

4-5

Vorwort
Preface

7-45

Julia Katharina Thiemann

Vom Zeigen des Zeigens
Fotografische Reproduktionsverfahren
als ästhetische Strategie
Ingo Mittelstaedts

Displaying Display
Photographic reproduction
as an aesthetic strategy in the work
of Ingo Mittelstaedt

47-49

Anhang
Appendix

50

Impressum
Imprint

Ingo Mittelstaedt
courtesy

Vorwort

Die Rudolf-Scharpf-Galerie ist eine Außenstelle und Projektgalerie des Wilhelm-Hack-Museums, deren Name auf den Ludwigshafener Künstler Rudolf Scharpf zurückgeht, der das Gebäude der Stadt Ludwigshafen am Rhein mit der Auflage schenkte, dieses als Ausstellungsraum für junge Kunst zu nutzen.

Mit Ingo Mittelstaedt zeigen wir einen künstlerischen Ansatz, bei dem weniger die Produktion neuer Bilder im Zentrum steht, als die Auseinandersetzung mit den Wechselbeziehungen von Präsentation und Wahrnehmung von Bildern, insbesondere der Fotografie. Innerhalb ihrer knapp 200-jährigen Geschichte hat die Fotografie die wichtigste Rolle bei der Dokumentation und Repräsentation der uns umgebenden Welt eingenommen. Die aufgrund ihres technischen Produktionsprozesses immer wieder proklamierte Neutralität der Fotografie hat sich längst als falsch erwiesen. Ebenso wie der subjektive Blick des Fotografen das Bild prägt, so bestimmt auch der Kontext der Präsentation des Bildes seine Interpretation. Je nachdem, ob das Bild in einer Zeitung, einer Ausstellung, einem Archiv oder in unserer privaten Fotokiste, als Erinnerung, zur Präsentation eines Produktes oder zur Dokumentation eines Ereignisses

erscheint, wird es von uns anders verstanden und gelesen. Die unterschiedlichen Formen des „Zeigens“ und „Begreifens“ thematisiert Ingo Mittelstaedt in seinen Fotografien, Arrangements und Installationen. Wie Julia Katharina Thiemann in ihrem umfangreichen Beitrag detailliert darlegt, verbirgt sich hinter den Fotografien Mittelstaedts eine tiefgründige und spannende Auseinandersetzung mit der Fotografie- und Rezeptionsgeschichte. Nicht nur der theoretische Text, auch die gestaltete Form macht die Publikation zu etwas Besonderem. So ist sie auch als Buchobjekt zu verstehen, bei dem die eingelegten Bildkarten in dem Moment, in dem sie herausgenommen werden, die Handlung des Zeigens und „Begreifens“ auf Sie, den Leser, erweitert.

Der Grafikerin Fides Sigeneger und der Edition Cantz danke ich, dass sie das Projekt zu einem Objekt gemacht haben. Ganz besonders danke ich aber Ingo Mittelstaedt und Julia Katharina Thiemann für die intensive gemeinsame Arbeit an der Publikation und der Ausstellung in der Rudolf-Scharpf-Galerie.

René Zechlin
Direktor
Wilhelm-Hack-Museum

Preface

The Rudolf Scharpf Gallery is a branch and project gallery of the Wilhelm Hack Museum and is named after the local artist Rudolf Scharpf who gave the building to the city of Ludwigshafen am Rhein on condition that it be used as an exhibition space for up-and-coming artists.

With Ingo Mittelstaedt, we show an artistic approach that is less focused on producing new images than exploring the complex interplay between the display and the perception of images, in particular photography. In its almost 200-year history, photography has become the most important way of documenting and representing the world around us. The neutrality of photography, often touted due to the technical nature of its production, has long since been proven to be false. Just as the subjective view of the photographer shapes the image, the context in which the image is displayed determines its interpretation. Depending on whether the image appears in a newspaper, an exhibition, an archive or in our own box of photographs, to present a product or to document an event, we understand and read it differently. Ingo Mittelstaedt explores these different forms of showing and understanding in his photographs,

arrangements and installations. As Julia Katharina Thiemann explains in detail in her extensive contribution, Mittelstaedt's photographs explore the history of photography and its reception in profound and exciting ways. It is not only the theoretical text, but also the publication's design that makes it special; it is to be understood as a book object and when you, the reader, take out the cards, you participate in Mittelstaedt's act of showing and understanding.

I would like to thank the graphic designer Fides Sigeneger and Edition Cantz for making the project into an object and I would especially like to thank Ingo Mittelstaedt and Julia Katharina Thiemann for all their hard work on the publication and the exhibition in the Rudolf Scharpf Gallery.

René Zechlin
Director of the
Wilhelm Hack Museum



1

Julia Katharina Thiemann

Vom Zeigen des Zeigens
Fotografische
Reproduktionsverfahren
als ästhetische Strategie
Ingo Mittelstaedts

Displaying Display
Photographic reproduction
as an aesthetic strategy
in the work of
Ingo Mittelstaedt

Ein großes Auge

mit angeschnittener Augenbraue blickt aus einer Schwarz-Weiß-Fotografie, als fotografischer Abzug auf einem Tisch neben einer Hand liegend. In einer anderen Fotografie streckt sich dem Betrachter eine offene Handfläche senkrecht entgegen und scheint zu stoppen, zumindest einen Abstand zu generieren oder auch Achtsamkeit und Aufmerksamkeit zu fordern. Die Fotografie dieser Hand wird wiederum von zwei Händen gehalten. [Abb.1]

In dieser Serie, bestehend aus fünf Schwarz-Weiß-Fotografien, reproduziert Ingo Mittelstaedt, geboren 1978 in Berlin, Fotografien anderer Fotokünstler als Bild im Bild. Dabei sind unterschiedliche Handgesten wie auch Spuren der Handhabung, der Sichtung und Ansicht von Abbildern in den Schwarz-Weiß-Aufnahmen dargestellt. Betitelt ist die Serie mit der internationalen Wendung „courtesy“¹, denn in freundlicher Aneignung bedient sich Ingo Mittelstaedt nicht nur der teils ikonischen Bildfindungen, sondern geht ihnen empathisch nach und kreiert eine eigene, subjektive Logik und Narrationsspur in der körperlich ergreifenden Verwendung der Abbilder zu einem eigenständigen fotografischen Werk.

Dabei finden sich in seiner Auswahl der Fotografien aus der Sammlung des Sprengel-Museums Hannover so unterschiedliche Arbeiten wie Alexander Rodtschenkos „Radiohörer (Portrait der Tochter Warwara)“ von 1924 oder Umbos „o.T. (Wechselkurs 10 Mark; Zwei Hände reichen Geldscheine)“. Der russische Konstruktivist Rodtschenko (1891–1956) zeigt hier – trotz seines Fokus auf die Abstraktion zu Beginn der Moderne – ein Portrait seiner Tochter beim Radiohören. Das in schräger Aufsicht fotografierte Mädchen hält dabei eine Illustrierte leicht gewellt in ihren Händen und präsentiert sie dem Betrachter. [Abb.2] Diese Situation wird von Ingo Mittelstaedt in seiner Aufnahme von Rodtschenkos Abzug gespiegelt. Das quadratische Format der Zeitschrift korreliert mit dem Format des Ausschnitts Rodtschenkos, weiterhin befindet sich der Abzug dieser Fotografie wiederum in den behandschuhten Händen einer Restauratorin, während die Aufbewahrungsmappe im Hintergrund des Bildes sichtbar ist. So wie das Kind den Blick auf die Illustrierte in ihren Händen lenkt, wird Rodtschenkos Fotografie ebenfalls von zwei Händen präsentiert und fokussiert.

Die Aufnahme der Bildreporterin Germaine Krull (1897–1985), bekannt für ihre geometrischen Perspektiven in der Schule des „Neuen Sehens“, scheint in der abgebildeten

A large eye

with a cropped eyebrow stares out of a black and white photograph, lying on a table next to a hand as a photographic print. In another photograph an open hand stretches out toward the viewer only to stop, or at least to distance itself or demand awareness and attention. The photograph of this hand is in turn held by two other hands. [Fig.1]

In this series of five black and white photographs, Ingo Mittelstaedt, born in Berlin in 1978, reproduces photographs by other photographers as images within images. The black and white prints show different hand gestures as well as traces of handling, sorting and viewing. The title of the series comes from the international term “courtesy”, for Ingo Mittelstaedt not only appropriates these images, some of which are iconic, but also explores them empathetically, creating his own subjective logic and narrative in his physically compelling use of them to produce idiosyncratic photographic works.

His selection of photographs from the collection of the Sprengel-Museum in Hanover is diverse, ranging from Alexander Rodchenko’s “Radio Listener (Portrait of Daughter Varvara)” from 1924 to Umbo’s “untitled (Exchange Rate 10 Marks; Two Hands Exchange Banknotes)”. Despite his



2

focus on abstraction at the beginning of modernism, the Russian constructivist Rodchenko (1891–1956) here shows a portrait of his daughter listening to the radio. Captured at an oblique angle, the girl in the image holds a magazine, which is slightly creased in her hands, and presents it to the viewer. [Fig.2] Ingo Mittelstaedt mirrors this set-up in his photograph of Rodchenko’s print. The square shape of the magazine is echoed by the cropping of Rodchenko’s print which is in turn held in the gloved hands of a conservator, the folder in which it is kept visible in the background. Just as Rodchenko’s daughter directs the gaze towards the magazine in her hands, Rodchenko’s photograph is also presented and brought into focus by two hands.

The image by photojournalist Germaine Krull (1897–1985), famous for her geometrical perspectives as part of the photography movement “New Vision”, appears to be a

Handgeste eine symbolische Darstellung zu sein. Diese steht in der Tradition von Krulls Portraitaufnahmen, die oftmals ein besonderes Augenmerk auf die Hände des Betrachteten legten. So fotografierte sie anstelle des Gesichtes immer wieder die Hände eines Menschen als dessen repräsentatives Abbild und betonte dadurch die Persönlichkeit im tätigen Schaffen und Handeln als eine besondere Form der Individualisierung. Dies spitzt sich in der hier vorliegenden Aufnahme Krulls mit dem Titel „o.T. (Saving Mudra (Bewahren))“ (1950) auf eine einzelne Handgeste zu, die einen Bezug zu den „sprechenden Händen“ von Buddha-Statuen herstellt.

