for example by showing a different branch in each of the four photos, protruding into the picture from a different side in each case.

As such, Kelm develops forms of representation that cause the picture space to converge latently with the object and that deploy feigned convergence as a visual strategy. For example in the five-part »Untitled« (2007)⁴. For this series, Kelm took photos of targets commonly used by archers, white sheets of paper with concentric yellow, red and blue rings printed on them. She photographed the used, i.e. arrow-pierced sheets from behind, so that the powerful primary colours only just show through, thus causing the picture to appear almost monochrome with painterly nuances of white. The numerous holes are visible on the back in the form of little craters lined by coloured shreds of paper poking out the back. As a result, the tiny bumps become indicators of an extremely flat picture space, the thing that really reveals the object by means of Fontana-esque punctures. The almost white sheet vanishes, as it were, in the surface of its representation, photographic picture space and object are virtually convergent – and yet the objectivity of the representation could hardly be greater.

The series of »Big Prints« (2007) is a culmination of this visual strategy: Photos of big-print patterned decorative fabrics by Dorothy Draper⁵, in which the picture space is reinterpreted in extreme flatness, and at the same time charged with picturesque, in this case explicitly decorative aspects. Kelm researched in the archives of Schumacher & Co. in Newark, Delaware, a company that manufactured fabrics designed by Draper in the 1940s. The interior designer, who continued to influence style in the US until into the 1950s, designed furniture and fabrics and furnished entire hotels with rather opulent designs. Here again, technically Kelm's photography is based on a matter-of-fact, objective process, »real-



ANNETTE KELM, Gärtnerhaus, Berlin-Wannsee, Bergstraße, Wolgaster Holzindustrie Aktiengesellschaft, Architekt Johannes Lange, 1890, 2008. C-print, 75,5 cm x 58 cm.



ANNETTE KELM, Ferienhaus, Heringsdorf, Maxim-Gorki-Straße, Wolgaster Holzindustrie Aktiengesellschaft, 1900, 2008. C-print, 75,5 cm x 58 cm.



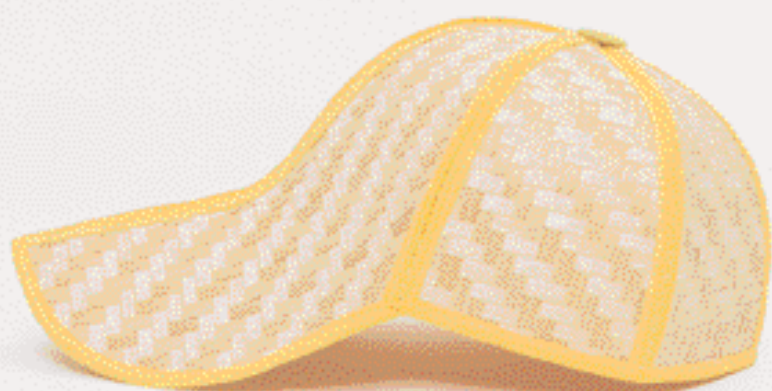
ANNETTE KELM, *Big Print #6 (Jungle Leaves – cotton twill, 1947, design Dorothy Draper, courtesy Schumacher & Co.), 2007. C-print, 131,5 cm x 100,5 cm.*

