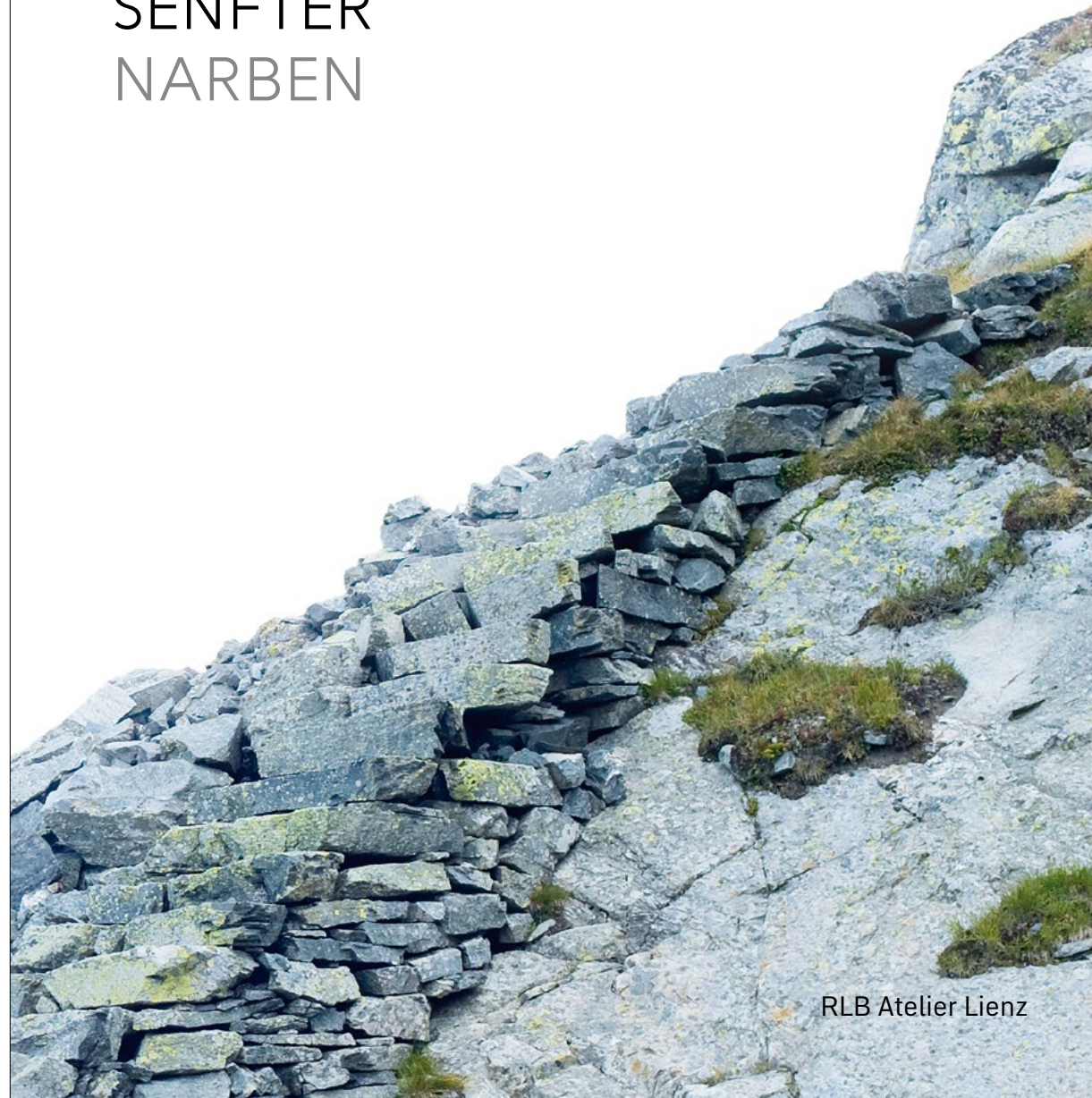


29/6–4/9/15

ANNELIES SENFTER NARBEN



ANNELIES
SENFTER
NARBEN

RLB Atelier Lienz

VORWORT

Die Dolomitenfront im Ersten Weltkrieg steht heuer, 100 Jahre nach Ausbruch dieser erbitterten Kämpfe zwischen Italien und Österreich-Ungarn, im Zentrum zahlreicher Projekte und Veranstaltungen. Nie zuvor oder danach standen sich zwei Armeen in einem derart breit angelegten und langwierigen Stellungskrieg im Gebirge gegenüber wie in den Jahren 1915 bis 1918.