Umbo's (1902–1980) Fotografie „o.T. (Wechselkurs 10 Mark; Zwei Hände reichen Geldscheine)“ fokussiert zwei Hände, die sich im Austausch von Geldscheinen begegnen und die Währungsreform visualisieren, doch aus heutiger Sicht humorvoll auch als Kommentar zu Kunstszene und Kunstmarktgeschehen gelesen werden könnten. Ein besonderer zwischenmenschlicher Austausch auf persönlicher Ebene findet in der Fotografie von Nicolas Nixon (*1947) aus seiner Werkserie „People with Aids“ statt. Die von Mittelstaedt ausgewählte Aufnahme von Nixon zeigt Bob Sappenfield, einen mit HIV infizierten, sterbenskranken Studenten im Jahr 1988, dessen Gesicht mit geschlossenen Augen zu sehen ist und von den Händen seiner Mutter berührt wird.

Die abgebildeten Hände in den Fotografien innerhalb der Fotografien, die in einer der Aufnahmen das Antlitz eines Todkranken berühren, in einer anderen eine Geste der Meditation darstellen, etwas Halten, Tauschen oder Zeigen, werden ergänzt von einem Fotografenaugen. Das symbolische Auge in Walter Ballhauses (1911–1991) Fotografie „o.T. (Selbstportrait Auge)“ von 1929 bildet als einzige Fotografie der Reihe werkimmanent keine Hände ab, sondern stellt das schauende, den Betrachter anblickende, übergroße Auge des Fotografen dar, das scheinbar zurückblickt und die Situation der Betrachtung direkt widerspiegelt.

So spannen die fünf sehr unterschiedlichen Fotografien aus verschiedenen Zeiten ein weites Feld sozialer Themen und intimer Beziehungen auf, die ihren Ausdruck insbesondere durch die abgebildeten Hände erhalten. Weitere Gemeinsamkeiten dieser Fotografien können in einer gezielten, teils geradezu geometrisch angelegten Komposition des Bildausschnittes, in der Technik der Schwarz-Weiß-Fotografie sowie in dem individuellen Blick des Fotografen auf die Situation gesehen werden. Der persönliche und dabei doch abstrahierende Blick scheint ein wichtiges, einendes Element zu sein.

symbolic representation of a hand gesture. It follows the tradition of Krull's portraits which always pay special attention to the hands of the subject. Time and time again, she photographed people's hands instead of their faces, emphasising what they made and what they did as an expression of their individuality. This is crystallised in a single gesture in the print in question, entitled "untitled (Saving Mudra)" (1950), referencing the expressive hands of Buddha statues.

Umbo's (1902–1980) photograph "untitled (Exchange Rate 10 Marks; Two Hands Exchange Banknotes)" focuses on two hands that exchange money and so express currency reform in visual terms, but today it can also be read as a humorous comment on the art world and the art market. Nicolas Nixon's (*1947) series "People with Aids" features a memorable exchange between two people on a more personal level. The print selected by Mittelstaedt shows Bob Sappenfield, a dying HIV positive student in the year 1988 whose face – his eyes are closed – is being touched by his mother's hands.

The hands shown in these photographs within photographs, in one image touching the face of a dying man and in another coming together in a meditative gesture, holding, exchanging or showing something, are complemented by the photographer's eye. The symbolic eye in Walter Ballhouse's (1911–1991) photograph "untitled (Self-Portrait Eye)" from 1929 is the only one in the series not to feature any hands; instead it shows the watching, oversized eye of the photographer looking at the viewer, which seems to look back at him and reflect the act of viewing.

These five very different photographs from different periods thus span a broad range of social themes and intimate relationships, most of which are expressed by the hands portrayed in the images. Another thing that they have in common is the deliberate, at times almost geometric, composition of the image detail which shows the technique of black and white photography as well as the individual photographer's view of the situation. This personal but distancing perspective appears to be another important unifying element. Mittelstaedt's selection of photographs for his series is clearly characterised by a certain physicality, focused in particular on hands and gestures. The portrayal of hands as well as a sense of mental grasp are twin constituent elements of the selected photographs and in their display where they are kept at the museum. [Fig.3]

Auffällig ist bei Ingo Mittelstaedts Auswahl der fünf Fotografien für seine Werkserie die Körperlichkeit, die einen starken Fokus auf Hände und Zeigegesten aufweist. Die Darstellung von Händen sowie ein Be-Greifen finden sich dabei in einer konstitutiven Dopplung einerseits in den ausgewählten Fotografien, wie auch in der Präsentation dieser im Depot des Museums, in dem sie bewahrt werden. [Abb.3]

Rahmende Hände

Ingo Mittelstaedts Auseinandersetzung mit der Fotografiegeschichte wird in der direkten Darstellung und Reproduktion von Fotografien aus der Sammlung des Sprengel-Museums evident. Fragen nach Autorschaft, Vorgängern und künstlerischen Entwicklungen werden dabei ebenso deutlich wie Techniken und Verfahren der Archivierung, des Sammelns und Bewahrens. Gesten des Durchsuchens eines Archivs, des Hervorholens, Hochhaltens, Aufzeigens, Hindeutens und Darstellens werden in den Fotografien wiederum nahezu prozesshaft präsentiert. Dabei wird deutlich, wie sehr seine individuelle Auswahl der Fotografien sowie ihre Präsentationsweise zwar subjektiv geprägt, dabei aber konzeptuell genau durchdacht und exakt komponiert sind.

Die Parallelisierung der Hände innerhalb der historischen Aufnahmen mit den präsentierenden Händen im Depot der Fotosammlung rahmt die Fotografien auf doppelte Weise und lenkt den Blick der Rezipienten hierdurch auf die Bedingungen des Wahrnehmens, sowie die Aufbewahrung und Verfügbarmachung innerhalb musealer Strukturen der Kunstwelt. Wie werden Fotografien in diesem Kontext gezeigt und wie werden sie wahrgenommen? Grundlegende Fragen nach dem Wesen der Fotografie und seinem musealen Umgang scheinen hier auf und vermischen sich mit Paradigmen der Wahrnehmung per se zu einem dichten fotografischen Werk, dessen Narrative sich im Dazwischen befinden. Mittelstaedts intelligente Wahrnehmungsstudien, Assoziationsfäden und feine Bedeutungsgespinnste entfalten sich zwischen den einzelnen ausgewählten Fotografien, zwischen ihren Fotografen und deren persönlichen Hintergründen und Thematiken, zwischen den Weisen der Darbringung und der Ansichtigkeit, zwischen Vorgängern und der Auslotung einer eigenen fotografischen Position.

Die Logik und Struktur der Werkserie versucht diese Publikation ihrerseits wiederum aufzugreifen und zu spiegeln,



3

Framing hands

Ingo Mittelstaedt's exploration of the history of photography is evident in his portrayal and reproduction of photographs from the collection of the Sprengel Museum. He raises questions about authorship, predecessors and artistic developments as well as the techniques and processes of archiving, collecting and preserving. The act of delving into an archive, of retrieving, showing, uncovering, and portraying something, is presented in almost process-like manner in his photographs. Clearly, his personal selection of photographs and the way he presents them are subjective, yet also conceptually meticulous and composed with great care.

By establishing a parallel between the hands in the historical prints and the hands holding them where the collection is stored, Mittelstaedt provides a second frame for them and draws attention to the conditions of perception as well as the storage and availability of artwork within museum structures. How are the photographs displayed in this context and how are they responded to? Here, fundamental questions

indem sich die Abbildungen von Mittelstaedts „courtesy“ auf fünf separaten Karten befinden, die von den Leserinnen und Lesern einzeln in die Hand genommen werden, um sie zu betrachten. Hierdurch wird die Situation der in den Händen gehaltenen Fotografie in Mittelstaedts Aufnahmen von den Rezipienten wiederum im eigenen Tun während der Auseinandersetzung mit dem Werk praktisch nachvollzogen. Zeigegesten gehen somit eine direkte Verbindung mit der Anschauung und dem Begreifen in taktiler wie auch kognitiver Dimension ein.

Museale Perspektiven

Zugleich erinnern die einzelnen Bildkarten von „courtesy“ mit ihren einerseits sehr unterschiedlichen und doch auch einenden Thematiken und Elementen auch an Methoden des vergleichenden Sehens. Die Einheitlichkeit des Formats und die Schwarz-Weiß-Technik wiederum legen Anleihen an ein Bildarchiv nahe, wie es unter anderem Aby Warburg (1866–1929) beispielhaft anlegte.

Der Privatgelehrte Aby Warburg, einer der Begründer der ikonologischen Methode in der Kunstgeschichte, beschäftigte sich intensiv mit dem sogenannten „Nachleben der Antike“ und einer speziellen Form der „psychologischen Ästhetik“. In seiner kulturwissenschaftlichen Methode der Kombination von Wort und Bild könne man kulturelle Fragen des Kunststils und der Lebensweise neu beantworten, war seine Auffassung. Diese Form der Kontextualisierung erscheint heute nahezu selbstverständlich, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch eine Neuerung, die entgegen der vorherrschenden Argumentationsweise der Autonomie der Kunst und somit auch der Kunstgeschichte stand.

Kurz vor seinem Tod beschäftigte Warburg sich mit Unmengen fotografischer Reproduktionen, die er in großen Bildtafeln kommentarartig stilistisch organisierte, woraus sein Projekt „Bilderatlas Mnemosyne“² hervorging. [Abb.4] Dabei durchzieht ein Gedanke der Selbstaufklärung des Menschen das Werk Warburgs. Sein Bilderatlas stellte zu Beginn der Moderne auf eindruckliche Weise ein Formen-vokabular der Ähnlichkeit über verschiedene Kulturen und Zeitebenen hinweg zusammen. Die Suche nach Grundstrukturen und Prinzipien im Visuellen lädt dabei zu immer neuen Ordnungen des Materials in der Entdeckung weiterer Gemeinsamkeiten ein. [Abb.5]

about the nature of photography and its place in museums arise and merge with paradigms of perception itself to create a dense photographic work whose narrative is located in the in-between. Mittelstaedt's intelligent studies of perception, associative threads and finely woven webs of meaning develop between the individual photographs, between their photographer and the latter's own background and themes, between modes of presentation and display, between predecessors and exploration of his own position as a photographer.

This publication itself aims to replicate and mirror the logic and structure of the series by featuring reproductions of Mittelstaedt's "courtesy" on five separate cards which readers can take into their own hands to look at. Thus, the act of holding a photograph staged in Mittelstaedt's prints is echoed in the process of the recipient exploring the work. Pointing gestures are therefore directly connected to seeing and understanding both in tactile and cognitive terms.

Museum perspectives



4

With their converging yet also unifying themes and elements, the individual cards from the series "courtesy" also recall the techniques of comparative viewing. Their unity of the form and black and white photographic technique call to mind image archives like the exemplary one compiled by Aby Warburg (1866–1929).