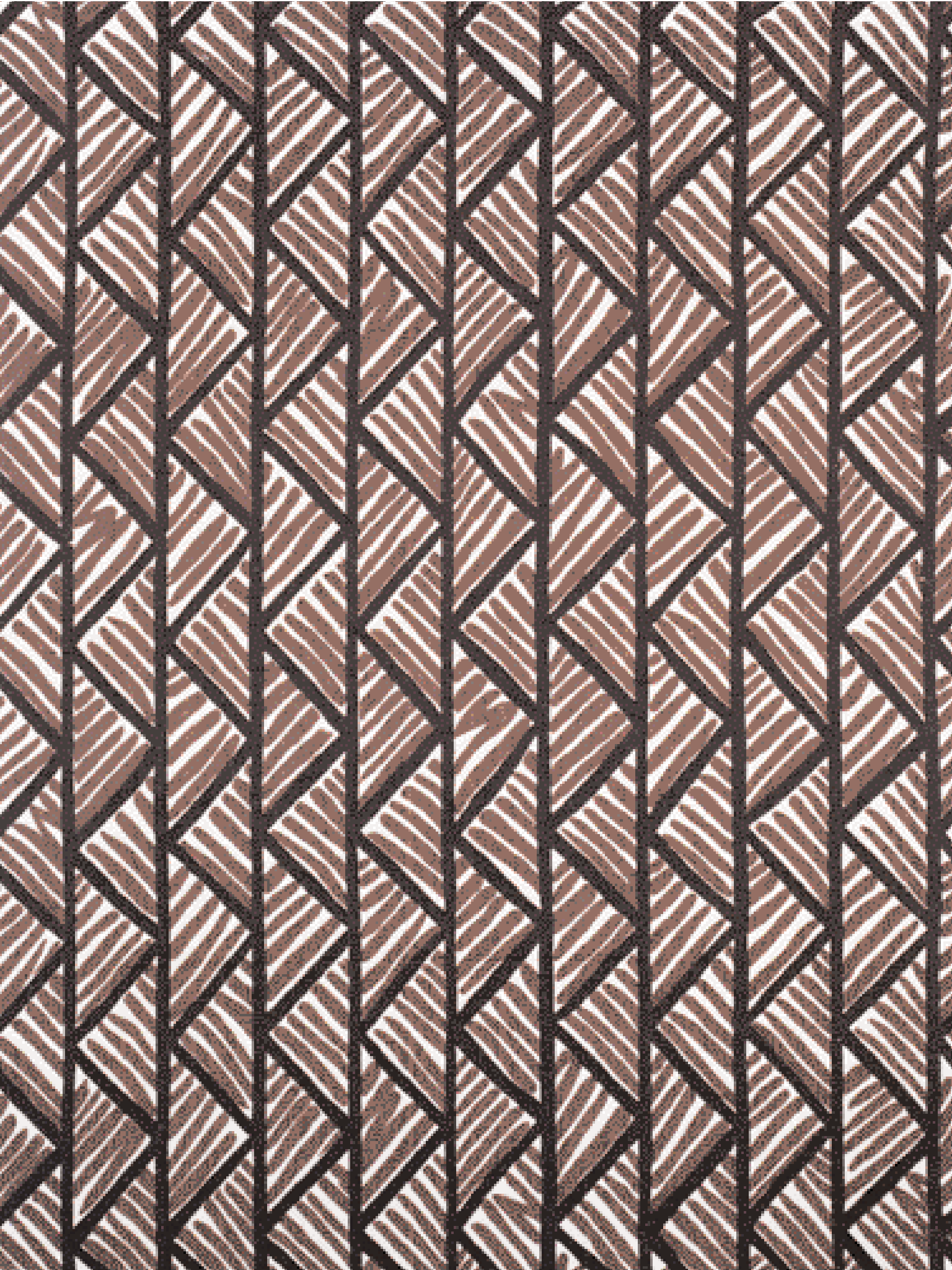


ANNETTE KELM, *Big Print #2* (Maui Fern – cotton mainsail cloth, fall 1949, design Dorothy Draper, courtesy Schumacher & Co.), 2007. C-print, 131,5 cm x 100,5 cm.

ANNETTE KELM, aus der 20-teiligen Serie / from the 20-part series: *Caps*, 2008. C-prints, je / each 49 cm x 60 cm.







ANNETTE KELM, *Big Print #1 (Lahala Tweed – cotton chevron, fall 1949, design Dorothy Draper, courtesy Schumacher & Co.), 2007. C-print, 131,5 cm x 100,5 cm.*



ANNETTE KELM, *Erstes Musterhaus, Hellerau, Heideweg, Deutsche Werkstätten Hellerau, Architekt Adelbert Niemeyer, 1920, 2008. C-print, 75,5 cm x 58 cm.*