Wer die Landschaft zu ›lesen‹ vermag, erkennt auch heute noch die Spuren dieses Krieges. Diesen Spuren am Karnischen Kamm in Osttirol folgt Annelies Senfter (geb. 1980 in Lienz – lebt in Salzburg und Lienz) in ihrem Projekt *Narben*. In den Sommermonaten 2013 und 2014 erwandert sie mit ihrer Fotokamera die Gegend um den Karnischen Höhenweg und spürt den Wunden der Vergangenheit nach. Als Inspirationsquelle dient ihr der Roman *Tobys Zimmer* der britischen Autorin Pat Barker, der sich mit den Nachwirkungen dieser Kriegseignisse beschäftigt. Im Zuge ihrer Recherche stößt die Künstlerin auf Erinnerungsberichte von Frontsoldaten aus Osttirol, die sie in Form von sorgfältig ausgewählten Zitaten in die Ausstellung einbindet. Diese gebundene Sammlung von äußerst detailreichen und berührenden Schilderungen von Kriegsheimkehrern, die vorwiegend an der Ostfront, aber auch in den Dolomiten stationiert waren, geht auf eine Initiative einer Familie zurück, die auch heute noch diese Schriftstücke besitzt und nicht genannt werden möchte.

Annelies Senfter nähert sich dem Thema in Form einer künstlerischen Auseinandersetzung. Ihre scheinbar beiläufigen Landschaftsaufnahmen fordern uns auf, unseren Blick zu fokussieren, genauer hinzusehen, um die subtilen Überreste von ehemaligen Stellungsbauten, Schützengräben, Bomben- oder Granatenexplosionen vom natürlichen Profil zu unterscheiden. Nicht die Kriegshandlungen an sich stehen im Vordergrund, sondern die Narben der Natur, die sich als Mahnmal in das alpine Gebiet eingebrannt haben.

Für das große Engagement von Annelies Senfter, die diese Werkgruppe eigens für unsere Ausstellung produziert hat, bedanke ich mich bei ihr herzlich. Danken möchte ich auch der Historikerin, Frau Dr. Isabelle Brandauer, und der Kulturwissenschaftlerin, Frau Dr. Luise Reitstätter, für ihre informativen Katalogbeiträge. Unserer Kuratorin, Frau Mag. Silvia Höller, danke ich für die bewährte Betreuung und Umsetzung des Projektes.

Karl Brunner

Direktor Marktbereich Lienz
Raiffeisen-Landesbank Tirol AG

ANNELIES SENFTER

IM GESPRÄCH MIT SILVIA HÖLLER

In Ihrem aktuellen Projekt *Narben* beschäftigen Sie sich mit in der Landschaft noch sichtbaren Spuren des Ersten Weltkrieges am Karischen Kamm in Osttirol. Wie ist diese Idee entstanden und wie war Ihre Herangehensweise in der Umsetzung?

In der Arbeit *Narben* geht es mir weniger um die Erinnerung an geschichtliche Details der Kriegshandlungen. Meine Intention ist ein Versuch, das Trauma auszuloten, das der Erste Weltkrieg ausgelöst hat, am Beispiel meiner unmittelbaren Umgebung. Ausschlaggebend für die Entscheidung, an diesem Thema zu arbeiten, war die dichte und schwere Atmosphäre, die an der ehemaligen Frontlinie oberhalb des Obstanzer Sees für mich spürbar war. Der Erste Weltkrieg bedeutete den Verlust einer Weltordnung, eine umfassende und tiefgreifende Erschütterung der Gesellschaft.

Ein kurzer Dialog aus dem 2012 erschienenen Roman *Toby's Room* der englischen Autorin Pat Barker gab der Arbeit eine erste Richtung: ... »Nichts Besonderes. Aufgewühltes Fleisch, aufgewühlte Erde. Wenn man die übrigen Gesichtszüge weglässt, wird aus der Wunde eine Landschaft.« »Ich fand ja schon immer, dass man nur mit Landschaften die Wahrheit über diesen Krieg erzählen kann«. Die Autorin Pat Barker beschreibt in dem Roman das Leben der jungen Londoner Malerin Elinor, basierend auf geschichtlichen Recherchen zum Ersten Weltkrieg. Um etwas über den ungeklärten Tod ihres Bruders 1917 herauszufinden, der als Arzt an der Front eingesetzt war, dokumentiert Elinor mit dem Künstler und ehemaligen Chirurgen Henry Tonks im Queen's Hospital in Sidcup, Kent zeichnerisch den Genesungsfortschritt zerstörter Gesichter von Soldaten.

Kann Landschaft ein Spiegel der Geschichte sein?

Über die Landschaft hatte ich die Möglichkeit, noch sichtbare Spuren des Ersten Weltkrieges abzulesen. Die Menschen, die die Kriegsnarben tragen,

sind nicht mehr am Leben. In Form abgeflachter Krater von Granateneinschlägen, Steinansammlungen früherer Schutzmauern, zugeschütteten Schützengräben oder Resten nicht mehr benutzter Wege erinnert jedoch die Landschaft an diese Ereignisse. Sie ist heute verwachsen, verdeckt und trotzdem entgleist wie die verheilten Gesichter der Soldaten in Henry Tonks' Zeichnungen.