The independent scholar Aby Warburg, one of the founders of iconology in art history, delved deep into the "afterlife of antiquity" and a particular form of psychological aesthetics. He felt that his method of cultural studies which brought together word and image allowed him to respond to questions of different styles of art and life in new ways. This form of contextualisation seems almost self-evident today, but at the beginning of the 20th century it was a new way of thinking that countered dominant arguments on the autonomy of art and hence art history.

Shortly before his death, Aby Warburg was examining vast amounts of photographic reproductions that he organised in terms of style in large plates that acted as commentaries. This was the basis for his project "Mnemosyne Atlas"¹. [Fig.4]

Warburgs Ansätze einer anthropologischen Kunstgeschichte und der Ikonologie als eigenständiger Disziplin der Kunstwissenschaft finden einen Widerhall in vielen Werken Ingo Mittelstaedts. Wie auch Warburgs einsetzende medientheoretische Reflexion von Bildern, die Mittelstaedt aktualisierend und in Einbezug nachfolgender Theoretiker auf eigene Weise ganz praktisch in seinen Bildfindungen mitdenkt. Dies zeigt sich unter anderem in der fortlaufenden Serie „OXXXOXXXOX-XOOOXOOXXOO“, die Ingo Mittelstaedt 2012 begonnen hat, und in der er Museums-exponate und kulturhistorische Artefakte in musealen Sammlungen in spezieller Perspektive fotografiert. Gezielte Lichtführung und besondere Aufnahmewinkel werfen hierbei einen ganz eigenen Blick insbesondere auf die Gesichter unterschiedlicher Skulpturen. [Abb.6] Neben diesem Fokus auf menschliche Anlitze finden auch Präsentationsmittel, wie Sockel mit Glashauben, sowie Körper oder



5



7

The idea of the self-enlightenment of human beings permeates Warburg's work. At the beginning of the modern age, his picture atlas compiled a convincing formal vocabulary of similarity across different cultures and time periods. This search for fundamental structures and visual principles leads to the material being reordered again and again to discover further similarities. [Fig.5]

Warburg's anthropological approach to the history of art and establishment of iconology as a discipline of its own



6

within the study of art are echoed in many of Ingo Mittelstaedt's works, as is Warburg's thinking on images using media theory which Mittelstaedt updates and develops in his own very hands-on way in his images, incorporating later theoreticians' work too. This can be seen in the ongoing series "OXXXOXXXOX-XOOOXOOXXOO" which Ingo Mittelstaedt started in 2012. Here he photographs museum objects and cultural artefacts from museum collections from particular angles. Careful lighting and shot angles give a very individual feel to the faces of different sculptures. [Fig.6] In addition to human likenesses, Mittel-

staedt also pays special attention to their means of presentation – pedestals with glass domes as well as body and hand gestures, showing the series' closeness to "courtesy". [Fig.7]

His images play both with geometric structures and aspects of the psychology of aesthetics. The imaginative challenge of separating the individual limbs of historical and cultural finds is just as evident in his photographs in terms of their aesthetic impact [Fig.8], like abstracted designs that suggest figures. [Fig.9] Here, the parameters of perception are challenged and the act of seeing as a form of cognitive construction becomes apparent.

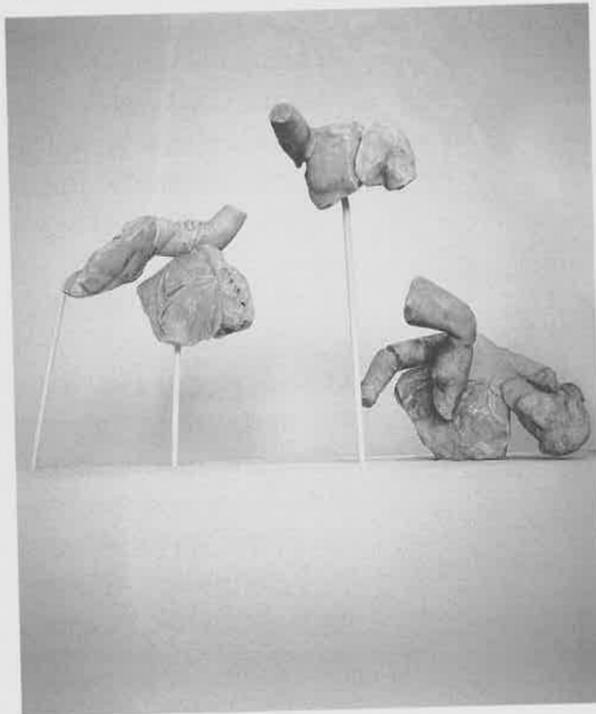
Mittelstaedt translates three-dimensional works and spatial impressions into two-dimensional surfaces through the medium of photography. He plays skilfully with this effect in his images. By making them two-dimensional, Mittelstaedt gives the images a sense of uniformity, further emphasised by their identical format and image height. Making works available in and through photographs opens up a space to compare the images and possible combinations. Meaning is gained from the apparent loss of materiality, creating space for perception and interpretation.

Handgesten eine gezielte Aufmerksamkeit, was wiederum eine Nähe zu „courtesy“ erkennen lässt. [Abb.7]

Seine Bildsetzungen spielen zugleich mit geometrischen Strukturen und Aspekten der psychologisierenden Ästhetik. Die Separierung einzelner Gliedmaßen kulturhistorischer Fundstücke in der Herausforderung der Imagination wird in seiner ästhetischen Wirkung ebenso beispielhaft in seinen Fotografien deutlich [Abb.8] wie abstrahierte Formgebungen, die Figürlichkeit erahnen lassen. [Abb.9] Wahrnehmungsparameter werden hierbei herausgefordert, das Sehen als kognitive Konstruktionsleistung sichtbar gemacht.

Durch die genuine Technik der Fotografie werden dabei sämtliche dreidimensionalen Werke sowie Raumeindrücke in die fotografische Oberfläche der Zweidimensionalität übersetzt. Mit diesem Effekt spielt Mittelstaedt gekonnt und setzt ihn für seine Bildfindungen gezielt ein. Die Dimensionsverschiebung bewirkt zugleich eine Tendenz der Vereinheitlichung, was in der Reihung durch gleiche Formatvorgaben und einen Ausschnitt mit denselben Bildhöhen der Abzüge noch verstärkt wird. Die Verfügbarmachung von Werken in und mit Fotografien eröffnet einen Vergleichsraum der Bilder und ihrer Kombinationsmöglichkeiten. Aus dem scheinbaren Verlust von Materialität erwächst in diesem Sinne ein Bedeutungsgewinn, der einen offenen Raum der Wahrnehmung und Interpretation ermöglicht.

In einem feinen Spiel mit Ähnlichkeiten und Differenzen, Fragmentierungen und Verfremdungen teils abgeschlagener, kaputter Steinskulpturen wirft Ingo Mittelstaedt einen Blick einerseits auf die Überlieferung der (antiken) Kunst- und Kulturproduktion und unseren heutigen Umgang mit diesem Erbe. Weiterhin betrachtet er die Wahrnehmungsstrukturen, die unser Sehen prägen, sowie die kognitiven Erkenntnisleistungen, die bestimmten kulturell geprägten Ordnungssystemen unterliegen und zugleich ein neues Potential in der Imagination entwickeln können.



8

Subtly playing with similarity and difference, fragmentation and defamiliarisation of chipped or broken stone sculptures, Ingo Mittelstaedt comments on the transmission of art and



9

cultural production (of antiquity) and our reception of this heritage today. He also examines the structures of perception that shape our sight and the cognitive act of recognition to which certain cultural systems of classification are subject and which can develop new imaginative potential.

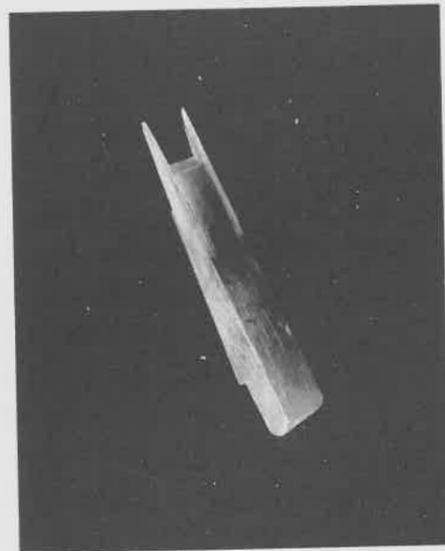
Recombination and association

Ingo Mittelstaedt's analogue photographs are always constructs. His photographic constructions affect the concept, mode and message of photography and form an integral part of his work. Mittelstaedt uses the "post-photographic era"² pronounced by William J. Mitchell, who saw it as a phase where photography was destabilised by digitalisation, to redefine the medium, examining it on a meta level and using humour to refute and develop it in his own practice. In a sense, Ingo Mittelstaedt's images are so precise that he can illustrate with great clarity the ever-more prevalent questions and issues in the wake of increasing digitalisation by analogue means and so subvert the debate about technology.

This is illustrated by his early series "Unrest and Object" (2009/10) and in particular the works entitled "Anonymus" where he takes black and white pictures of individual objects found in nature – in particular unusually shaped pieces of wood and plants – in front of a black background using very

Rekombination und Assoziation

Ingo Mittelstaedts analoge Fotografien sind stets Konstrukte. Dabei betreffen seine fotografischen Konstruktionen Konzept, Aufnahmeweise und Aussage der Fotografie zugleich und durchziehen sein Werk konstitutiv. Die von William J. Mitchell ausgerufene sogenannte „post-fotografische Ära“³, die er als eine durch die Digitalisierung hervorgerufene Phase der Destabilisierung der Fotografie sieht, wird von Mittelstaedt in ihrer Möglichkeit einer Neudefinition genutzt, dabei immer wieder auch auf einer Meta-Ebene thematisiert und in seiner eigenen Praxis zugleich humorvoll widerlegt oder erweitert. In gewisser Weise sind Ingo Mittelstaedts Bildfindungen so präzise, dass er Fragen und Diskursbewegungen, die seit der zunehmenden Digitalisierung vermehrt



