

Anne Collier
Helmut und Johanna Kandi
Ala Younis
Teresa Burga
Kolumne / Column

Simon Baier
Matthias Reichelt
Guy Mannes-Abbott
Cecilia Fajardo-Hill
Cinenova Feminist
Film and Video
Distributor

A/D/LUX
16,- €
CH
20,- sFr



Matthias Reichelt

Den Umbrüchen auf der Spur:
Die Bilderzählungen von
Helmut und Johanna Kandl

On the Scent of Upheaval:
The Pictorial Narratives of
Helmut and Johanna Kandl

»Was die Photographie zu einer so seltsamen Erfindung mit unvorhersehbaren Folgen macht, ist die Tatsache, dass ihr Ausgangs- und Rohmaterial Licht und Zeit sind.« John Berger¹

Thomas Bernhard lässt in seinem Roman *Auslöschung* den Erzähler Franz-Josef Murau eine Suada über die Fotografie zelebrieren, die in der völlig maßlosen und alle wirklichen Katastrophen ignorierenden Aussage gipfelt: »Die Fotografie ist das größte Unglück des 20. Jahrhunderts.«² Interessanterweise wendet sich Murau dann doch den Fotografien seiner Familie zu und nutzt sie als Reservoir seiner subjektiven Erinnerung. Und auch wenn die Subjektivität der Fotografie sowie ihr Unvermögen, als schlüssiger und sicherer Beweis für die Wirklichkeit dienen zu können, hinlänglich bekannt ist, so hat die digitale Bilderflut exorbitant zugenommen. Die Wirkmacht der Fotografie ist vor diesem Hintergrund ungebrochen und prägt über die mediale Verbreitung kollektive Bilder und auch gesellschaftspolitische Haltungen.

Helmut und Johanna Kandl knüpfen genau an diese Wirkmacht der Fotografie an, um existierende Bilder zu hinterfragen, zu stören, ironisch zu brechen, oder ganz eigene Narrative zu komponieren. Seit dem Beginn ihrer Kooperation im Jahr 1997 basieren viele Projekte auf gemeinsamen Reisen des Künstlerpaars und seinem Fokus auf die Veränderung gesellschaftlicher Realität seit dem politischen Umbruch 1989. Der Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus und die Auflösung des Ostblocks brachte zwar eine unbekannte Freiheit, die jedoch gleichermaßen Freiheit von sozialer Sicherheit bedeutete. Die brachiale Konvertierung eines maroden ökonomischen Systems und das Implantieren eines neoliberalen kapitalistischen Systems führten zu hoher Arbeitslosigkeit, Armut und zu neuen ethnischen Spannungen. Es sind diese Veränderungen an den ehemaligen Grenzen vormals antagonistischer Systeme, die den Kandls ins Auge fallen. Das Künstlerpaar hält seine subjektiven Eindrücke in Fotografie, Video und Text fest: Stadt-, Dorf-, Straßenszenen, Bilder von Märkten, das Entstehen von Schattenökonomien, den Verfall der Städte, die Verarmung der Bevölkerung, die Reminiszenzen an vergangene Geschichte in Form von Denkmälern, das Scheitern der propagierten Utopie ebenso wie das Ausbleiben der versprochenen blühenden Landschaften. Die hier so schlagwortartig wie beispielhaft angeführten Themen und Motive spielen in den »Bilderzählungen« der Kandls eine wichtige Rolle.

Mit detektivischer Neugier bereisen sie sowohl alt- wie auch neokapitalistische Länder mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts im Gedächtnis, sprechen mit Menschen, fragen nach persönlichen Bildern und inkorporieren diese in einen Bildstrom aus offiziellem und eigenem Material. Die aktuellste Publikation des Künstlerpaars in dieser komplexen Erzählweise lautet *Storist*.³ Der Titel ist ein von den Kandls geprägter Neologismus, eine Kombination der englischen Begriffe Story (Geschichte) und Store (Lager). Die darin enthaltenen Erzählungen befassen sich mit dem komplexen Zerfallsprozess Jugoslawiens und der Sowjetunion sowie mit den Widersprüchen in individueller und öffentlicher Erinnerung und entsprechenden Geschichtsreservoirs. In diesen Texten erzählen die Kandls in einer Mischung aus subjektiven Beobachtungen, Geschichtsinformationen, Sozialreportage und autobiografischen Erinnerungen an die antikommunistisch geprägte Stimmung im »Wes-

Translated by Dawn Michelle d'Atri

“What makes photography a strange invention—with unforeseeable consequences—is that its primary raw materials are light and time.” John Berger¹

In his novel *Extinction*, Thomas Bernhard has his narrator Franz-Josef Murau engage in a tirade about photography that culminates in an utterly exorbitant statement that ignores all real catastrophes: “Photography is the greatest disaster of the twentieth century.”² Interestingly, Murau then focuses on photographs of his family, using them as a reservoir for his subjective memory. And even if the subjectivity of photography, along with its inability to serve as compelling and reliable proof of reality, is sufficiently well known, the wealth of digital images has grown exponentially. Against this backdrop, the power of photography remains unabated and indeed shapes collective imagery and even sociopolitical positions through media-based dissemination.