In der Ausstellung verbinden Sie Ihre Fotoarbeiten mit Zitaten von Kriegsschilderungen von Frontsoldaten des Ersten Weltkrieges aus Osttirol. Können Sie etwas zur Entstehung dieser gesammelten Erfahrungsberichte sagen und welche Rolle spielt dieses Buch für Ihre Arbeit?

Das handgeschriebene Buch mit den Kriegsberichten, auf das ich bei den Recherchen zu meinem Fotoprojekt aufmerksam wurde, bildet neben meinen Landschaftsfotografien einen eigenen Teil der Ausstellung. Das Buch, entstanden in den Wintermonaten nach dem Krieg, erzählt die Geschichte des Krieges aus der Perspektive eines einzelnen Dorfes in Osttirol. Anfangs waren es lose Blätter, die später gebunden wurden. Das Buch besteht aus einer allgemeinen Einführung, den Kriegsberichten jedes einzelnen Heimgekehrten aus dem Dorf und den *Blättern der Toten* mit einem Nachruf zu den Gefallenen. Den Schluss bilden drei Seiten mit den Fotografien der Gefallenen. Das Buch ordnet die Geschehnisse um den Ersten Weltkrieg. Nicht nur an der heimatlichen Front, sondern auch vor allem an der Ostfront. Jedes Leben und jeder Tod hat hier seinen Platz. Das Buch hat mich wegen seiner Sorgfältigkeit beeindruckt, in der es organisiert und zusammengestellt wurde, aber auch wegen der Weitsicht, mit einem Trauma in dieser Form umzugehen.

Die Auseinandersetzung mit Erinnerung in unterschiedlichster Ausprägung scheint ein wesentlicher Aspekt Ihres Schaffens zu sein. Welche Bedeutung hat Erinnerung für Sie?

Amateurfotografie, der direkte und alltägliche Umgang mit privaten Fotografien haben mich seit jeher fasziniert. Meine Diplomarbeit hatte private Bildarchive zum Thema. Die Art und Weise, wie Bildarchive aufgebaut sind,



I Santini, 2007
Ausstellungsansicht
Galerie Traklhaus
Salzburg, 2012

steht in engem Zusammenhang mit dem menschlichen Gedächtnis, mit Phänomenen wie Erinnern, Vergessen, Denken und Wissen. Grundsätzlich sind seit der Antike zwei Metaphern zur Beschreibung des Gedächtnisses bekannt. Die Vorstellung des Gedächtnisses als Bild und als Schrift. Während die Griechen und dabei vor allem Platon von der Gedächtnismetapher der Schrift überzeugt waren, sahen die Römer das Gedächtnis als Archiv von Bildern.

Die deutsche Gedächtnisforscherin Aleida Assmann ist der Meinung, dass Bilder im Gedächtnis vor allem dort auftauchen, wohin keine sprachliche Verarbeitung reicht, also besonders bei traumatischen Erfahrungen oder Ereignissen aus frühester Kindheit. Wenn man die Fotografiegeschichte betrachtet, wird seit der Erfindung der Fotografie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr bald ihre Bedeutung als Erinnerungsinstrument deutlich. Mit der digitalen Fotografie haben sich Bildarchive und unser Umgang mit ihnen noch einmal grundlegend verändert. Trotzdem hat sich nichts an der Erinnerungsfunktion der Bilder verändert: Sie können Vergangenes vergegenwärtigen.

Es sind vorwiegend mehrteilige Werkgruppen, die entstehen. Sehen Sie diese als eine Art künstlerische Untersuchung?

Ich sehe meine künstlerische Arbeit als sensible Wahrnehmung und Spiegelung bzw. das Sichtbarmachen von dem, was in meiner Umgebung und in meinem Inneren vorgeht. Wie einzelne Erzählstränge entstehen die Serien parallel zueinander, verflechten sich aber immer wieder bzw. beziehen sich aufeinander.

2012 gab es in meinem Leben einen Bruch und einen Neuanfang, der sich auch auf meine künstlerische Arbeit ausgewirkt hat. Die Arbeit *Narben* hat an dieser Bruchlinie ihren Anfang genommen. Im Moment ist es die Frage nach inneren Bildern, die mich antreibt: Die letzten Gedanken und Bilder, die mir durch den Kopf gehen, bevor ich einschlafe, oder woran ich denke, wenn ich nicht schlafen kann, verpasste Momente, Nachbilder, Phantome. Diese Arbeiten sind reduzierter und wenden sich eher dem Kontemplativen zu.



Was unterscheidet die künstlerische Arbeit von der wissenschaftlichen, forschenden Tätigkeit?