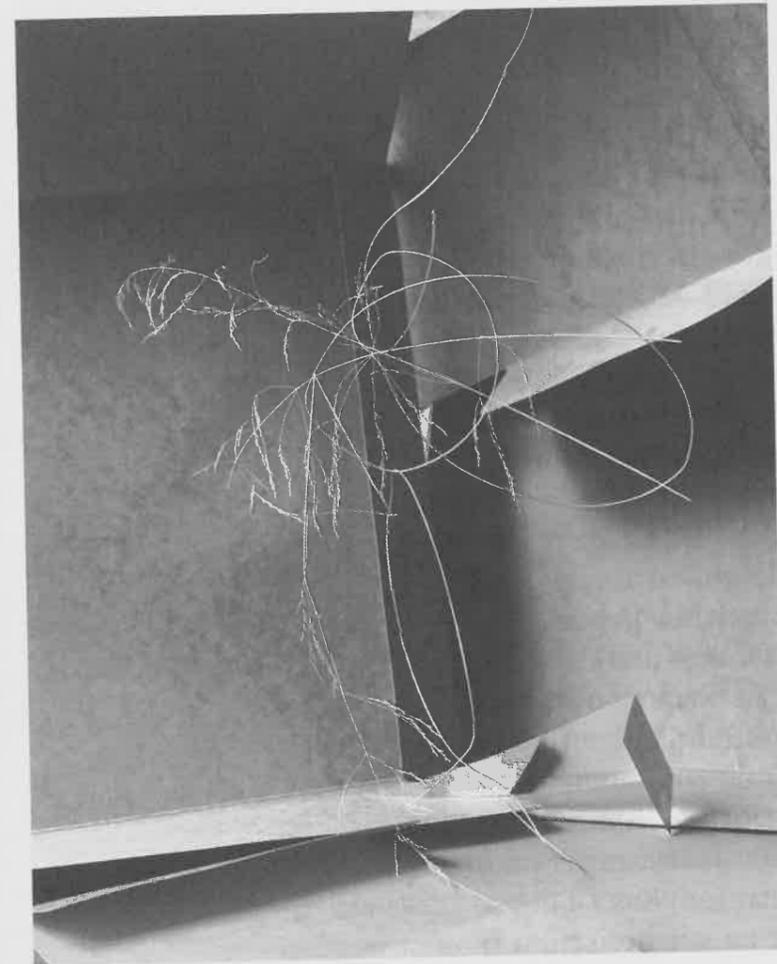
10

diskutiert werden, im analogen Verfahren umso deutlicher aufzeigen kann und somit die Technikdebatte unterläuft.

Hierfür ist unter anderem seine frühe Werkserie „Unruhe und Gegenstand“ (2009/10) mit den Arbeiten der Reihe „Anonymus“ exemplarisch, in der er einzelne Fundstücke aus der Natur – insbesondere speziell geformte Holzstücke sowie Pflanzenteile – als Schwarz-Weiß-Objekt-fotografien akkurat mit genau geführter Lichtsetzung vor einem schwarzen Hintergrund aufnahm. Die so fotografierten Objekte rufen unter anderem erstaunliche Assoziationen an schwebende (Flug-)Objekte im All hervor, die insbesondere durch die weißen, unregelmäßigen Punkte im



11



12

precise lighting. Photographed this way, they recall floating objects in space, the irregular white spots in the background – caused in fact by specks of dust – giving the images much of their power and allure. [Fig.10]

This series not only demonstrates how Mittelstaedt plays with what is visible and what is staged, it also reveals how he uses associations of artefacts as well as his interest in questions on the psychology of perception and on anthropology. Many of the objects seem anthropomorphic and some even elicit pareidolia³, like when a piece of wood seems to resemble a skull, the remains of a human face. [Fig.11] Spatial relations and frames of reference are used to great effect in Mittelstaedt's early staged photographs. Freed from reality and objective and concrete in nature, they offer the viewer many possible ways of interpretation. [Fig.12] Staged with simple materials, these photographs address universal questions on the possibilities and limits of photography.

Hintergrund – real verursacht durch Staubpartikel – ihre Wirkmacht und Faszination erhalten. [Abb.10]

Bei dieser Werkserie wird nicht nur Mittelstaedts Spiel mit dem Sichtbaren und der Inszenierung deutlich, darüber hinaus klingt auch seine Verwendung von Assoziationshöfen von Artefakten an, sowie sein Interesse an wahrnehmungspsychologischen und auch anthropologischen Fragestellungen. Viele Fundstücke wirken dabei anthropomorphisierend und stellen teilweise sogar Pareidolien⁴ dar, wenn zum Beispiel in einem Holzstück scheinbar ein Totenschädel als Rest eines menschlichen Antlitzes hervorscheint. [Abb.11] Größenverhältnisse und Bezugssysteme werden in diesen frühen, inszenierten Fotografien Mittelstaedts auf eindrückliche Weise genutzt und erfahren in ihrer Loslösung von der Realität, aber auch ihrer gleichzeitigen Gegenständlichkeit und Konkretheit zugleich eine Offenheit, die den Rezipienten vielfältige Deutungsmöglichkeiten anbietet. [Abb.12] Innerhalb dieser mit einfachen Materialien inszenierten Fotografien scheinen universelle Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen der Fotografie auf.

Realitätswiedergabe versus Neukonstruktion

Zu derselben Zeit, in der Warburg seinen Bilderatlas entwickelte, kritisierte der Filmtheoretiker und Geschichtsphilosoph Siegfried Kracauer (1889–1966) die Funktion der Fotografie als Medium eines kulturellen Gedächtnisses. Während Aby Warburg bemüht war ein umfassendes Bildsystem als einende Kultursynthese herauszuarbeiten und ein Lexikon kulturübergreifender Formgebungen zu erschaffen, verfocht Kracauer die These, dass die Fotografie der Erinnerung nicht nur nicht dienlich sei, sondern ihr geradezu diametral entgegenstehe. In seiner Logik zu Beginn der Moderne sei die Fotografie nur zu raumzeitlich gebundenen Momentaufnahmen fähig und verfehle daher das Wesentliche. Die Fotografie sei ein Instrument des Fragmentarischen per se, das die Realität in unzusammenhängende, ungeordnete Bruchstücke zerlege.⁵

Seit Kracauers Beobachtungen des Fragmentarischen fotografischer Bilder ist ein Jahrhundert der technischen Massenreproduktion eingetreten, das Bilder in ihrer Einzigartigkeit oftmals entweder zu symbolischen Ikonen werden

Representing reality versus reconstructing It

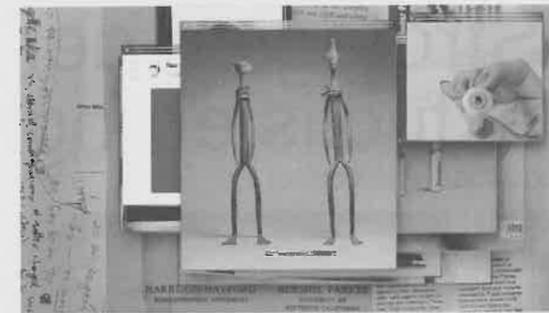
At the same time that Warburg was developing his picture atlas, the film theorist and philosopher of history Siegfried Kracauer (1889–1966) was criticising the function of photography as the medium of cultural memory. Whilst Aby Warburg was trying to develop a comprehensive pictorial system in a unifying cultural synthesis and create a lexicon of cross-cultural forms, Kracauer was defending the theory that not only did photography not serve memory, it was diametrically opposed to it. According to his logic at the beginning of the modern age, photography was only able to produce snapshots bound in space and time and could not therefore capture the essential. Photography was the tool of fragmentation par excellence, breaking down reality into incoherent, disordered fragments.⁴

Since Kracauer's observations on the fragmentation of photographic images, a century of technological mass reproduction has passed where images either become symbolic

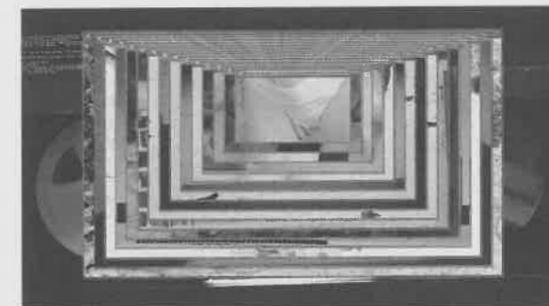
icons in their uniqueness or practically disappear through constant repetition, as opposing theories on photography argue. [Fig.13] Single images seem to vanish in the daily flux of pictures, more and more frequently replaced by permanent repetitions and links in the realm of the digital. [Fig.14] The arrangements for assembling the photographic archive – only ever temporary – thus create a moment in which the natural order of the world is dismantled and the possibility to order it anew is offered.

Ingo Mittelstaedt places his series in this space of ambiguity, fragmentation, decontextualisation, construction,

imagination and reordering. His works sensitively explore reflections on the nature of photography caught between attributions of meaning, the culture of memory, the montage of knowledge, the cultural system per se and the always illusory world order, enigmatically transforming it into an artistic proposal of its own.



13



14

lässt oder sie durch ihre unentwegte Wiederholung nahezu zum Verschwinden zu bringen scheint, wie widerstreitende Theorien der Fotografie argumentieren. Einzelbilder werden in einer Bilderflut des Alltags scheinbar aufgehoben, stattdessen treten an ihre Stelle in der Sphäre des Digitalen immer häufiger ihre permanenten Wiederholungen und Verknüpfungen. [Abb.13] Die stets nur provisorischen Anordnungen in der Montage erschaffen dabei im fotografischen Archiv ein Moment der Auflösung natürlicher Ordnung, wie auch die Möglichkeit einer Neuordnung. [Abb.14]

In diesem Zwischenraum der Doppeldeutigkeit, des Fragmentarischen, der Dekontextualisierung, Konstruktion, Imagination und Neuordnung siedelt Ingo Mittelstaedt seine Werkserien an. Überlegungen zum Wesen der Fotografie in einem Spannungsfeld von Sinnzuschreibungen, der Erinnerungskultur, Wissensmontage und des Kultursystems per se, sowie der stets imaginär verfassten Weltordnung greift Ingo Mittelstaedt in seinen Arbeiten auf sensible Weise auf und transformiert sie hintergründig in ganz eigene künstlerische Setzungen.

Strategien der Kontextualisierung

Der französische Philosoph Michel Foucault (1926–1984) beschrieb die Veränderungen des Ordnungs- und Wissensdiskurses am Wendepunkt zur Moderne als Imaginationsleistung: „Die Ähnlichkeit wird künftig aus dem Gebiet der Erkenntnis herausfallen. Es handelt sich um die abgenutzteste Form des Empirischen [...]. Während im 16. Jahrhundert die Ähnlichkeit die fundamentale Beziehung des Seins zu sich selbst darstellte, ist sie im klassischen Zeitalter die einfachste Form, in der das erscheint was zu erkennen ist und was von der Erkenntnis selbst am weitesten entfernt ist. Durch sie kann Repräsentation erkannt werden, [...] die Ähnlichkeit [steht] auf der Seite der Imagination, oder genauer, sie erscheint nur durch die Kraft der Imagination, und die Imagination wirkt sich umgekehrt nur aus, indem sie sich auf sie stützt. [...] Ohne die Imagination gäbe es keine Ähnlichkeit zwischen den Dingen.“⁶ [Abb.15]



15

Strategies of contextualisation

The French philosopher Michel Foucault (1926–1984) described the changes in discourse on order and knowledge on the cusp of modernity as a work of the imagination: “In future, resemblance will drop out of the realm of knowledge. It is merely empiricism in its most hackneyed form [...] Whereas in the sixteenth century resemblance was the fundamental relation of being to itself in the classical age it is the simplest manifestation of what is to be known and what is furthest from knowledge itself. It is through resemblance that representation can be known, [...] resemblance is situated on the side of imagination, or, more exactly, it can be manifested only by virtue of imagination, and imagination, in turn, can be exercised only with the aid of resemblance. Without imagination, there would be no resemblance between things.”⁵ [Fig.15] Here Foucault shows how there was a distinction and constructive interplay between resemblance and imagination at the beginning of the modern age, changing into questions of difference and identity during the course of modernity and especially in the postmodern era.