Helmut and Johanna Kandl build on precisely this power of photography with an aim to challenge and upset existing pictures, to disrupt them using irony, or to compose their own unique narratives. From the very outset of their collaboration in the year 1997, many projects have been based on the artist duo’s travels together with a focus on shifts in reality within society since the political upheaval of 1989. The collapse of actually existing socialism and the dissolution of the Eastern Bloc gave rise to an unfamiliar sense of freedom, yet it also equally signified freedom from security in the social realm. The forceful conversion of an ailing economic system and the implantation of a neo-liberal capitalist system led to high unemployment, poverty, and to new ethnic tensions. Catching the eye of the Kandls are such changes in the boundaries of formerly antagonistic systems. The artist duo captures their subjective impressions through photography, video, and text: scenes rendering cities, villages, and streets, pictures of markets, emergence of shadow economies, urban decline, impoverishment of the population, memories of past history in the form of monuments, the failure of propagated utopias, and also the non-materialisation of the promised thriving landscapes. The topics and motifs presented here as catchphrases and examples play an important role in the Kandls’ “pictorial narratives”.

Driven by investigative curiosity, the artists journey to both established and newly capitalist countries with the history of the twentieth century in mind, speaking with people, asking for their personal pictures, and incorporating them into an image stream of official and individual material. The most recent publication by the two artists evincing this complex narrative approach is called *Storist*.³ The title is a neologism coined by the Kandls, a combination of the English terms “story” and “store” (the latter in the sense of storage). The book’s narratives deal with the complex process of deterioration in Yugoslavia and the Soviet Union, as well as with the discrepancies in individual and collective memory and the related reservoir of history. In these texts, the Kandls convey a blend of subjective observations, historical information, social reportage, and autobiographical memories of anti-communist sentiment in the “West”, which the peoples and powers beyond the Iron Curtain declared the enemy and idealised as such.

In a peripheral context of art, the artist duo sets out to remedy an image fostered by the mass media, for “the visibility and invisibility



Johanna Kandl, *The Missing Guardian*, 2007. Tempera on wood, 80 × 120 cm.

Johanna Kandl, *Arbeitszeit*, 1994. 8 bubblejet prints on paper. Installation at Vienna State Opera, 1994.

of facts is essentially imparted through the mass media, which in addition to the facts generally also convey the desired interpretational context and thus the 'political world view'".⁴

The composition of this multifaceted narrative provided by the Kandls does not give rise to a hermetic view or a new myth. On the contrary, it illuminates the contradictions inherent to historical processes. As a counterpole to and correction of a media-conveyed and thus hegemonic narrative, the artist duo offers an alternative account featuring several historical planes—at times going back to the Second World War and fascism, but also taking the post-war period, the social system, and the post-socialist era into account.

Here, the Kandls purposefully focus on their subjective gaze, on the reports and stories of travel companions that hardly ever make their way into official media. Yet such polyphonic and multilayered narrative structures make their way not only into publications, but also into multimedia exhibitions, such as "You only live twice"⁵ at Camera Austria in Graz, its title borrowed from one of Ian Fleming's James Bond novels.

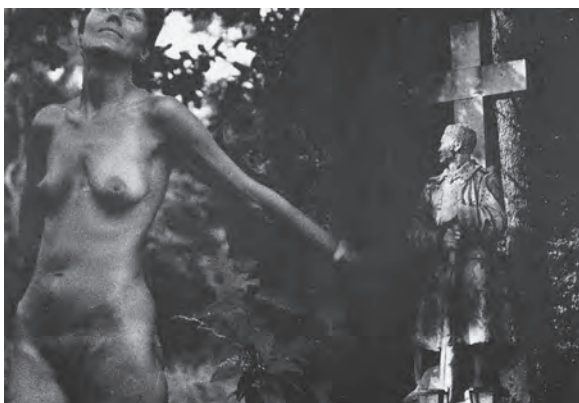
Johanna Kandl takes photographic motifs from these journeys and transfers them to paintings, sometimes accompanied by texts that add an ironic touch to the respective motif, thus thwarting it in a way. Occasionally, the artist takes a very free approach to working with the motifs, assembling elements from various contexts within one picture. In 2007, she was invited to participate in the exhibition "The Painting of Modern Life" in London, in which the daily newspaper

ten«, die die Völker und Mächte jenseits des Eisernen Vorhangs zu Feinden er- und verklärte.

Im peripheren Kontext der Kunst versucht das Künstlerpaar die Korrektur eines massenmedial geprägten Bildes, denn »[D]ie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Fakten wird wesentlich durch die Massenmedien vermittelt, die neben den Fakten in der Regel auch den gewünschten Interpretationskontext und damit das ›politische Weltbild‹ vermitteln.«⁴

Die Komposition dieser von den Kandls gelieferten vielschichtigen Erzählung produziert kein hermetisches Bild und keinen neuen Mythos, im Gegenteil, sie macht die Widersprüche in Geschichtsprozessen deutlich. Als Gegenpol und als Korrektur eines medial verbreiteten und deshalb hegemonialen Narrativs bietet das Künstlerpaar eine alternative Erzählung mit mehreren historischen Ebenen an, die zum Teil bis zum Zweiten Weltkrieg, zum Faschismus zurückgehen, aber die Nachkriegszeit, das soziale System und auch die postsozialistische Zeit berücksichtigt.