Ich denke, die Arbeitsweise und auch die Ergebnisse unterscheiden sich. Zum Ersten steht in der wissenschaftlich-forschenden Tätigkeit am Anfang eine Hypothese, die mithilfe einer wissenschaftlichen Methode verifiziert oder widerlegt wird. Wissenschaftliches Arbeiten unterliegt strengen Kriterien, die in der künstlerischen Forschung nicht im vollen Umfang anwendbar sind. Wenn ich ein künstlerisches Projekt beginne, steht am Anfang oft eine gewisse Aufregung oder eine Ahnung. Es ist, als ob eine bestimmte Situation oder ein bestimmter Ort plötzlich an Intensität gewinnt. Dann beginne ich zu arbeiten, ohne zu wissen, wie das Ergebnis wirklich aussehen wird. Wenn ich Glück habe, fügt sich alles irgendwann ineinander und es entsteht etwas vollkommen Neues, dessen einzelne Ebenen und Bedeutungen sich oft erst mit der Zeit erschließen. Zum Zweiten sind die Ergebnisse künstlerischer Untersuchungen hauptsächlich visuell in Form von Bildern, Installationen und Skulpturen. Die Ergebnisse der wissenschaftlichen Arbeit werden hingegen schriftlich festgehalten und beschrieben.

Granny – I love you, 2013
Inkjet auf Papier, 21,5 x 28 cm
5-tlg. Serie



In Ihrem Werk gibt es sehr unterschiedliche Ansätze. Mal arbeiten Sie mit gefundenen Fotos, mal setzen Sie sich mit historischen Ereignissen auseinander, mal steht der touristische Blick oder das Innenleben der Kamera im Vordergrund. Auf welcher Basis treffen Sie Ihre inhaltlichen Entscheidungen?

Im Grunde genommen geht allen meinen Arbeiten eine Frage voran. Die Reflexion des Mediums Fotografie bzw. des Bildes an sich und die Elemente Bild und Text spielen dabei eine zentrale Rolle. Bei der Serie *Recording St. Wolfgang* war es eine Untersuchung des »fotografischen Momentes« in der Porträtfotografie, für die ich in St. Wolfgang am Wolfgangsee zwölf Souveniergegeschäfte aufgesucht habe und die Ladenbesitzer und Verkäufer darum bat, ein fotografisches Porträt für ein Kunstprojekt machen zu dürfen. Mit einer Ausnahme waren alle Reaktionen abschlägig. Diese Arbeitsweise habe ich insgesamt an vier verschiedenen Orten umgesetzt: 2006 in der Ignaz-Harrer-Straße in Salzburg mit der 3-teiligen Arbeit *MEN* und der Serie *Schallergasse 21* in einem Mietshaus in Wien-Meidling.

2007 in der sardischen Küstenstadt Alghero mit der 7-teiligen Arbeit *Sul Turismo* und 2011 in St. Wolfgang. Auf unterschiedliche Weise wurden



Ja, weil Sie's san. Oba wissen's, wenn die Japaner kummen, und i hab's Dirndlkleidl an, dann muss i mi mit jedem hinstellen. Und des is schon anstrengend!

Recording St. Wolfgang, 2011 | Inkjet auf Papier | 29.5 x 36.5 cm, 12-tlg. Serie

die Antworten auf meine Frage: »Darf ich ein Foto von Ihnen machen« Teil des Porträts. Parallel dazu habe ich immer wieder mit gefundenen Fotografien gearbeitet wie in der Serie *I Santini*, einer Sammlung von 84 Politikerporträts in Heiligenbildchengröße (daher der Name), die in Italien als Wahlwerbekarten verteilt wurden. Oder *Granny – I love you*, der Dokumentation einer Ansammlung von Fotografien an einer Gedächtnisstätte.

Welche Rolle spielen die Spurensuche und Recherchearbeit in Ihrem Kunstschaffen?

Ich werde oft gefragt, ob ich meine Porträts oder die gefundenen Fotografien im öffentlichen Raum inszeniert habe, aber das entspricht mir nicht. Ich warte und beobachte – und wenn die Situation stimmt, geht alles oft sehr schnell. Die US-amerikanische Fotografin Diane Arbus schreibt über das Ansprechen fremder Personen im öffentlichen Raum: »To go or not to go takes 3 seconds«. Dann ist es zu spät, die Person ist vorbeigegangen, das Licht hat sich geringfügig verändert oder etwas schiebt sich dazwischen. Der Zauber ist verflogen. In der Arbeit *Every night* geht es genau um diese verpassten Momente. Um die Porträts, die es als Bilder nur in meinem Kopf gibt, weil ich in ebendiesem Moment unentschlossen war oder meine Kamera nicht dabei hatte. Durch das Aufschreiben hat der Betrachter die Möglichkeit, eigene Bilder in seinem Kopf abzurufen, weil ich nicht alles schon definiert habe. Ich glaube auch, das »Detektivische« liegt mir. Ich bin besser im Abwarten und im Finden als im Arrangieren und Inszenieren von Personen und Situationen.