Whilst Warburg’s art history research relied on identifying similarities, the artistic work of Ingo Mittelstaedt moves nimbly through post-postmodernity and even-handedly questions disparate visual elements, highlighting differences in comparative viewing and critically juxtaposing different cultural systems and thus also concepts of identity. [Fig.16] He circumvents the logic of objectification and



16

Foucault zeigt hier, wie am Übergang zur Moderne einerseits eine Unterscheidung und andererseits eine konstitutive Wechselwirkung zwischen Ähnlichkeit und Imagination bestanden, die sich aktualisierend in der Moderne und erst recht im Übergang zur Postmoderne hin zu Fragen nach Differenz und Identität wandelten.

Während Warburgs kunstwissenschaftliche Forschungen einem Aufzeigen von Ähnlichkeiten verpflichtet war, bewegt sich die künstlerische Arbeit Ingo Mittelstaedts in der Postpostmoderne leichtfüßig in der Hinterfragung heterogener visueller Elemente, wodurch er Differenzen im



vergleichenden Sehen aufzeigt und in egalitärer Grundhaltung unterschiedliche Kultursysteme und somit auch Identitätskonzepte kritisch nebeneinanderstellt. [Abb.16] Hierbei umgeht Mittelstaedt Logiken der Objektivierung oder distanzierten Betrachtung, da seine Auswahl der Bilder stets von großer Empathie geprägt ist, sowie eine emotionale Nähe und Subjektivität aufweist. Dieser subjektive Blick der Auswahl und Zusammenstellung ist zugleich stets von einem phänomenologischen Zug begleitet, der nicht nur das Sichtbare der Realität sowie fotografiehistorisch die Emanation der Lichtspur beschreibt, sondern stets auch eine Sphäre der Ideen und Konzepte umfasst. Zugleich ermöglicht eine Verschiebung des Faktischen zum Fiktionalen innerhalb Ingo Mittelstaedts Arbeitsweise eine große Offenheit, die multiple Anordnungen als Ausdruck variierender Realitäten spiegelt.

Sein gleichwertiger Umgang mit Bildern und Artefakten aus unterschiedlichen Kulturkreisen, Zeiten und Sphären der Kunst wie auch Alltagswelt wird insbesondere

17

distanced observation by choosing his images with great empathy, giving them a sense of emotional proximity and subjectivity. He pairs his subjective selection and combination of images with a phenomenological tendency to not only describe the visible part of reality and the capturing of light in the history of photography, but also to include the realm of ideas and concepts. By shifting from fact to fiction, Mittelstaedt's process gains an open quality that mirrors multiple expressions of different realities.

His unbiased treatment of images and artefacts from different cultures, times and spheres from art and everyday life is evident in his use of diverse materials since 2014 and in particular in the installation "How do we know what isn't so". He combines his own framed photographs – hanging on the walls and displayed on pedestals – with a variety of objects on large plinths, conjuring up complex associations and inviting the viewer to discover new systems of reference. [Fig.17] The work combines illustrative arrangements of photographs with small sculptures predominantly from non-European countries, single, often semantically charged natural elements like palm leaves, antiquarian museum textbooks, historical images of exhibition halls, African textiles and prayer carpets, whose forms, colours and portrayals are aesthetically juxtaposed or superimposed. Different types of images, forms of knowledge and cultural heritage come together here to configure the installation's exhibits in space. Mittelstaedt thus creates an extensive narrative of semantic and iconographic similarities and differences in a multifaceted recontextualisation which draws attention to structures of display, modes of presentation, gestures of representation and habits of perception.

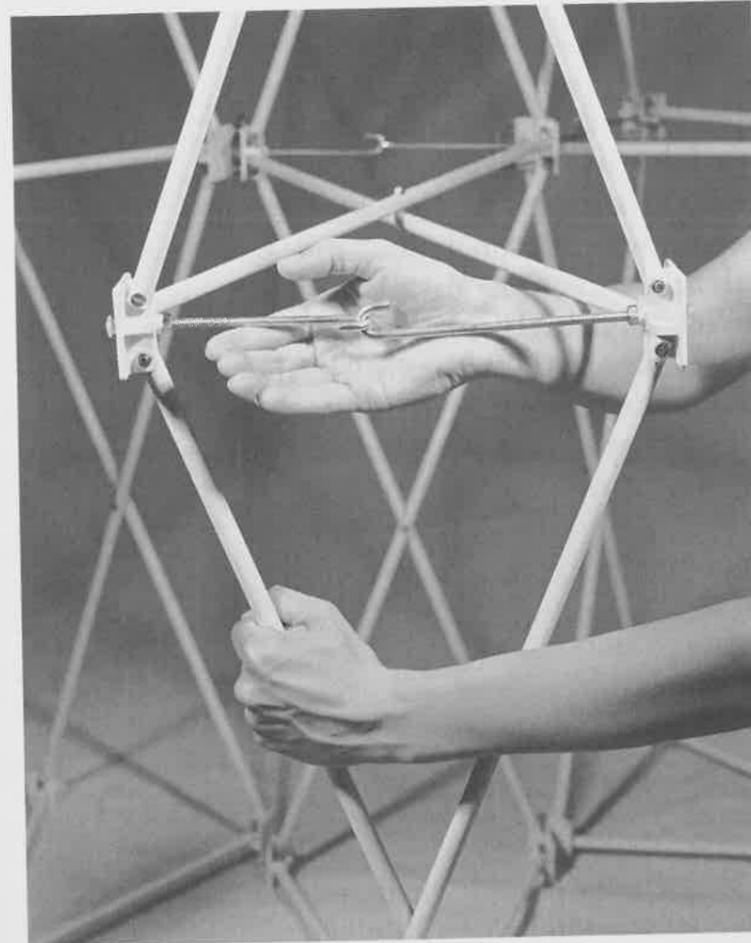
Grasping by seeing

Mittelstaedt's photographs of commercial metal frames used to display advertising banners at fairs, for example, in his work "Manual" can be read in multiple ways. The structures were touched and explored by two hands in a performative act instigated by the artist. [Fig.18] He captured the hands roaming over the metal frame and attached two prints to the structure itself. [Fig.19] "Manual" thus presents a closed and self-referencing system in which the act of physically experiencing the metal frame is fixed to the struts of the construction itself. Here Mittelstaedt creates a two-way,

in seiner Installation „How do we know what isn't so“ seit 2014 im Einbezug verschiedenster Materialien deutlich. Eigene gerahmte Fotografien an den Wänden und auf Podesten werden hierbei mit variierenden Objekten auf großen Bodensockeln kombiniert, die vielschichtige Assoziationshöfe aufrufen und zu ständigen Neuentdeckungen weiterer Verweissysteme einladen. [Abb.17] So finden sich in dieser Arbeit beispielhafte Arrangements von Fotografien zusammen mit kleinen Skulpturen, vorrangig aus dem außereuropäischen Raum, einzelnen und oftmals semantisch aufgeladenen Naturelementen, wie Palmwedeln, antiquarischen Handbüchern des Museumswesens, historischen Ansichten von Ausstellungsräumen und beispielsweise afrikanischen Stoffen oder einem Gebetsteppich, deren Formen, Farben und Darstellungen ästhetisch neben- und übereinander angeordnet sind. Verschiedene Bildträger und Wissensvermittler sowie Kulturgüter werden hier kombiniert zu installativen Display-Aufbauten im Raum. Hierdurch bildet Mittelstaedt ein weitreichendes Narrativ semantischer und ikonographischer Analogien und Differenzen in einer vielstimmigen Neukontextualisierung, die den Blick auf Strukturen des Displays, der Zeigevorrichtungen, Darstellungsgesten und Wahrnehmungsgewohnheiten lenkt.

Be-Greifendes Sehen

Mittelstaedts Fotografien von handelsüblichen Metallgestellen zur Aufstellung von Werbebannern, beispielsweise auf Messen, können in seiner Arbeit „Manual“ auf mehreren Ebenen gelesen werden. Die Displaystrukturen ließ er in einem performativen Akt von zwei Händen betasten und erfühlen. [Abb.18] Diesen Moment der tastenden Hände an dem Präsentationsmittel hielt er fotografisch fest und befestigte daraufhin zwei Fotografien dieses performativen Begreifens an ebendiesem Display. [Abb.19] So stellt die Arbeit „Manual“ ein in sich geschlossenes und auf sich selbst verweisendes System dar, in dem der Akt der körperlichen Erfahrung der Haltestruktur selbst wieder von den Displaystreben gehalten wird. Mittelstaedt kreierte hier einen sich wechselseitig aufeinander beziehenden Diskursraum, der den Akt des Begreifens und die Funktion des Aufzeigens des Displays in ihrer Zeigestruktur hintergründig visualisiert.



18

self-referential discussion space in which the act of grasping something and the function of demonstrating the structure of display is enigmatically put into visual terms.

The dance-like movement of the hands on the thin metal rods, enclosing, touching and situating them in space, documented and presented in photographic form, adds an element of display and performance to the work, present in many of Mittelstaedt's series. The wordplay of display which



19

surfaces many times here is also a humorous, aesthetic exploration of modes of presentation in the merging of daily life and the art world. How do we normally present images and in what context? And how does the mode of presentation – the display – shape our predominantly visual perception of the images? The modes of museum presentation are not only juxtaposed with the systems of presentation in advertising and consumerism, rather, they are genuinely interwoven.