Bewusst setzen die Kandls dabei auf ihren subjektiven Blick, die Berichte und Erzählungen von Reisebekanntschaften, wie sie in den offiziellen Medien nicht oder kaum vorkommen. Diese polyphonen und mehrschichtigen Erzählstrukturen münden aber nicht nur in Publikationen, sondern auch in multimediale Ausstellungen, wie zum Beispiel 2012 unter dem von einem James-Bond-Roman Ian Flemings entlehnten Titel »You only live twice«⁵ bei Camera Austria in Graz.



Helmut Schäffer (Kandl), *Aufbruchstimmung im ganzen Land*, 1988. Silver gelatin print, 30 × 40 cm.

Leo Kandl / Helmut Schäffer (Kandl), *Private Bilder, Plakataktion*, 1990–91. 70 posters, installation in public space, 1990–91, 84 × 118.8 cm each.



Johanna Kandl, *Der Kreis ist noch lange nicht geschlossen*, 1995. 8 bubblejet prints. Installation at Burgtor, Heldenplatz, Vienna, 1995.
 Helmut Schäffer (Kandl), *Selbstbildnis*, 1985–86. C-print, 20 × 30 cm.

Johanna Kandl verwendet fotografische Motive von diesen Reisen, um sie in Malerei zu übertragen und gegebenenfalls mit Texten zu versehen, die dem Motiv eine ironische Ebene hinzufügen und es konterkarieren. Manchmal geht die Künstlerin mit den Motiven sehr frei um und montiert Elemente unterschiedlicher Kontexte in ein Bild. 2007 war sie zur Teilnahme an der Ausstellung »The Painting of Modern Life« in London eingeladen, an der die Tageszeitung *The Guardian* mit Zurverfügungstellung ihres Fotoarchivs mitwirkte. Aus diesem Archiv erhielt die Künstlerin Bildmaterial, das sie als viel zu klischeehaft ablehnte und deshalb als Vorlage für sie nicht in Frage kam. Stattdessen bat sie um Fotos von Geschäftsleuten. In Folge fügte sie zwei Figuren im klassischen Business Outfit mit Anzug und Krawatte in ihr Gemälde und positionierte sie vor einem Marktstand in Baku, Aserbaidschan. Sie erscheinen völlig deplatziert und wie »Fremdkörper« in Kleidung und Gestik. Nichts will so richtig passen zu dem einfachen Stand mit wahrscheinlich direkt von den Produzenten kommenden Waren. Aus der Konfrontation dieser beiden verschiedenen Kontexte, die über IWF, Banken, Kredite und die Auswirkungen verordneter Deregulierungsmaßnahmen mittelbar miteinander verbunden sein könnten, werden visuell Zusammenhänge hergestellt, die bei einer Fotografie verborgen bleiben würden. Und, um mit Günther Anders zu argumentieren, der in einer Eröffnungsrede John Heartfields Methode definierte, könnte hier formuliert werden: Johanna Kandl entstellt die Wirklichkeit und stellt sie auf ungewöhnliche Art zusammen, aber

The Guardian participated by making their photo archive available. The artist was provided with image material from this archive, but she rejected it as being much too clichéd and chose not to work with the images. Instead, she asked for images of businesspeople and went on to insert two figures clad in the classic business outfit—suit and tie—into her painting, positioning them in front of a market stall in Baku, Azerbaijan. The figures appeared to be utterly displaced and like “foreign bodies” in terms of both clothing and gestures. Nothing really coheres with the simple booth selling goods that have likely come directly from their producer. Through the confrontation of these two different contexts, which could well be directly connected via IMF, banks, loans, and the repercussions of enacted deregulation measures, do visual correlations arise that would remain concealed in a photograph. And, to cite Günther Anders, who outlined John Heartfield’s method in an opening address, the following can be noted: Johanna Kandl distorts reality and constellates it in an unusual way, but she only does so in order to set the record straight and ultimately to reveal the invisible world to the naked eye.⁶

Allowing different contexts and different realities to collide is almost always felt to be disruptive. Such disruption tends to evoke indignation, but it can also cause productive disconcertment and introspection. For example, the painted collage described above might inspire reflection on the creation of value, production and exploitation, manual and mental labour, alienation, and ultimately also wealth and poverty.



Helmut Kandl, *Herr Doktor aus Wien*, 1998. Video (colour), 25'.
 Helmut Kandl, *Wer einmal lügt ...*, 2000–02. Series of 22 postcards, edition: 1,000.

In the conceptual works “Arbeitszeit” (Working Hours, 1994) and “Der Kreis ist noch lange nicht geschlossen” (The Circle Has Not Yet Closed, 1995), Johanna Kandl employed photography in order to integrate it, like history painting representative of power, into architecture of highly important cultural-political significance. In 1994, she was invited to realise the project “Arbeitszeit” for the hundred-year anniversary of a metal factory specialised in lock-making, founded in 1894 by Wilhelm Grundmann and based in Rohrbach, Austria, along the Gölsen River. To this end, she asked the workers and staff to provide photos showing them at their workplace. Kandl selected several of these pictures for creating cut-outs to be temporarily mounted on the ceiling of the Gobel Hall in the Vienna State Opera as enlarged reproductions. For this, the artist decided on an elongated, oval form, which harmonises with the ornamental corners between the narrow rounded and elongated sides stylistically integrated into the historical stuccoed ceiling. The contemporary photographs portraying workers, along with the renderings of work at a historical site of high society normally frequented by the cultural bourgeoisie in particular, thus offered an unusual encounter between the different classes. This temporary intervention signified, in terms of media, a transfer from painting to photography and, in terms of class politics and culture, a transfer between labour and leisure, between a sphere of industrial work so often considered “profane” and so-called “high culture”.