Das Interview wurde per E-Mail im Mai 2015 geführt.

Es war mondlos und ziemlich hoch trüber und immer wieder ansetzender
die gestrigen Winde, der Verstandes in die stille Nacht kam.
Mir kam es gerade wie ich in der Dunkelheit stehen sah.



Wollte wieder meine Kräfte zu Ende, mir wurde dunkel vor den Augen, meine Sinne schwanden und ich blieb bewusstlos liegen. Mir weichte der Wald in den letzten hellen Augenblicken in warmen Schweiß am Gesicht der anderen jagte, kann ich wenigstens auflassen.



Das Fortschreiten der Krankheit ist ein Prozess, der sich über einen Zeitraum von mehreren Jahren erstreckt. Die Symptome sind vielfältig und können von einer Person zur anderen variieren. Die Diagnose ist oft schwierig, da die Symptome unspezifisch sind und mit anderen Erkrankungen verwechselt werden können. Die Behandlung ist symptomatisch und zielt darauf ab, die Symptome zu lindern und die Lebensqualität zu verbessern. Es gibt keine spezifische Therapie, die die Krankheit heilen kann.



Scientific work is not done in a vacuum. Scientists are often and increasingly asked to make choices, not necessarily in the name of the community, but based on their own values and beliefs. In addition, scientists are increasingly asked to make choices about the use of their research, not only in the name of the community, but based on their own values and beliefs. In addition, scientists are increasingly asked to make choices about the use of their research, not only in the name of the community, but based on their own values and beliefs.

Wiederholte Messungen über einen längeren Zeitraum sind notwendig, um die Stabilität der Ergebnisse zu überprüfen. Außerdem ist es wichtig, die Messung an verschiedenen Stellen des Körpers durchzuführen, um die Variabilität zu berücksichtigen.



Natürlich, es waren Läuse und ich schäme mich nicht es zu sagen, denn meine Kameraden waren auch alle voll. [...] Erwachsene sagte man schon: Was du hast keine Läuse gehabt und willst im Schützengraben gewesen sein!





... „NICHTS BESONDERES.
AUFGEWÜHLTES FLEISCH.
AUFGEWÜHLTE ERDE.
WENN MAN DIE ÜBRIGEN
GESICHTSZÜGE WEGLÄSST.
WIRD AUS DER WUNDE
EINE LANDSCHAFT.“
„ICH FAND JA SCHON
IMMER, DASS MAN NUR
MIT LANDSCHAFTEN DIE
WAHRHEIT ÜBER DIESEN
KRIEG ERZÄHLEN KANN.“ ...

PAT BARKER



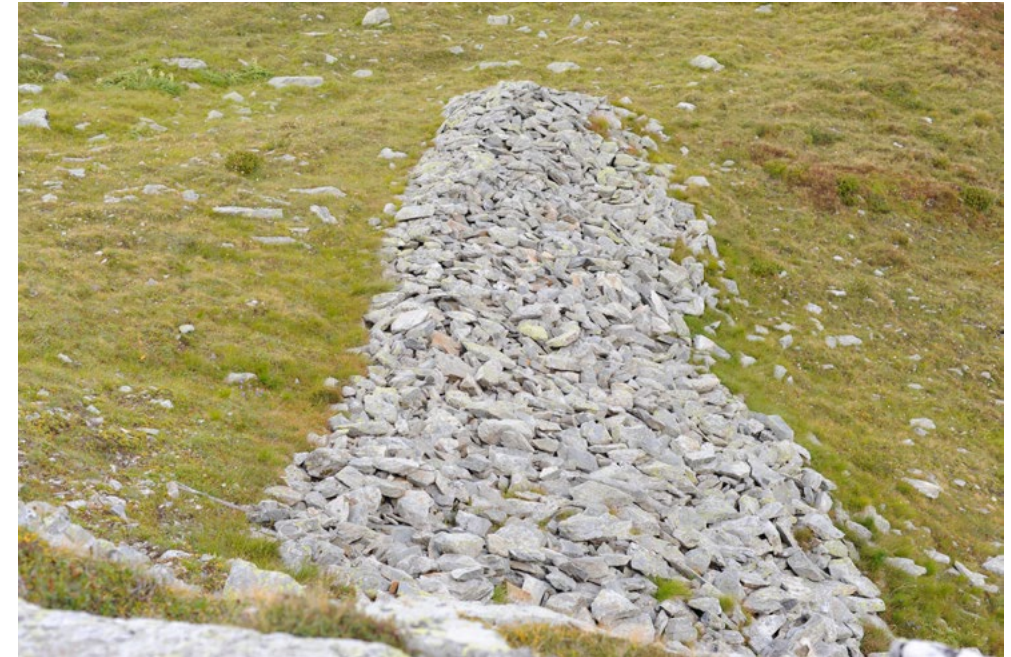
Ohne Titel (aus der Serie Marken), 2013/2014, Inkjet auf Papier

NARBENLANDSCHAFT

Die Narben, welche der Erste Weltkrieg hinterließ, sind so vielfältig wie die Werkzeuge, die sie schufen. Sie reichen von seelischen und körperlichen Narben bis hin zu markanten, teils zerstörerischen Eingriffen in die Natur, welche selbst heute, 100 Jahre nach dem Beginn des Ersten Weltkrieges, sichtbar sind und es noch lange bleiben werden.