Durch das taktile Umschließen, Betasten und Verorten in einer nahezu tänzerischen Bewegung der Hände an den feinen Metallstäben, die die folgende fotografische Dokumentation zugleich halten und präsentieren werden, kommt den Händen wiederum ein zeigendes wie auch darstellendes Moment zu, das sie in vielen Werkserien Mittelstaedts verkörpern. Zugleich ist das Wortspiel des Displays, das hier mehrfach aufscheint, ein humorvolles, ästhetisches Ausloten von Präsentationsweisen in der Vermischung der Alltags- und Kunstwelt. Wie präsentieren wir Bilder üblicherweise in welchem Kontext? Und wie prägt die Präsentationsweise – das Display – unsere meist visuelle Wahrnehmung der Abbilder? Zeigelogiken des Musealen werden hier Zeigesystemen der Werbung und des Konsumwesens nicht nur gegenübergestellt, sondern genuin miteinander verwoben.

Referenzsysteme der Kunst

Mittelstaedts Interesse richtet sich sowohl auf variierende bildgebende Verfahren der Kunst wie auch der alltäglichen Bildproduktion. So konstruierte er zum Beispiel in seiner frühen Arbeit „Gabarit #1 (nach Carmen Herrera)“ im Jahr 2011 eine abstrakte Farbfotografie, die sich auf ein Werk der konkreten Malerin Carmen Herrera (*1915) bezieht und diese Malerei analog nachstellt sowie fotografisch interpretiert. [Abb.20] Farbgestaltung und Formgebung bilden eine Hommage durch die Transformation des Mediums von der Malerei zur Fotografie und zeigen den besonderen Umgang Mittelstaedts mit der Kunstgeschichte im Verhältnis von Zitat, Reproduktion, Konstruktion und Interpretation auf.

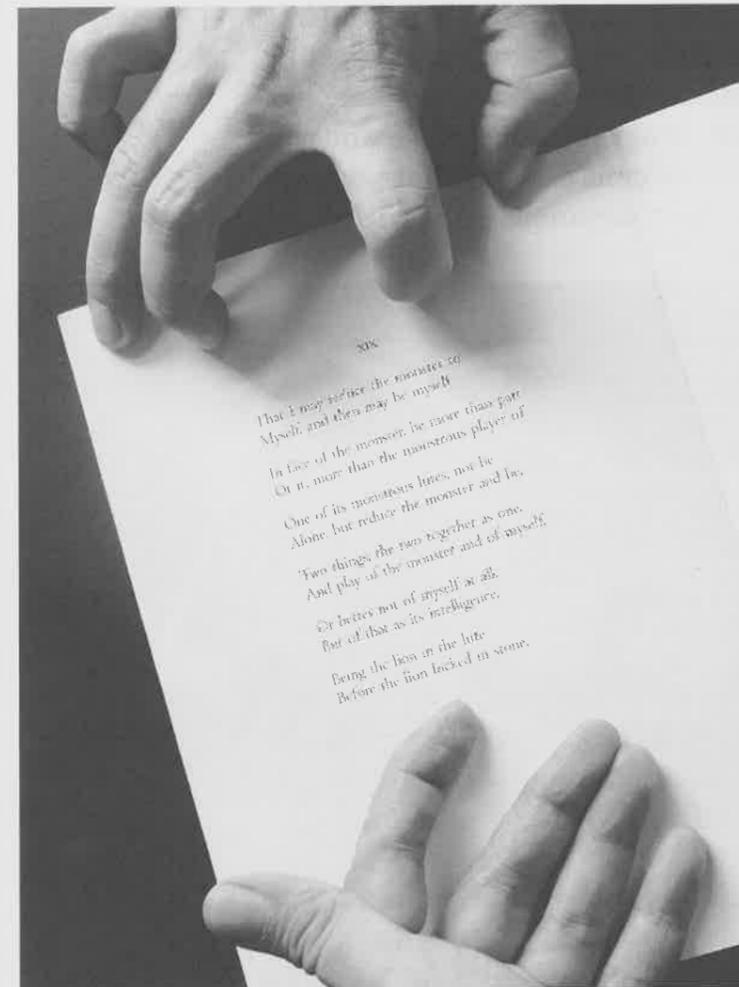
Dabei verwundert es auch nicht, dass er in seiner Serie „Poem Issues“ (2016) Bezug auf einen Künstler nimmt, der in einer Verkettung mehrfacher Zitation und Inspiration steht. So wie Pablo Picassos Malerei „Der alte Gitarrenspieler“ von 1903/04 den Poeten Wallace Stevens im Jahr 1937 zu seinem Gedicht „The Man with the Blue Guitar“ bewog, welches wiederum den Künstler David Hockney in den Jahren 1976/77 zu einer Reihe von zwanzig Farbradierungen mit dem Titel „The Blue Guitar“ inspirierte. In diese Inspirationskette gliedert sich Mittelstaedt nun seinerseits mit der Serie „Poem Issues“ ein,



20

Systems of reference in art

Mittelstaedt is interested both in the various imaging processes of art and in the everyday production of images. In an early work from 2011 entitled “Gabarit #1 (after Carmen Herrera)”, he constructs an abstract colour photograph which draws on a concrete painting by Carmen Herrera (*1915), reproducing it in analogue terms and interpreting it photo-



21

graphically. [Fig.20] The work's colour palette and forms are a homage, transforming the medium of painting into that of photography, and demonstrate Mittelstaedt's distinctive treatment of art history by means of citation, reproduction, construction and interpretation.

It is not surprising that his series “Poem Issues” (2016) alludes to an artist who is part of a long chain of citations and inspiration. Just as Pablo Picasso's painting “The Old Guitarist” from 1903/04 moved the poet Wallace Stevens to write his poem “The Man with the Blue Guitar” in 1937, this in turn inspired the artist David Hockney to create a series of twenty colour etchings entitled “The Blue Guitar”

in der er einzelne Seiten von Stevens Langgedicht in Form eines aufgeschlagenen Buches zeigt, wobei er den lyrischen Inhalt mit unterschiedlichen Handhaltungen rahmt und kommentiert. [Abb.21] Der Ausdruck der Hände in diesen künstlerischen Kompositionen scheint dabei seine eigene Sprache zu kreieren.

Mittelstaedt bezieht sich immer wieder dezidiert auf Vorgänger und Ikonen der Kunst- und Fotografiegeschichte. Diese zitiert er nicht zuletzt visuell in seinen eigenen Fotografien als direkte Reproduktionen im offensichtlichen Akt des Zeigens und Betrachtens. Aus den Referenzen kreiert er seine eigene künstlerische Handschrift und sein persönliches Bezugssystem, in dem er sich fotografisch verortet und die Fotografie selbst als Medium des Zeigens und Sichtbarmachens innerhalb seiner Fotografien werkimmanent untersucht.



22

Grafische Alltags-Mimikry

In seinen Bildsetzungen wird jedoch nicht nur die Sphäre der Kunst betrachtet. Auch die Logik des zeitgenössischen fotografischen Bildes, sich permanent in grafische Umgebungen einzufügen und in diesen (nicht) unterzugehen, treibt Ingo Mittelstaedt in seiner Serie „Soft Image“ (2014) auf die Spitze, indem er vorgefundene Werbeblätter von Supermärkten zu ästhetischen Kompositionen mit

in 1976/77. Mittelstaedt followed this model of inspiration with the series “Poem Issues” where he shows individual pages of Steven’s long poem as an open book, framing and commenting on the lyric content with different hand positions. [Abb.21] The expressive nature of the hands in these artistic compositions appears to create a language of its own.

Time and again, Mittelstaedt makes specific references predecessors and icons from the history of art and photography. He quotes them visually in his own photographs as direct reproductions in an apparent act of showing and observing. He creates his own artistic language and personal system of references by finding his place and exploring photography as a medium of showing and uncovering in his works.

Daily graphic mimicry

Yet Ingo Mittelstaedt’s images don’t only examine the realm of art. The series “Soft Image” (2014) takes the logic of contemporary photographic images – designed to be integrated into graphic contexts and to (not) stand out – to the extreme by combining advertising leaflets from supermarkets with different materials such as minerals and stones, reddish autumn leaves with metal wire and branches to form new aesthetic compositions. [Fig.22] He plays with the abundance of visual data and creates situations where disintegration and invisibility follows on from superposition and excess. His choice of forms here appears to move between pure chance and an actual system, making them even more unfathomable. This series follows a different logic from his other aesthetic projects. Whilst “courtesy” is a form of respectful homage to the works of other artists by means of photographic appropriation and interpretation, “Soft Image” aims to expose visual strategies.

In “Soft Image”, Mittelstaedt draws on everyday advertising which he humorously turns into staged still lives. He pays special attention to advertising slogans such as “Good friends. For everyone. Only at Kaufland Ahrensfelde-Eiche and Berlin-Biesdorf.”, which further emphasises the absurdity of these advertising strategies. He uses this to illustrate how the purpose of photography can also be seen in processes of social negotiations where the function and value of images are understood and accepted as such. The large-scale, colourful assemblage still lives are shot in front of a grey

unterschiedlichen Materialien, wie zum Beispiel Mineralien und Steinen, rötlich gefärbtem Herbstlaub mit Drahtgebilden oder Aststrukturen, kombiniert. Hierbei spielt er mit einem Überfluss visueller Daten und kreiert Situationen der Auflösung und Unsichtbarkeit in der Überlagerung und dem Übermaß. Seine Formfindungen bewegen sich hier scheinbar zwischen Zufall und System und wirken dadurch umso unergründlicher. Diese Serie funktioniert dabei in entgegengesetzter Logik wie seine übrigen ästhetischen Strategien. Während „courtesy“ eine Form der respektvollen Verneigung Mittelstaedts vor den Werken anderer Künstler in der fotografischen Aneignung und Interpretation darstellt, unterliegt „Soft Image“ vielmehr einer Logik der Entlarvung visueller Strategien.

Mit „Soft Image“ greift Mittelstaedt auf alltägliche Werbegrafiken zurück, die er humoristisch zu einem inszenierten Stilleben transformiert. Das Augenmerk wird dabei unter anderem auf Werbeslogans wie „gute Freunde. Für alle. nur im Kaufland Ahrensfelde-Eiche und Berlin-Biesdorf“ gelenkt, was die Absurdität dieser alltäglichen Werbestrategien umso deutlicher hervortreten lässt. [Abb.22] Hier zeigt er in der Irritation auf, wie sehr die Bestimmung der Fotografie auch in gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen gesehen werden kann, in denen sich über die Funktionen und Wertigkeiten von Bildern verständigt und diese als solche akzeptiert werden. Dabei sind die großformatigen, farbenfrohen Assemblage-Stilleben vor einem grauen Leinenhintergrund aufgenommen, der in seiner gewebten Struktur wiederum an Malereigrund denken lässt, während sich die Fotografie ihrerseits auf einer Alu-Dibond-Platte befindet, die an den Seitenrändern als solche mit weißem Rand zu sehen ist, wodurch die Bildhaftigkeit und Artificialität betont wird. [Abb.23] Die Rahmung der Arbeiten ist hier gedoppelt, ihre Künstlichkeit herausgestellt.