One year later, in 1995, Johanna Kandl created the temporary intervention “Der Kreis ist noch lange nicht geschlossen” at one of the main representational sites in historic Vienna, at the outer castle gate leading to Heldenplatz. In the window niches of the arcade, situated to the left and right of the passageway leading to Heldenplatz, as well as in similar niches of the castle corridor, the artist installed private photographs of Austrian military personnel and Soviet Red Army soldiers, enlarged using bubblejet technology. The carefully selected dimensions allowed the images to become an integral part of the architecture as to aesthetics of form. The reproductions did not show any kind of military formations or motifs charged with heroism; rather, they presented quite casual and seemingly private scenes from the lives of military personnel. Kandl thus thwarts the militarist setting, while simultaneously calling into question the prevalent anti-communist Cold War paradigm. Even if the USSR with its Red Army made the essential contribution to prevailing over German (and Austrian) fascism—and, as the occupying power in Vienna, helped to secure and restore cultural sanctums like the Vienna Opera House—these achievements were completely disregarded under the shroud of the Cold War. As a result, the USSR and its army came to be solely viewed as oppressor, occupier, and enemy. Already during the planning of her project, Kandl hoped that this subversion would be reproduced on a huge scale through amateur photos due to the location being attractive to tourists. “Here I am purposefully employing the amateur photo as a medium for anonymously disseminating my art, allowing holiday snapshots to rewrite history.”

In the 1980s, Helmut Kandl—at the time still known as Helmut Schäffer—experimented with self-portraits in many different ways. He explored the question of reality and the reproduction of the medium through a deceptive game involving mediatic reflections, monitor images of various video shots of his own body parts, and a mirror image within a photograph. The constellation of portraits, which are in turn reproduced to turn his own body into an object reflected by media in the image, turned the pictures into still lifes. In the course of his career, Helmut Kandl has worked not only with his own photographic work, but also with found and requested image material.

For his series “Aufbruchstimmung im ganzen Land” (Spirit of Optimism throughout the Country, 1988), he mounted different photographs for a reproduction, either superimposed through double exposure or set adjacently. Meeting in the montages are motifs of war monuments, Christian iconography, and scenes of folksy, rural conviviality with pictures of the naked female body. The title of the series is imbued with ambivalent and ironic meaning when it comes to the images, oscillating between the cultivation of customs and their “decay” due to the balance between a traditionally conserva-

sie tut es nur, um sie richtig zu stellen und um letztlich dem unbewaffneten Auge die unsichtbare Welt sichtbar zu machen.⁶

Unterschiedliche Kontexte, unterschiedliche Wirklichkeiten aufeinanderprallen zu lassen, wird fast immer als Störung empfunden. Diese Störung ruft Empörung hervor, kann aber auch produktives Befremden und Nachdenklichkeit verursachen. Zum Beispiel kann die oben beschriebene gemalte Collage ein Nachdenken über Wertschöpfung, Produktion und Ausbeutung, über Hand- und Kopfarbeit, Entfremdung, und schließlich über Reichtum und Armut in Gang setzen.

In den konzeptuellen Arbeiten »Arbeitszeit« (1994) und »Der Kreis ist noch lange nicht geschlossen« (1995) nutzte Johanna Kandl Fotografie, um sie wie machtrepräsentative Historienmalerei in kulturpolitisch höchst bedeutsame Architektur zu integrieren. 1994 war sie eingeladen, ein Projekt anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der 1894 von Wilhelm Grundmann in Rohrbach an der Gölsen gegründeten Schlosserwarenfabrik zu realisieren. Dafür bat sie die ArbeiterInnen und Angestellten um Fotos, die sie am Arbeitsplatz zeigen. Von diesen suchte Kandl einige Bilder aus, um Ausschnitte in vergrößerten Reproduktionen an der Decke des Gobelinsaals in der Wiener Staatsoper temporär zu montieren. Sie wählte dafür eine längliche und an den Enden oval auslaufende Form, die sich mit den zwischen den schmalen Rund- und den Längsseiten integrierten ornamental Ecken stilgerecht in die historische Stuckdecke fügte. Die zeitgenössischen Fotografien mit Arbeiterporträts sowie Darstellungen von Arbeit an einem historischen Ort der gehobenen Gesellschaft, der üblicherweise vor allem von kulturbourgeoisem Publikum frequentiert wird, boten somit ein ungewohntes Zusammentreffen unterschiedlicher Klassen. Diese temporäre Intervention war sowohl medial ein Transfer von Malerei zu Fotografie als auch klassenpolitisch und kulturell zwischen Arbeit und Muße, zwischen der oft als »profan« geltenden Sphäre von Industriearbeit und der sogenannten »Hochkultur«.