Eine besondere Verdichtung von verfallenen Stollungsresten findet sich naturgemäß entlang der ehemaligen Frontlinien – so auch am Karnischen Kamm. Wanderer, die heute den als Friedensweg initiierten Höhenweg beschreiten, werden auf Schritt und Tritt von den stummen Zeugen eines der blutigsten Ereignisse der Menschheitsgeschichte begleitet. Wo heute entlang der Staatsgrenze an ein Miteinander der Nationen und Regionen appelliert wird, lagen sich vor 100 Jahren österreichisch-ungarische und italienische Truppen in Feindschaft gegenüber. Obwohl der Karnische Kamm ein Nebenkriegsschauplatz war – die verlustreichen Kämpfe fanden am Isonzo oder weiter im Süden statt –, mussten auch hier in mühseliger Arbeit von Menschenhand Befestigungsanlagen, Unterkünfte und Wege angelegt werden. Die ursprünglichen Dimensionen des verzweigten Stollungsnetzes können von den Wanderern heute allenfalls nur erahnt werden, ebenso wie die Funktion der großteils zugewucherten Gräben und Mauerreste. Die Natur hat in den vergangenen 100 Jahren ihr Bestes getan, um die Höhenstellungen zurückzuerobern – allein, die Narben bleiben.

1915–1917 waren es österreichisch-ungarische und italienische Soldaten, die versuchten, den permanenten Kampf gegen den Gegner und die Natur für sich zu entscheiden. Die Front am Karnischen Kamm befand sich im Hochgebirgsgelände zwischen 1928 und 2689 m und war alpinistisch, abgesehen von einigen primitiven Steigen durch die Seitentäler, die zur Front führten, und Saumpfade, die im Sommer für den Viehbetrieb und im Winter für Heu- oder Holztransporte genutzt wurden, vollkommen



Ohne Titel (aus der Serie *Narben*), 2013/2015 | Inkjet auf Papier, 60 x 90 cm

unerschlossen. Das Gelände kennzeichnete sich durch Gebirgsgrate mit steil abfallenden Hängen gegen Norden und Süden, war extrem gefährdet durch Lawinen- und Murenabgänge und galt als schwer zugänglich. Dies war mitunter auch Grund, warum die ursprüngliche Verteidigungslinie zunächst im Tal errichtet worden war. Für einen Krieg im Hochgebirge waren keinerlei Vorbereitungen getroffen worden. Die Errichtung der militärischen Anlagen am Karnischen Kamm ab Mai 1915 stellte für die österreichischen Verteidiger nicht nur körperlich, sondern auch logistisch eine große Herausforderung dar. Ein intensiver Ausbau des Seilbahnnetzes erfolgte erst ab Ende 1915. In den ersten Kriegswochen nahmen die Männer, meist Standschützen aus den umliegenden Ortschaften, daher zunächst leere Heuhütten als Quartier oder nächtigten in Zelten im Freien. Erst nach und nach konnten sich die Truppen feldmäßig einrichten.

Von vornherein als Nebenkriegsschauplatz angesehen, konzentrierten sich die massivsten Kampftätigkeiten am Karnischen Kamm auf die Monate Juli bis September/Okttober 1915. Großangelegte Aktionen, die eines intensiven Truppeneinsatzes bedurften, waren allein durch die geografischen Gegebenheiten ausgeschlossen, weshalb sich der Krieg am Kamm hauptsächlich durch Patrouillentätigkeit und kleinere Geplänkel kennzeichnete.