In diesem Werkensemble sind den großformatigen Farbfotografien wiederum kleinformatige Schwarz-Weiß-Fotografien zur Seite gestellt, die in ihren Kontrasten in Kombination mit den Werbeslogans eine erstaunlich surreale Wirkung entfalten. In diesen Fotografien ist wieder jeweils ein Händepaar abgebildet, das die Werbeblätter hochhält und zeigt. In dem wiederkehrenden Motiv der präsentierenden,



23

linen background, its woven structure recalling the canvas of a painting. The photographs themselves are mounted on alu dibond plates and the white frame is visible on the sides, highlighting their artificial image-like quality. [Fig.23] The works are thus framed twice and their artifice is underlined.

In this series of works, large-scale colour photographs are presented side by side with small-scale black and white photographs, creating a surprisingly surreal effect when contrasted with the advertising slogans. In each photograph, a pair of hands holds up advertising leaflets for show. The recurring motif of presenting, framing and commenting hands recalls Mittelstaedt's series "courtesy". Hands that show something become a stylistic feature in and of themselves in the work of Ingo Mittelstadt, part of his artistic handwriting. The hands – feeling, touching and presenting – become agents, bearers of meaning, of the photographic gestures of showing that they embody, not least symbolically.

Thinking in terms of reproduction as an aesthetic strategy

An integral part of Mittelstaedt's works are the inclusion and direct reproduction of existing photographs and objects. Mittelstaedt reflects on the possibility of reproduction in the process of portraying prints. The way reproduction is understood and used changed drastically both in art and in society over time and Mittelstaedt mines this potential in contemporary fashion.

Walter Benjamin (1892–1940) saw the proverbial multiplicity of the technical reproducibility of the photographic image at the beginning of modernity as depriving works of art of their aura and art and authorship of their unique nature. Today, we have to look at this in a more nuanced way, yet it clearly highlights the questions surrounding the status of photography.⁶ In today's context, the way reproductions are constantly updated by their recipients is interesting. The art historian Horst Bredekamp (*1947) disagreed with Walter Benjamin's emphasis on the loss of the aura, contending that a work's aura does not diminish with the possibility of reproducing it, but is maintained and stabilised.⁷ From today's perspective and since Benjamin's observations on the

rahmenden und kommentierenden Hände wird auch hier eine direkte Nähe zu Mittelstaedts Werkserie „courtesy“ evident. Zeigende Hände avancieren bei Ingo Mittelstaedt zu einem ganz eigenen Stilmittel, einem Teil seiner ästhetischen Handschrift. So werden seine tastenden, fühlenden und präsentierenden Handpaare zu einem Agens, Handlungsträger, der fotografischen Zeigegesten, die sie nicht nur symbolisch verkörpern.

Reproduzierendes Denken als ästhetische Strategie

Konstitutives Element seiner Arbeiten stellen der Einbezug und auch die direkte Reproduktion bereits existierender Fotografien sowie Objekte dar. In dem Prozess des Abbildens von Abbildern reflektiert Mittelstaedt die Möglichkeiten der Reproduktion. Das Verständnis und der Gebrauch von Reproduktionen unterlag in der Kunstgeschichte und Gesellschaft im Laufe der Zeit starken Wandlungen, deren Potential Ingo Mittelstaedt zeitgenössisch auslotet.

Walter Benjamin (1892–1940) sah die sprichwörtlich gewordene vielfältige technische Reproduzierbarkeit fotografischer Bilder zu Beginn der Moderne als einen auratischen Verlust der Kunstwerke und somit ein Verschwinden der Einmaligkeit von Kunst und Autorschaft, was heutzutage differenzierter betrachtet werden muss, aber deutliche Statusfragen der Fotografie aufzeigt.⁷ Interessant ist hierbei für heutige Betrachtungen die stetige Aktualisierung von Reproduktionen durch die Rezipienten. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp (*1947) reagierte auf Walter Benjamins Betonung des Aura-Verlustes mit der Gegenthese, dass die Aura eines Werkes durch seine Reproduzierbarkeit nicht geringer, sondern vielmehr erhalten und stabilisiert werde.⁸ Aus heutiger Sicht ist seit Benjamins Betrachtung der Multiplizität der Fotografie das dialektische Verhältnis der Rückwirkung von Reproduktionen auf das Reproduzierte ein entscheidender Aspekt für die gegenwärtige Theorie und Praxis der Fotografie. Bei Mittelstaedt beziehen sich Fragen



24

multiplicity of photography, the dialectical relation of the effect reproductions have on what they reproduce is a crucial aspect of contemporary photographic theory and practice. In Mittelstaedt's work, questions of reproducibility always relate to the production of meaning in the images per se as well as the way they are circulated and received.

Mittelstaedt uses the technique of reproduction as a strategy and process of increasing meaning. Early on in photographic theory, the French author André Malraux (1901–1976), amongst others, recognised this means of historical localisation as a potential way to transmit cultural heritage. "A photograph of a Rembrandt leads to Rembrandt, bad painting does not [...] What is important is that it determines the transmission of our cultural heritage and that this heritage changes in the process."⁸ As early as 1947, Malraux provides a convincing account of the mutual dependencies of works in the process of reproduction in his piece entitled "Le Musée imaginaire" on the imaginary museum, thus founding another school of comparative viewing. [Fig.24] According to Malraux, reproductions are often the ones to highlight the stylistic value of a work when compared to the original.

Since artworks are taken out of their original context in museums and presented in new constellations, the environment plays a crucial role in the perception of art, one

which Mittelstaedt references in his combination and recontextualisation of artistic works, artefacts and everyday objects, examining the mechanisms of combination and perception by aesthetic means, as illustrated by his work "How do we know what isn't so". [Fig.25] In this dialogue between disparate materials, new topological arrangements are revealed by aesthetic means. One could thus say that Mittelstaedt creates his own imaginary museum with this work and mirrors it by presenting it within an art institution; a subtle and emphatic form of institutional critique.

The series "courtesy", too, is a photographic interpretation of reproduced photographs and their handling in all senses of the word



25

der Reproduzierbarkeit immer auch auf die Bedeutungsproduktion von Bildern per se, sowie ihren Modus der Zirkulation und Rezeption.

Mittelstaedt setzt die Technik der Reproduktion als Strategie und Verfahren eines Bedeutungszuwachses ein. Diese Verfahrensweise wurde auch in der Fototheorie bereits relativ früh, unter anderem von dem französischen Schriftsteller André Malraux (1901–1976), als Potential mit historischer Verortung erkannt, das in der Lage sei kulturelles Erbe zu vermitteln. „Die Fotografie eines Rembrandt führt zu Rembrandt, schlechte Malerei führt nicht dorthin. [...] Entscheidend ist, daß sie die Übertragung unseres kulturellen Erbes bestimmt und daß dieses Erbe sich durch seine Übertragung verändert.“⁹ Die wechselseitigen Abhängigkeitsbestimmungen von Werken im Prozess der Reproduktion untersucht Malraux in seiner Schrift „Le Musée Imaginaire“, über das „imaginäre Museum“, bereits 1947 eindrücklich und begründete damit eine weitere Schule des vergleichenden Sehens. [Abb.24] Nach Malraux bringen Reproduktionen in Vergleichsverfahren den stilistischen Wert eines Werkes oftmals überhaupt erst zum Vorschein.

Da Kunstwerke in Museen aus ihrem historischen Kontext gerissen und in neuen Konstellationen präsentiert werden, spielt der Aspekt der Umgebung für die Wahrnehmung von Kunst eine entscheidende Rolle, die Mittelstaedt mit seinen eigenen Zusammenstellungen von künstlerischen Arbeiten, Artefakten und Alltagsgegenständen in neue Kontextualisierungen überführt und dabei Mechanismen der Kombination und Wahrnehmung auf ästhetische Weise untersucht, wie exemplarisch in seiner Arbeit „How do we know what isn't so“ erfahrbar wird. [Abb.25] Im Dialog des disparaten Materials werden neue topologische Ordnungen auf ästhetische Weise offenbar. So könnte man sagen, dass diese Arbeit Mittelstaedts sein eigenes imaginäres Museum erzeuge – und dies in der Präsentation innerhalb einer Kunstinstitution doppelt, was eine äußerst subtile und empathische Form der Institutionskritik darstellt.

Auch die Serie „courtesy“ beschreibt eine fotografische Deutung reproduzierter Fotografien und ihrer Handhabung – im wahrsten Sinne des Wortes – in einer Museumsammlung. In seiner Auswahl und gerahmten Reihung führt Mittelstaedt dabei ganz bestimmte, individuell zusammengestellte Ikonen der Fotografiegeschichte einer neuen ästhetischen Ordnung zu, in der sie ein eigenes narratives Element bilden. [Abb.26] Hierbei spiegelt und hinterfragt Mittelstaedt Ordnungen des Museums, der Sammlung und



26

within a museum collection. Mittelstaedt's selection and framed sequence give very specific, individually composed icons from photographic history a new aesthetic order in which they form a narrative element. [Fig.26] Mittelstaedt mirrors and questions the arrangements of the museum, the collection and his own system of reference and consciously, yet also reflectively and respectfully, defines his place in the history of photography. The original prints he photographs in the museum are not simply copied, they are put into an environment, they are contextualised and given associations, opening up new perspectives.

The art historians Beat Wyss (*1947) and Wolfgang Ullrich (*1967) often only see the original work as a starting point which develops through reproduction and only then receives its full meaning. That is why the process of reproduction is given enormous importance, as illustrated by old copper plates; they made the most valuable and largely inaccessible paintings available to a wide audience and often expressed the composition and message of the painting more eloquently than the original itself. Wolfgang Ullrich notes: "It would mean a lot if in future people didn't only look for the direct source in the original, but see in it the beginnings of something, unfinished and incomplete. Conversely, it should become more common – without completely reversing our values thus far – to think of reproductions as a remake and a second attempt rather than a copy, as a differentiation and counterpart, as a reflection and refinement of something."⁹ [Fig.27] Put more generally, Beat Wyss contends that reproductions "allow one to think more deeply."¹⁰

In this line of reasoning, reproductions are valuable in aesthetic terms and an important interpretation tool in art. Photographic reproductions take on the role of interpreting

seines eigenen, persönlichen Referenzsystems und reiht sich selbstbewusst, aber auch reflexiv und nicht zuletzt respektvoll in die Geschichte der Fotografie ein. Die abgebildeten Originalabzüge, die er im Museumsdepot fotografierte, werden hierbei keinesfalls einfach gedoppelt, sondern erhalten einen entscheidenden Umraum, eine Kontextualisierung mit großem Assoziationshof, die den Blick und die Perspektive öffnen.