Ein Jahr später realisierte Johanna Kandl an einem der zentralen Repräsentationsorte des historischen Wien, am äußeren Burgtor zu dem dahinter liegenden Heldenplatz eine temporäre Intervention mit dem Titel »Der Kreis ist noch lange nicht geschlossen« (1995). In den Fensternischen der Arkaden links und rechts vom Durchgang zum Heldenplatz sowie in jenen des Burggangs brachte sie im Bubblejet-Verfahren vergrößerte private Fotografien von österreichischen Armeeingehörigen sowie sowjetischen Rotarmisten an. Die sorgfältig gewählte Größe ließ die Bilder formalästhetisch zu einem integralen Bestandteil der Architektur werden. Die Reproduktionen zeigten keine Militärformationen oder von Heroik aufgeladenen Motive, sondern eher beiläufige und nahezu privat anmutende Szenen militärischen Personals. Zum einen konterkarierte Kandl damit die militaristische Szenerie und wagte es zum anderen, das herrschende und antikommunistische Paradigma des Kalten Kriegs in Frage zu stellen. Auch wenn die UdSSR mit ihrer Roten Armee den wesentlichen Beitrag zum Sieg über den deutschen (und österreichischen) Faschismus geleistet und als Besatzungsmacht in Wien bei der Sicherung und Restaurierung kultureller Heiligtümer wie der Wiener Oper geholfen hatte, so verschwand diese Leistung völlig unter der Folie des Kalten Kriegs, derzufolge die UdSSR und ihre Armee ausschließlich als Unterdrücker, Besatzer und Feind zu sehen war. Bereits bei der Planung des Projektes hoffte Kandl auf die massenhafte Reproduktion dieser Subversion durch Amateurfotos aufgrund der touristischen Attraktivität des Ortes. »Das Amateurfoto setze ich hier bewusst als Medium zur anonymen Verbreitung meiner Kunst ein, sodass die Urlaubsfotos hier Geschichte umschreiben.«⁷

Helmut Kandl hat in den 1980er Jahren – damals noch als Helmut Schäffer – in vielschichtiger Weise mit dem Selbstporträt experimentiert. Mit einem Vexierspiel aus medialen Reflexionen, den Monitorbildern verschiedener Videoaufnahmen eigener Körperpartien sowie eines Spiegelbildes innerhalb einer Fotografie provozierte er die Frage nach Wirklichkeit und Abbildung des Mediums. Die Konstellation von Porträts, die wiederum reproduziert wurden, sodass der eigene Körper zum medial gespiegelten Objekt im Bild wurde,

machte die Bilder zu Stillleben. Im Laufe seiner Karriere befasste sich Helmut Kandl neben eigenen fotografischen Arbeiten zusätzlich mit gefundenem bzw. erbetenem Bildmaterial.

Für seine 1988 realisierte Serie »Aufbruchstimmung im ganzen Land« montierte er für eine Reproduktion verschiedene Fotografien entweder in Doppelbelichtungen übereinander oder nebeneinander. In den Montagen treffen Motive von Kriegerdenkmälern, christlicher Ikonografie, Szenen volkstümlich-ländlicher Geselligkeit auf Bilder des nackten weiblichen Körpers. Der Titel der Serie hat in Bezug auf die Bilder eine ambivalente und ironische Bedeutung, die aufgrund der Balance zwischen einem traditionell konservativen Motivkanon und den Aufbruch zu sexueller Befreiung signalisierenden Bildelementen zwischen Sittenpflege und »verfall« oszilliert.

In anderen Projekten interessierte sich Kandl für die Grenze zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit. Zusammen mit Leo Kandl, dem Bruder Johanna Kandls, rief er 1991–92 ZeitungsleserInnen dazu auf, Bilder ihrer privaten Fotosammlungen für eine Veröffentlichung zur Verfügung zu stellen. Mit »Anruf genügt, wir kommen ins Haus« wurde die Schwelle zur Partizipation niedrig gesetzt. Helmut und Leo Kandl führten Hausbesuche durch und sammelten Bilder ein. Jeden Monat wurde auf Basis der angelegten Sammlung ein Sujet ausgewählt, als Plakat vergrößert und an 70 öffentliche Werbeflächen in Wien und Niederösterreich angebracht. Die plötzliche Verschränkung von privater und öffentlicher Sphäre am Beispiel völlig unbekannter Personen, die im öffentlichen Leben bis dato keine Rolle gespielt hatten, operiert bewusst mit Scham und Schamverletzung. Denn im Privaten sind auch kulturelle Formen und Werte erkennbar, die eine politische Bedeutung besitzen. Formen der Geselligkeit, der Kleidung sowie der ganzen Selbstdarstellung geben Hinweise auf gesellschaftliche Realität, auf herrschende Verhaltens- und Wertekodexe bzw. deren Verletzungen. Außerdem sorgt schon die grundlegende Negation der kapitalistischen Aufmerksamkeitsökonomie, wonach nur VIPs und Celebrities im Fokus des allgemeinen Interesses zu stehen haben, für eine Irritation. Gerade die »Normalität« der Szenen, herausgehoben und öffentlich gemacht, befremdet einerseits und kann andererseits eine Kopferzählung oder ein ganzes Kopfkino bei den BetrachterInnen auslösen. Dann nämlich wird das Bild auf die eigene Geschichte bezogen, und das eigene virtuelle Bildarsenal nach bildmotivischen Parallelen durchforstet.