Amerika bis in die 1950er Jahre hinein stilprägende Raumgestalterin entwarf Möbel, Stoffe und stattete ganze Hotels mit ziemlich opulenten Designs aus. Technisch gesehen folgt Kelm Fotografie auch hier einem nüchtern-sachlichen Verfahren, »eigentlich so etwas wie ein Repro«, meint sie, »links und rechts stehen gleich viele Lampen im 45°-Winkel, um einen flachen Gegenstand schattenlos auszuleuchten«. Auf diese Weise hat Kelm, bewusst »ohne größeres gestalterisches Zutun«, ausgesuchte Möbelbezugsstoffe Drapers frontal abgelichtet. Für Ausschnitt und Format legte sie die archivierten Originalproben zugrunde, und wie bei fast allen Objektfotos orientierte sie das Format des Abzugs an der Größe des Gegenstands. Die Sachlichkeit des Zugangs, die auf visueller Ebene von der dekorativen, teils wie psychedelisch wirkenden Erscheinung der fotografierten Flächen überblendet wird, drückt sich in der Titelgebung aus. Kelm nummeriert die Bilder und greift zu näherer Bestimmung Katalogisierungsdaten auf, also etwa »Big Print #2 (Maui Fern – cotton mainsail cloth, fall 1949, design Dorothy Draper, courtesy Schumacher & Co.)«. Dazu passt, dass Kelm hier das scheinbar Einfachste tut: Sie nimmt eine Eins-zu-eins-Reproduktion vor. De facto unterläuft sie damit aber gängige Repräsentationsmuster der Objektfotografie, indem Objekt und fotografisches Abbild hier praktisch die Plätze tauschen. Die visuelle Opulenz der Bilder geht also einher mit einer semantischen Provokation: Kelm löst den fotografischen Bildraum in dekorative Oberfläche auf, während sie doch nur nüchtern das Objekt vor Augen führt. Nicht zuletzt liegt darin auch eine Referenz zu ihrer Verwendung von Dekorstoffen bei der Objektszenierung – und deren Radikalisierung, da Kategorien wie Objekt und Hintergrund bei den »Big Prints« dann in eins fallen.

In ihrer Landschafts- und Architekturfotografie folgt Kelm bei gleicher Sachlichkeit doch anderen visuellen Strategien und Verfahren. Auch hier steht das Objekt im Zentrum, es ist für Kelm generell der konzeptuelle Ausgangspunkt eines Fotos, Recherche wird dadurch entscheidender Teil der Bilderfindung. Für Architekturfotos etwa sucht sie besondere Schauplätze auf: Orte, die wie Zwischenzonen funktionieren, an denen sich kulturelle Einschreibungen vermischen oder überblenden und die dadurch spezifische Unwägbarkeit verkörpern. »House on Haunted Hill« (2005) zählt dazu, Aufnahmen des von Frank Lloyd Wright 1924 in Los Angeles erbauten Ennis-Brown-Hauses, in dem 1982 Teile von Ridley Scotts »Blade Runner« gedreht wurden. Oder »Your House is My Castle« (2005), das Foto eines absichtlich schief gebauten Hauses. Kelm reiste dafür zu dem um 1560 entstandenen, auf manieristische Verzerrungen und Spiegelungen angelegten Themen- und Skulpturenpark bei Bomarzo in der Nähe Roms.⁶ Sie kommentierte die Besonderheit dieses Ortes im Bild durch eine weitere manieristische »Verdrehung«, indem sie im Fenster des Hauses eine mutmaßlich weibliche Figur im Anzug mit ziemlich offensichtlich falschem Vollbart platzierte. Kelm fotografierte auch im Parc de Groussay in Montfort L'Amaury bei Paris: Die ursprünglich aus dem 19. Jahrhundert stammende Anlage greift ihrerseits auf kulturell diverse Vorbilder zurück. Darunter sind historische Bauwerke der Weltkultur, künstliche Ruinen etwa, eine Pyramide und neoklassische Pavillons, die als architektonische Versatzstücke zitiert werden. Sie interessieren Kelm als historischer Fake, handelt es sich dabei doch um den auf Look gebauten Stilmix eines frei fantasierten 17. Jahrhunderts, der tatsächlich aus den 1960er Jahren stammt. Die Bilder »La Pyramide, 1968, Foli Parc de Groussay« sowie das kleine »Untitled (Tatarenpavillon)« (beide 2007) entstanden dort. Letzteres inszenierte Kelm mit einer weiblichen Figur, die die Uhrentasche aus »Anonymous [...]« (2007) schultert. So setzt sie ein klassisches Memento-mori-Motiv, ein verstecktes Selbstzitat, stilistisch aber eine weitere Überschreibung der im Sujet schon angelegten Überblendungen ein. In ganz neuen Bildern wie »Gärtnerhaus, Berlin-Wannsee, Bergstraße, Wolgaster Holzindustrie Aktiengesellschaft, Architekt Johannes Lange, 1890« (2008) beschäftigt sich Kelm mit Darstellungen historischer Fertighäuser, die Anfang des 20. Jahrhunderts aufkamen. An ihnen manifestiert sich ein interessanter Übergang von Industrie und Handwerk, von Funktionalität und Mode. »Diese Häuser wurden damals in Musterhaus- oder auf