Der unberechenbarste Gegner war auf beiden Seiten die Natur, die einen nicht minder dramatischen Blutzoll forderte: Schätzungen zufolge kamen allein an der Karnischen Front 2000 Männer durch Lawinen ums Leben. Die Eingriffe von Menschenhand entlang der ehemaligen Frontlinie am Karnischen Kamm stechen jedem Wanderer ins Auge. Ungesehen bleiben jedoch die Schicksale der Soldaten und ihrer Familien, deren Leben durch die Kriegseignisse dauerhaft geprägt wurde. Welche sorgenvollen Gedanken füllten den Hohlraum unter der Kuppel des Artilleriebeobachterstützpunktes auf der Demut? Wie viele Soldaten starben in der Nähe der Granattrichter auf Filmoor? Diese Fragen kann heute niemand mehr beantworten. Und doch sind aus den Dörfern im Tiroler Gailtal zahlreiche Einzelschicksale schriftlich oder mündlich überliefert. Eines der berührendsten ist wohl jenes des jungen Standschützen Josef Egger aus Kartitsch: Als Italien Österreich-Ungarn den Krieg erklärte, war er gerade einmal 14½ Jahre alt. Schon Monate vorher hatte er am lokalen Schießstand seine Treffsicherheit unter Beweis gestellt. Im Mai 1915 meldete er sich mit Zustimmung des Vaters freiwillig zu den Standschützen. Trotz der Weisung der Militärbehörden, Burschen unter 17 Jahren ausschließlich für Dienste außerhalb des Kampfraumes zu verwenden, kam Josef Egger an die Front, wo er auf der Filmoorhöhe am 9. Juli 1915 von einer feindlichen Granate tödlich getroffen wurde. Der Krieg hatte ein weiteres sinnloses Opfer gefordert.

Eine Narbe bezeichnet per Definition eine auf der (Haut-)Oberfläche sichtbare Spur einer verheilten Wunde. Dass die Spuren am Karnischen Kamm auch heute noch sichtbar sind, zeigen die Fotografien von Annelies Senfter. Ob es sich dabei um verheilte Wunden handelt – angesichts der Opferzahl von 17 Millionen Menschenleben, die der Erste Weltkrieg insgesamt forderte –, soll hier offenbleiben ...



Ohne Titel (aus der Serie *Narben*), 2013/2015 | Inkjet auf Papier, 24 x 30 cm





Tausendmal sprach und hörte ich bis zu meinem Einrücken von Krieg und tausendmal hatte ich keine Ahnung und Vorstellung was Krieg ist und bedeutet. Nun kannte ich ihn in seinen Höhen und Tiefen, in Größe und Erbärmlichkeit, Inhalt und Folgen.

Sebastian Lanser, Krakofl





*Nun waren meine Kräfte zu Ende, mir wurde dunkel
vor den Augen, meine Sinne schwanden und ich blieb
bewusstlos liegen. Mit welcher Hast in den letzten
lichten Augenblicken in meinem Gehirn ein Gedanke
den anderen jagte, kann ich unmöglich schildern.*

Josef Lanser, Krakofl





*Wenn der Mond hinter den schwarzen Wolken stand,
herrschte Finsternis, nur ringsum sah man das Aufblitzen der
berstenden Artillerieschosse und hörte ein unbeschreibliches
Krachen und Pfauchen in der Luft und auf der Erde.*

Josef Lanser, Krakofl





Das fortwährende Ringen mit den Naturgewalten, immer in Eis und Schnee, fast durchwegs in schwer passierbarem Terrain, das Leben in den Eishöhlen, wo nur das Allernotwendigste in die vorderste Kampfstellung unter unsäglichen Mühen nachgeschafft werden konnte. Dies alles schon würde das Leben auch ohne Krieg schon unmöglich machen.

Kassian Lanser, Krakofl (Offz. Stellvertreter des Kaiserschützen-Rgt. Nr. 3 MG Abt III/1 in Predazzo)



Natürlich, es waren Läuse und ich schäme mich nicht es zu sagen, denn meine Kameraden waren auch alle voll. [...] Etwas später sagte man schon: Was du hast keine Läuse gehabt und willst im Schützengraben gewesen sein!

Kriegserlebnisse des Zugführers Peter Lanser

Es war mondhell und ziemlich frisch. Immer und immer wieder ertönten die grausigen Hilferufe der Verwundeten in die stille Nacht hinein. Mir kam es gerade vor als ob sie von der Ewigkeit herüber rufen.

Kriegserlebnisse des Zugführers Peter Lanser



Aus der Serie *Narben*, 2013/2015 | Inkjet auf Papier, 103 x 136 cm

BILDER DENKEN

Der Mann steht allein in der Mitte des dunklen Hofes. In der linken Hand hält er einen abgenutzten braunen Lederkoffer. Sehr höflich fragt er mich, ob er ein Porträt von mir malen dürfte. Und ob ich ihm meine Ateliernummer geben könnte. Auf meine Frage, wo er denn wohne, weicht er aus. Irgendwo in der Nähe, sagt er mit einer ausladenden Handbewegung, die das ganze Viertel am Seine-Ufer umschreibt.¹