Die Kunsthistoriker Beat Wyss (*1947) und Wolfgang Ullrich (*1967) sehen im Original der Kunst oftmals nur einen Anfang, der sich in der Reproduktion weiterentwickelt und erst durch sie zur Vervollkommenheit findet. Aus diesem Grund komme dem Reproduktionswesen eine enorme Bedeutung zu, die sich bereits bei den alten Kupferstichen deutlich zeigte. Denn die Kupferstiche machten die wertvollen und zumeist nicht zugänglichen Malereien einem breiteren Publikum bekannt und arbeiteten dabei die Komposition und Kernaussage der Malerei zumeist noch pointierter heraus als es im Original der Fall war. Wolfgang Ullrich führt aus: „Es wäre viel erreicht, wenn man im >Original< künftig nicht mehr nur das Unmittelbare und Ursprüngliche suchte, sondern darin zugleich das Anfängliche, noch Unfertige und Unvollkommene sähe. Im Gegenzug – ohne jedoch eine simple Umkehr bisheriger Wertungen zu propagieren – sollte es üblich werden, >Reproduktion< statt als Abklatsch vielmehr als Reprise und zweiten Anlauf, als Differenzierung und Pendant, als Reflexion und Raffinement zu schätzen.“¹⁰

[Abb.27] Etwas allgemeiner formuliert vertritt Beat Wyss die Ansicht, eine Reproduktion „verhilft viel inniger zum Denken“.¹¹

In dieser Argumentation kommt der Reproduktion ein hoher ästhetischer Stellenwert und ein wichtiges Interpretationsmoment der Kunst zu. Fotografische Reproduktionen haben einen interpretierenden und reflektierenden Umgang mit Originalen begünstigt. Diesem Denken sind auch Ingo Mittelstaedts Arbeiten verpflichtet, wobei er die Reproduktion als Stilmittel in seine Setzungen integriert und auf einer doppelten Metaebene agiert, die das Abbilden und Zeigen, das Wiederholen und Neuschaffen in ihrem



27

and reflecting the originals. This thinking permeates Ingo Mittelstaedt's works; he uses reproduction as a stylistic means on a two-fold meta level by examining the acts of



28

portraying and showing, repeating and recreating as mutually dependent. The difference between a reproduction as a copy and a reproducing mode of portrayal as a copy of a copy opens up a space of empathic presence as a possibility for deeper perception, association and reflection that defines Mittelstaedt's artistic works. [Fig.28]

Photography as a space for thinking about possibilities

Commenting on Aby Warburg's picture atlas, Georges Didi-Huberman (*1953) describes the logic of the image as an open-ended field of knowledge since the image is in movement, that is whirling and centrifugal in nature.¹¹ In the case of Mittelstaedt's series and installations "How do we know what isn't so", "Manual" and "courtesy", the artist lends his



29

pictorial compositions a sense of structure in space and of momentum, moving into an open-ended space for thought between disparate fields of knowledge through the rhythm, similarities and differences between the individual images and objects. The term thought-space was coined by Aby Warburg and he saw it as the potential of art to see itself and be read in the context of social memory. Concepts of contextualisation

graduellen Abhängigkeitsverhältnis thematisiert. Diese Differenz zwischen einer Reproduktion als einem Abbild und einer reproduzierenden Darstellungstechnik als Abbild des Abbilds eröffnet einen Zwischenraum der empathischen Anwesenheit als Möglichkeit der vertieften Wahrnehmung, Assoziation und Reflexion, die Ingo Mittelstaedts künstlerische Arbeiten auszeichnen. [Abb.28]

Fotografie als Denkraum der Potentiale

In Auseinandersetzung mit Aby Warburgs Bilderatlas beschreibt Georges Didi-Huberman (*1953) die Logik des Bildes als unabgeschlossenes Wissensfeld, da das Bild in Bewegung sei, wirbelnd und zentrifugal angelegt.¹² Bezogen beispielsweise auf Mittelstaedts Serien und Installationen „How do we know what isn't so“, „Manual“ und „courtesy“, wird deutlich, wie er seinen Bildzusammenstellungen eine Struktur im Raum sowie eine Dynamik verleiht, die sich aus dem Rhythmus, den Ähnlichkeiten und Differenzen der einzelnen Abbilder und Objekte in wechselseitigem Verhältnis in einen unabgeschlossenen Denkraum heterogener Wissensfelder hinein eröffnet. Der Begriff des Denkraums wurde von Aby Warburg geprägt und bezeichnete in seinem Sinne das Potential der Kunst, sich im Umraum eines sozialen Gedächtnisses betrachten und deuten zu lassen. Konzepten der Kontextualisierung kommen im Werk Mittelstaedts eine besondere Bedeutung zu, die neue Räume der Erfahrung evozieren.

Indem Ingo Mittelstaedt aus referenziellen Versatzstücken in einem umfangreichen Verweissystem neue Bildwelten in kompositorischer Transformation kreiert, fordert er unsere Wahrnehmung spielerisch heraus und regt die Imagination an. Parameter des Wahrnehmens, Zeigens und der Präsentation, die seine Arbeiten konstituieren, werden dabei in unterschiedlichen Displaystrukturen werkimmanent dargebracht und zugleich dekonstruiert, wodurch er gängige Rollenzuschreibungen von Inszenierungen hinterfragt. [Abb.29] So werden in Mittelstaedts ganz eigenem Denkraum der Bildkonstruktionen gewohnte Ansichten und systematische Einordnungen der Bildproduktion in hintergründiger und selbstreflexiver Weise durch die Vielstimmigkeit variierender Assoziationen sowie Neukontextualisierungen

are of particular significance in the works of Mittelstaedt, evoking new spaces for experience.

By creating new, compositionally transformed pictorial worlds out of referential set pieces in a comprehensive system of references, Ingo Mittelstaedt playfully challenges our perception and sparks our imagination. The parameters of perception, display and presentation that constitute his works are presented in different display structures and simultaneously deconstructed, thereby questioning traditional role assignments in stagings. [Fig.29] In Mittelstaedt's own thought-space of image construction, habitual views and systematic arrangements of image production are turned into cognitive potentials through the multiplicity of different associations and recontextualisations in enigmatic and self-reflective ways and culminate in reflective viewing. [Fig.30]

Mittelstaedt's meticulously composed use of reproduction processes combined with framing, holding and presenting



30

in ganz eigene Erkenntnispotentiale gewandelt und münden in ein reflektiertes Sehen. [Abb.30]

In exakt komponierter Verwendung reproduktiver Verfahren in Kombination mit rahmenden, haltenden und präsentierenden (Hand-)Gesten werden Zeigestrukturen der Bildproduktion und des Kunstsystems evident. Dabei spielen die Leerstellen zwischen den Fotografien und Objekten eine entscheidende Rolle, die das Sehen und Denken in der Imagination und Interpretation vermittelt gerahmter und neukontextualisierter Reproduktionen strukturieren und eine Reflexion des Blickes auf den Blick ermöglichen. Das Zeigen des Zeigens in Ingo Mittelstaedts Bildfindungen reflektiert unsere Kunst- und Kulturwelt in ihren genuinen Strukturen und kreierte dabei ganz eigene ästhetische Dispositive der Fotografie auf Meta-Ebenen in der reflexiven Aneignung innerhalb eines vielschichten Diskursraums der reproduktiven Kreation.

ENDNOTEN

1

Wörtlich übersetzt: „Mit freundlicher Genehmigung“

2

Der vollständige Titel seiner Schrift lautete: „Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance.“

3

Siehe William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era.* Cambridge, Massachusetts, London, 1992

4

Der Begriff der Pareidolie bezeichnet das Phänomen, in Objekten oder Strukturen vermeintliche Gesichter oder vertraute Gegenstände zu erkennen.

5

Siehe Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Suhrkamp

Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 25–50. Sowie: Siegfried Kracauer: *Die Photographie.* In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977. S. 21–39.

6

Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994, S. 102 f.

7

Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*

In: ders.: *Gesammelte Schriften.* Band 1/2, Frankfurt am Main, 1977, S. 435–508.

8

Vgl. Horst Bredekamp: *Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität.* In: Berndt, Andreas; Kaiser, Peter; Rosenberg, Angela; Trinkner, Diana (Hg.): *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte.* Berlin 1992, S. 117–140.

9

André Malraux: *Sur l'heritage culturel.* In:

Commune. Revue littéraire française pour la defense de la culture, Ausgabe 37, September 1936, Paris, S. 1–9, hier S. 4.

10

Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen.* Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2009. S. 17.

11

Beat Wyss: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne.* Köln, 1997. S. 57.

12

Vgl. Georges Didi-Huberman: *Aby Warburg and the Image in Motion.* New York, 2004, S. 12 f.

(hand) gestures highlight the ways in which image production and art are put on display. The empty spaces between the photographs and objects play a crucial role, structuring thinking and seeing in imagination and interpretation through framed and recontextualised reproductions and allowing a reflection of the gaze on the gaze. Ingo Mittelstaedt's display of display reflects the authentic structures of our art and culture; he creates his very own aesthetic photographic meta-products by a process of thoughtful appropriation within a multilayered forum for reproductive creative practice.

REFERENCES

1

The full title is "Mnemosyne, A Picture Series Examining the Function of Preconditioned Antiquity-Related Expressive Values for the Presentation of Eventful Life in the Art of the European Renaissance."

2

See William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era.* Cambridge, Massachusetts, London, 1992.

3

Pareidolia is a phenomenon that causes to people see faces or familiar things in objects or structures.

4

See Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, p. 25–50. And: Siegfried Kracauer: *Die Photographie.* In: idem: *Das Ornament der Masse.*

Essays. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, p. 21–39.

5

Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994, p. 102f.

6

Cf. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* In: idem: *Gesammelte Schriften.* Band 1/2, Frankfurt am Main, 1977, p. 435–508.

7

Cf. Horst Bredekamp: *Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität.* In: Berndt, Andreas; Kaiser, Peter; Rosenberg, Angela; Trinkner, Diana (ed.): *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte.* Berlin, 1992, p. 117–140.

8

André Malraux: *Sur l'heritage culturel.* In *Commune. Revue littéraire française pour la defense de la culture,* number 37, September 1936, Paris, p. 1–9, here p. 4.

9

Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen.* Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2009, p. 17.

10

Beat Wyss: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne.* Köln 1997, p. 57.

11

Cf. Georges Didi-Huberman: *Aby Warburg and the Image in Motion.* New York, 2004, p. 12f.