ly something like a repro«, she says, »the same number of lamps on the left and right, at an angle of 45°, illuminating a flat object without any shadows«. In this way, Kelm consciously photographed a selection of Draper's furniture coverings from the front without »any major creative manipulation«. She used the archived original samples to define the detail and format and, as in almost all object photos, she based the format of the print on the size of the object. The title of the series expresses the objectivity of the approach, that, at the visual level, is superimposed by the decorative, in some cases almost psychedelic appearance of the surfaces photographed. Kelm numbers the pictures, using catalogue data to specify them, that is, for example, »Big Print #2 (Maui Fern – cotton mainsail cloth, fall 1949, design Dorothy Draper, courtesy Schumacher & Co.)«. This is backed up by the fact that Kelm seems to take the simplest approach here, creating a one-to-one reproduction. But in fact, by so doing she undermines conventional patterns of representation used in object photography by causing the object and the photographic representation to practically change places. The visual opulence of the pictures goes hand in hand with a semantic provocation: Kelm dissolves the photographic picture space into a decorative surface, although she only presents the object matter-of-factly. Not least, this also constitutes a reference to her use of decorative fabrics in her object stagings – and their radicalisation, as categories such as object and background merge into one in the »Big Prints«.

In her landscape and architectural photography, despite the same objectivity, Kelm pursues different visual strategies and methods. Here again the focus is on the object, for Kelm it is generally the conceptual starting point of a photo, and research becomes a key component of her image finding. For architectural photos, for example, she goes to particular locations: places that act as in-between zones, where cultural inscriptions interweave or overlap each other and which embody a specific imponderability. »House on Haunted Hill« (2005) is a case in point, pictures of the Ennis Brown house built by Frank Lloyd Wright in Los Angeles in 1924, where parts of Ridley Scott's »Blade Runner« were shot in 1982. Or »Your House is My Castle« (2005), the photo of a house deliberately built lop-sided. For this picture, Kelm went to the theme and sculpture park in Bomarzo near Rome, that was created around 1560 and that features Mannerist distortions and illusions.⁶ She commented on the peculiarity of this place in the picture by means of another Mannerist »twist« by putting a supposedly female figure in a suit and an obviously false beard in the window of the house. Kelm also took photos in the Parc de Groussay in Montfort L'Amaury near Paris: The park, originally dating back to the nineteenth century, goes back to diverse cultural sources. These include historical buildings from international culture, artificial ruins, for example, a pyramid and neo-classical pavilions quoted as set pieces of architecture. Kelm is interested in them as historical fakes – a style mix built in the look of a freely dreamt-up seventeenth century, that actually dates from the 1960s. The pictures »La Pyramide, 1968, Foli Parc de Groussay« and the little »Untitled (Tatar pavilion)« (both 2007) were taken there. Kelm staged the latter with a female figure with the clock-bag from »Anonymous [...]« (2007) on her shoulder. As such, she uses a classical memento mori theme, a hidden self-quotation, but stylistically once again overwrites the superimposed aspects already contained in the motif. In very recent pictures such as »Gärtnerhaus, Berlin-Wannsee, Bergstraße, Wolgaster Holzindustrie Aktiengesellschaft, Architekt Johannes Lange, 1890« (2008) Kelm examines historical prefabricated houses that came into fashion at the beginning of the twentieth century. They display an interesting transition of industry and craft, functionality and fashion. »These houses were on show and available for ordering at show-house or world exhibitions and international building shows«, says Kelm. »Some were also shipped and set up in other countries.« Swiss or Swedish style was popular as can be seen, for example, in »Erstes Musterhaus, Hellerau, Heideweg, Deutsche Werkstätten Hellerau, Architekt Adelbert Niemeyer, 1920« (2008), that was produced at the Hellerau workshops in the 1920s.



ANNETTE KELM, *Target Record*, 2005. C-print, 50 cm x 60 cm.