Die wichtigsten Schritte im Arbeitsprozess mit Fremdmaterial bestehen bei Helmut Kandl im Sichten, Ordnen, Auswählen, Arrangieren und manchmal in der Kombination von Text mit Bildmaterial. Das 1998 veröffentlichte Video »Herr Doktor aus Wien« basiert auf der Auswertung eines gefundenen Konvoluts von 14000 Negativen und Dias eines unbekannten Fotografen aus dem ungefähren Zeitraum von 1930 bis 1960. Ohne eigene Recherchen angestellt zu haben, basiert Kandls Annahme, dass es sich bei dem Fotografen höchstwahrscheinlich um einen Augenarzt handelt, auf der Auswertung der Bildmotive. Für die sequenzielle Aneinanderreihung einer Auswahl von 800 Bildern hat er diese chronologisch sortiert und in sieben Kapitel unterteilt. Auf diese Weise entsteht eine vom Künstler arrangierte biografische Bilderzählung. Anhand dieser strukturierenden Ordnung nähert sich der Betrachter einer ihm völlig fremden Biografie und nimmt Anteil an einem lebensgeschichtlichen Prozess, dem er seine eigenen assoziativen Empfindungen und Gedanken hinzufügt. Die Faszinierung Österreichs, deutlich sichtbar an den Hakenkreuzfahnen und den im Straßenbild zunehmenden Wehrmachtsuniformen, macht auch vor dem Fotografen nicht halt. Wir nehmen teil an Junggesellenzeit, der Liebe, Familie, Kindern, Krieg und dessen Ende, dem Überleben auf dem Land, zunehmendem Wohlstand, Wirtschaftswunder und Italienurlaub und wir werden allmählich der draller werdenden Körper gewahr, und sehen für ihre Zeit gewagte erotische Aufnahmen. Der zwischen Dokumentation und Fiktion schwebende Bildroman, den Kandl aus den Bildern montiert, zeigt die Biografie eines funktionierenden »Mustermanns«, der wie tausende Andere ohne besondere Auffälligkeiten »seinen« Weg gegangen ist. Diese Bildgeschichte wird

tive motif canon and an awakening to elements that connote sexual liberation.

In other projects, Helmut Kandl is interested in the boundary between private and public life. Together with Leo Kandl, who is Johanna Kandl's brother, he asked newspaper readers in 1991–92 to give him pictures from their private photo collections for an upcoming publication. The work "Anruf genügt, wir kommen ins Haus" (Just Call, and We'll Come to Your Home) succeeded in lowering the threshold of participation. Helmut and Leo Kandl visited private homes and collected pictures. Every month, the compiled collection was used as a basis for selecting a subject, enlarging it to poster size, and then affixing it to seventy public advertising panels in Vienna and Lower Austria. The sudden interment of private and public spheres, by example of totally unknown individuals who to date had played no role in public life, purposely employs shame and the violation of shame, for identifiable in a private context are cultural forms and values that possess political meaning. Forms of gregariousness, of clothing, and of self-representation on the whole offer clues to social reality, to prevailing codices of behaviour and values or related infringement. What is more, the fundamental negation of the capitalist attention economy, according to which the focus of general interest is trained solely on VIPs and celebrities, is a cause for irritation. Especially the "normality" of the scenes, highlighted and made public, serves to alienate on the one hand, while prompting a mental narrative or an entire mental cinema on the part of the viewers, on the other. In such case, the image becomes tied to one's own story, and a personal virtual arsenal of imagery is trawled through in search of pictorial motif parallels.

In the practice of Helmut Kandl, the most important steps in the process of working with extraneous material lie in viewing, sorting, selecting, arranging, and sometimes in the act of combining text with image material. The video "Herr Doktor aus Wien" (A Doctor from Vienna), released in 1998, is based on the evaluation of a found compilation of fourteen thousand negatives and slides by an anonymous photographer from a period spanning approximately 1930 to 1960. Without having conducted any research of his own, Kandl's assumption that the photographer was likely an ophthalmologist is based on a review of the photographic motifs. For the sequential stringing together of a selection of eight hundred pictures, Kandl sorted them chronologically and divided them into seven chapters. This approach gave rise to a biographical pictorial narrative laid out by the artist. Thanks to this structured arrangement, the view approximates a biography that is utterly foreign to him and shares in a biographical process to which he adds his own associative sentiments and thoughts. The fascistisation of Austria, clearly evident due to the swastika banners and the Wehrmacht uniforms increasingly appearing on the street, is inevitably also captured by the photographer. We engage with his bachelor days, with love, family, children, war and its end, survival in the country, increasing prosperity, the economic miracle and holidays in Italy, slowly but surely becoming aware of a body gaining weight and viewing pictures that at the time would have been considered daringly erotic. This visual novel compiled by Kandl from the photographs, oscillating between documentation and fiction, shows the biography of a functional "John Doe" who, like thousands of others, trod along "his" path without any particular disruptions. This pictorial history becomes a pars pro toto of a complicit generation of those who engaged in the war and served National Socialist politics as willing soldiers but were later content to fully concentrate on their own well-being without any kind of reflection.⁸ Since the artist has not added any text or sound aside from the chapter titles, the viewer automatically begins to underlay his or her own text.