Weltausstellungen und internationalen Bauausstellungen gezeigt und konnten bestellt werden«, so Kelm. »Manche wurden auch verschifft und in anderen Ländern aufgebaut.« Beliebt waren Schweizer- oder Schwedenstil, zu sehen etwa in »Erstes Musterhaus, Hellerau, Heideweg, Deutsche Werkstätten Hellerau, Architekt Adelbert Niemeyer, 1920« (2008).

In ihren Fotos zeigt Kelm solche ästhetisch kodierten, oft aus verfeinerter Künstlichkeit von Trash bis Industrie und Hochkultur erwachsenen Orte und Objekte. Sie betreibt aneignende Archäologie des Artifiziiellen und kulturell Mehrdeutigen, und die kontextöffnende Sachlichkeit dieses fotografischen Blicks legt Mehrfachkodierungen frei, ohne sie zu fixieren. Kelms Bilder sind Hybride zwischen Dokumentation und Staging, reduzierte und zugleich formalisierte Kompositionen, in denen Sehen und Lesen, Zuweisung von stets nur möglicher Bedeutung also, eng verflochten sind. Die konzeptuelle Offenheit ihrer Fotografie beruht in erster Linie auf einer solchen künstlerischen Haltung, feste Themen und Verfahren wären dabei eher hinderlich. Mit diesem offenen, bewussten Blick geht Kelm von Fall zu Fall aufs Neue auf die Dinge zu.

In her photos, Kelm shows such aesthetically encoded places and objects that often arise out of refined artificiality, from trash to industry and high culture. She engages in an appropriative archaeology of artificial and cultural ambivalences, and the context-opening objectivity of this photographic gaze uncovers multiple encodings without cementing them. Kelm's pictures are hybrids somewhere between documentation and staging, reduced and yet formalised composition, in which seeing and reading, i.e. always only allocating potential meaning, are tightly interwoven. The conceptual openness of her photography is based above all on such an artistic stance, where fixed subjects and methods would be more of a hindrance. Kelm approaches things with this open, conscious gaze every time afresh.

(Translation: Richard Watts)

1 Marianne Moore (1887 – 1972).

2 Ogden Nash (1902 – 1971).

3 Alle Zitate Annette Kelm: Gespräch mit dem Autor am 22.2.2008 in Kelms Berliner Atelier.

4 Der Reihe und auch dem vierteiligen »Friendly Tournament« (2005) gehen Bilder voraus, die das Motiv visuell stark öffnen. »Für das Zielscheibenmotiv habe ich mich unter anderem wegen Poul Gernes interessiert«, so Kelm. »Das Ei auf dem Teller (»Untitled (Egg)«, 2004) und die Schallplatte (»Target Record«, 2005) zählen dazu, auch das Bild mit den Fliegen (»ABCD«, 2003). Darüber kam ich auf den Gedanken, auch richtige Zielscheiben zu fotografieren.«

5 Dorothy Draper (1889 – 1969).

6 »Alles ist darin verzerrt, sogar die Wege; die Architektur ist bewusst falsch konzipiert, jedem Normalen entgegengesetzt [...]«. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg: Rowohlt 1957, S. 85.

1 Marianne Moore (1887 – 1972).

2 Ogden Nash (1902 – 1971).

3 All quotes Annette Kelm: interview with the author on 22/2/2008 at Kelm's studio in Berlin.

4 This series and also the four-part »Friendly Tournament« (2005) are preceded by pictures that really open up the motif visually. »One reason why I was interested in the target as a motif was Poul Gernes«, says Kelm. »The egg on the plate (»Untitled (Egg)«, 2004) and the record (»Target Record«, 2005) are among these pictures, as is the picture with the flies (»ABCD«, 2003). That gave me the idea to take photos of real targets, too.«

5 Dorothy Draper (1889 – 1969).

6 »Everything in it is distorted, even the paths; the conception of the architecture is intentionally wrong, contrary to anything normal [...]«. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg: Rowohlt 1957, p. 85.

Camera Austria

International

€ 14,- 102/2008



ANNETTE KELM JENS ASTHOFF IOSIF KIRÁLY ROLF SACHSSE
ALEXANDRA CROITORU COSMIN COSTINAS
HRAIR SARKISSIAN SONKE GAU TAYSIR BATNIJI CATHERINE DAVID

FORUM AUSSTELLUNGEN EXHIBITIONS BÜCHER BOOKS NACHRICHTEN NEWS