Helmut Kandl has expressed fundamental scepticism towards the individual image.⁹ Yet since the year 2000, he has been sending his own photographic motifs, furnished with idioms and proverbs, to around two hundred select recipients. He conceived this Mail Art project as a cultural intervention sparked by the great success of Jörg Haider, a right-wing populist whose Freedom Party of Austria

Memorial site "21 October 1941", Kragujevac, 2011.

In Kragujevac and Kraljevo thousands of civilians were killed by the 717th infantry division stationed in Austria. On 10 October 1941, the commanding general in Serbia, a Styrian named Franz Böhme, ordered that one hundred civilians be killed for each Wehrmacht soldier and fifty civilians for each wounded soldier as retaliatory measures against partisan attacks.





70th anniversary of the establishment and dedication of the renovated war memorial erected by the ÖKB Siebenhirten (Austrian Comradeship Federation), Mistelbach District, 1989.



At Grusja Film, material was always shot in Georgian language. Later, the films were dubbed into Russian for the other Soviet Republics.





The border was secured by barbed wire and in places by mines. Once in a while, there was a bang in the middle of the night—usually, a deer had stepped on a mine.

(Rudolf Fürkranz)

More refugees than at the inner-German border, and almost as many as at the Berlin Wall, have died along the 450 kilometres of border along the riverbanks of the March and the Thaya, primarily in Lower Austria. However, two thirds of the about 800 fatalities are said to have been border guards; allegedly, many committed suicide due to the extreme psychological pressure.

(Stefan Karner)



(FPÖ) formed a government coalition with the Austrian People's Party (ÖVP) in 2000.¹⁰ The cards sent by Kandl, with their blend of image and text, conveyed revealing messages about corruption, racism, power, violence, and the advancement of new national politics.

Photography as a medium plays a significant and multifaceted role in both the joint and the individual projects by Helmut and Johanna Kandl. The artists touch on a variety of traditions, including travel photography, urban and street photography, and social reportage. Drawing from their stock of material, they create constellations on specific topics and combine them with historical material on cultural-anthropological exhibitions and publications. A good example of this is their project on the Maria pilgrimage sites.¹¹

In all projects, whether individually or as an artist duo, Helmut and Johanna Kandl approach their chosen topics with critical reflection, exploring the agency of traditional values and views of history and challenging reality with emancipatory intent.

zum Pars pro Toto einer sich nicht widersetzt habenden Generation von Kriegsteilnehmern und willfähigen Soldaten im Dienst der NS-Politik, um sich danach unreflektiert voll und ganz auf den eigenen Wohlstand zu konzentrieren.⁸ Weil der Künstler außer den Kapiteltiteln weder Text noch Ton hinzufügt, beginnt der/die BetrachterIn, einen eigenen Text zu unterlegen.

Helmut Kandl äußerte eine grundlegende Skepsis gegenüber dem Einzelbild.⁹ Dennoch verschickte er seit dem Jahr 2000 eigene fotografische Motive, die er mit Redewendungen und Sprichwörtern versah, an ungefähr 200 ausgewählte EmpfängerInnen. Dieses Mail Art-Projekt war von ihm als kulturelle Intervention konzipiert, anlässlich des großen Erfolgs des Rechtspopulisten Jörg Haider, dessen FPÖ 2000 mit der ÖVP eine Regierungskoalition bildete.¹⁰ Die von Kandl versandten Karten transportierten dank Bild-Text-Kombination entlarvende Botschaften bezüglich Korruption, Rassismus, Macht, Gewalt und dem Befördern einer neuen völkischen Politik.

Die Fotografie als Medium spielt sowohl in gemeinsamen als auch in den individuellen Werken des Künstlerpaars Helmut und Johanna Kandl eine bedeutende und vielschichtige Rolle. Sie knüpfen dabei an verschiedene Traditionen wie Reisefotografie, Stadt- und Straßenfotografie und Sozialreportage an. Aus ihrem Fundus stellen sie Konvolute zu spezifischen Themen zusammen und kombinieren diese mit historischem Material zu kulturanthropologischen Ausstellungen und Publikationen. Beispielhaft sei ihr Projekt zu den Marienwallfahrtsorten genannt.¹¹

In allen Projekten, ob einzeln oder als Künstlerpaar, nähern sich Helmut und Johanna Kandl ihren Themen mit kritischer Reflexion, untersuchen die Wirkmacht tradierter Werte und Geschichtsbilder und hinterfragen die Wirklichkeit mit einer emanzipatorischen Absicht.

All images from: *Storist*, 2005–ongoing. Text, video (colour, sound), C-prints, dimensions variable, archivalia.

- p. 22: Kragujevac, 2011.
ÖKB-Treffen, 1989, Siebenhirten bei Mistelbach. / Meeting of the Austrian Comradeship Federation (ÖKB), 1989, Siebenhirten near Mistelbach.
- p. 23: Kragujevac, 2011.
70-jähriges Gründungsfest und Segnung des renovierten Kriegerdenkmals des ÖKB Siebenhirten, Bezirk Mistelbach, 1989. / 70th anniversary of the establishment and dedication of the renovated war memorial erected by the ÖKB Siebenhirten, Mistelbach District, 1989.
- p. 24: Ostern in der Sioni-Kirche, Tiflis, 2012. / Easter at Sioni Church, Tbilisi, 2012. Tiflis / Tbilisi, 2012.
- p. 25: Auf der Fahrt nach Zugdidi, Mingrelien, Georgien. / On the way to Zugdidi, Mingrelia, Georgia. Tiflis / Tbilisi, 2012.
- p. 26: In der Nähe von Svatý Hostýn, Mähren, 2008. / Near Svatý Hostýn, Moravia, 2008.
Laa an der Thaya, an der ehemaligen Grenze, 2015. / Laa an der Thaya, along the former border, 2015.
- p. 27: Pontonbrücke über die March, 2003. / Pontoon bridge over the Morava River, 2003.
Mähren / Moravia, 2008.

- 1 John Berger, »Die Vieldeutigkeit der Photographie«, in: John Berger und Jean Mohr, *Eine andere Art zu erzählen. Photo/Essay*, Frankfurt / Main: Fischer Verlag 2000, S. 85. / John Berger, "Appearances", in John Berger und Jean Mohr, *Another Way of Telling: Photo/Essay* (New York: Vintage International, 1995), p. 85.
- 2 Thomas Bernhard, *Auslöschung*, Frankfurt / Main: Suhrkamp Verlag 1988, S. 30. / Thomas Bernhard, *Extinction* (New York: Vintage International, 2011), p. 15.
- 3 Beispielhaft für dieses Verfahren: Helmut und Johanna Kandl / A prime example of this method is found here: Helmut and Johanna Kandl, *Storist*, Salzburg: Fotohof edition 2012.
- 4 Rainer Mausfeld, »Warum schweigen die Lämmer? Demokratie, Psychologie und Techniken des Meinungs- und Empörungsmanagements«, 15. 7. 2015, in: <http://www.nachdenkseiten.de/?p=26804>. [Stand: 7. 10. 2015]
- 5 Die Ausstellung »Helmut & Johanna Kandl: You only live twice« (10. 11. – 25. 11. 2012) war Teil des Projektes »Art Is Concrete. And So Is Truth?«, das Camera Austria 2012 anlässlich des steirischen herbst realisierte. / The exhibition "Helmut & Johanna Kandl: You only live twice" (10. 11. – 25. 11. 2012) was part of the project "Art Is Concrete. And So Is Truth?" by Camera Austria in 2012 as part of the steirischer herbst festival.
- 6 Günther Anders, »Über Heartfield«, in: Ders., *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, München: C.H. Beck 1993, S. 176.
- 7 Johanna Kandl, *Immobilien und Realitäten*, Wien: Eigenverlag 1995, S. 6.
- 8 Hannah Arendt bemerkte bei einem Nachkriegsbesuch besonders die Gefühl- und Empathielosigkeit der Deutschen. »Und die Gleichgültigkeit, mit der sie sich durch die Trümmer bewegen, findet ihre genaue Entsprechung darin, dass niemand um die Toten trauert.« Aus »Besuch in Deutschland 1950. Die Nachwirkungen des NS-Regimes«, in: Dies., *Zur Zeit. Politische Essays*, München: DTV 1989, S. 44. Im österreichischen Kontext kommt natürlich noch die geschickte Selbststilisierung als Opfer des deutschen NS-Regimes hinzu. / During a post-war visit, Hannah Arendt particularly noted a lack of feeling and empathy on the part of the Germans. "And the indifference with which they walk through the rubble has its exact counterpart in the absence of mourning for the dead." Hannah Arendt, "The Aftermath of Nazi Rule: Report from Germany", *Commentary* (October 1, 1950), <https://www.commentarymagazine.com/articles/the-aftermath-of-nazi-rulereport-from-germany/>, accessed 2 November 2015. In an Austrian context, there is of course also a clever self-stylisation as having been victims of the German Nazi regime.
- 9 In einem Interview, das Doris Berger am 5. 12. 2005 in Berlin führte. Vgl. / In an interview conducted by Doris Berger on 5 December 2005 in Berlin. See »Fotografie als kommunikativer Prozess. Helmut Kandls Misstrauen gegenüber dem Einzelbild«, in: *Kunstbulletin*, http://www.kunstbulletin.ch/eingang_besucher/dsp_frame.cfm?token_session_id=151005215527AOA&token_session_benutzer_id=anonymous&a=060215151740HAR-1&p=&i=&e=&abo=&shop=&anzeigen. [Stand: 6. 10. 2015]
- 10 Camera Austria reagierte auf diese Regierungskoalition mit der schwarzen Ausgabe des Künstlers Jörg Schlick: *Camera Austria International* (Graz) Nr. 69/2000. / Camera Austria reacted to this coalition government with the black issue featuring the artist Jörg Schlick: *Camera Austria International* 69 (2000).
- 11 Helmut und Johanna Kandl, *Marienbaum*, Salzburg: Fotohof edition 2009.