Es gibt Bilder in unseren Köpfen, die entstehen, wenn sich gewisse Situationen zutragen, wenn visuelle Züge erkennbar werden, wenn nur wenige Worte zu lesen sind. Was macht der Mann im dunklen Hof mit seinem Koffer? Wie sieht er aus? Wie die Frau, die er malen will? Wie geht die Geschichte weiter? Ohne großes Zutun entstehen Bilder vor unserem inneren Auge. Ohne großes Zutun sind wir beim Bilder-Denken, einer Fähigkeit des Menschen, Informationen jeglicher Art in mentale Bilder zu übersetzen. Das ausgewählte Zitat ist der 7-teiligen Textarbeit *Asking someone's permission to take a photograph is a difficult moment* (2012) entnommen. Die Fotografin Annelies Senfter hat es aufgeschrieben. Es ist Teil einer Serie jener Bilder, die sie nicht gemacht hat, weil es manchmal unangenehm oder unpassend ist, jemanden um ein Bild zu bitten. Oder weil möglicherweise das fotografische Festhalten gar den Zauber der Situation zerstört. Stattdessen heißt es in der Serie, ich »will ihn (...) nicht stören« oder auch »No photo please«. Statt Fotografien sind es wohlgewählte präzise Beschreibungen, die das Bild ersetzen oder vielmehr dazu anregen, es im Kopf entstehen zu lassen.

Dieser diskrete Zugang ist symptomatisch für Annelies Senfters Arbeiten. Nahezu verhalten geht sie vor, wenn sie gewisse Situationen in den Blick nimmt, behutsam begibt sie sich auf die Suche nach Bildern. Sie nähert sich ihrem möglichen Motiv, dokumentiert es und involviert

sich als neugierige Beobachterin teils selbst in das Geschehen. Dennoch bleibt sie immer in höflicher Distanz, sodass ihr Vorgehen diametral zu dem eines sensationsgierigen Voyeurs ist. Vielmehr gleicht es dem einer behutsamen Chronistin. Weder forciert sie die Situation, noch manipuliert sie das Material nachträglich. Das Material selbst gibt in gewisser Weise vor, was sukzessiv gesammelt, was fotografisch gerahmt, was textlich visualisiert wird. Eine Bandbreite an Bildern entsteht: Es sind Bilder, die sie machen möchte, aber (noch) nicht gemacht hat. Es sind Bilder aus privaten Archiven, die im öffentlichen Raum auftauchen. Es sind eigendynamische Bilder ihrer Kamera, die einem Unfall entstammen. Es sind Bilder, die ihre Nächte und ihre Träume beherrschen. Annelies Senfter nimmt das scheinbar Zufällige, das scheinbar Banale in den Blick und offenbart eine Poesie des Alltags.

In *Found photographs in public space* (2012–2014) ist es eine Auswahl von fünf Fotografien, welche uns in die beiläufige Bildproduktion einer Stadt wie Paris entführen: Ein schwarz-weißes Männerporträt auf dunklem Asphalt mit Fußabdruck; die aufgehängte Modestrecke einer weiß-gekleideten Frau, die Brautassoziationen hervorruft und mit schwarzen groben Schuhen bricht; ein Schaufenstergitter, hinter dem sich das Bild einer Frau mit schwarzem Schleier mit geschlossenen Augen spiegelt; am Boden verstreute, angegilbte Landschaftsfotografien am Fuße eines Baumes; das hinter einer Scheibe sichtbare gerahmte Bild eines alten Mannes, der gütig auf seine Katze am weiß bezogenen Bett blickt. Nicht unbedingt die Qualität der gefundenen Fotografien im öffentlichen Raum, sondern ihr Bezug zum Ort und der persönliche Grund für das Aufbewahren oder auch Wegwerfen sind es, die den Bildern ihren Wert verleihen. Eine eigentümliche Atmosphäre des Erinnerns zwischen bewusst Platziertem in Form eines gerahmten Bildes an der Wand und weggeworfenen Fotos am Boden entsteht. Die näheren Umstände sind unbekannt, das Persönliche der Bilder bleibt ein konstanter Begleiter. Indem die Fotografien jedoch im öffentlichen Raum sichtbar sind, verändert sich ihr Bedeutungsradius – und dies umso mehr, als Annelies Senfter mit ihren Fotografien die Situation konzeptuell rahmt. Die Fundstücke sprechen so für sich, aber auch vom Wert der Fotografie, bei dem objektiver Marktwert und subjektives Empfinden zwei gänzlich konträre Kriterien sind. Sind etwa

Obwohl sie schon älter ist, hat ihr Gesicht etwas Zartes und Unschuldiges, wie das eines jungen Mädchens. Die Frau sitzt in einer winzigen Holzkabine am Ende des Flohmarktes in Paris, wo die Brücke über den Port de l'Arsenal führt. Auf der Vorderseite hat die Kabine ein kleines Fenster aus Plexiglas. Etwa 50 x 40 cm groß. Ihr Gesicht wirkt darin wie gerahmt, als wäre es bereits ein Porträt. Meine Frage nach einem Foto verneint sie. „No photo please“, sagt sie leise.

11.11.2012 | Inkjet auf Papier, 40 x 30 cm

Aus der Serie *Every night (Asking someones permission to take a photo is a difficult moment.)*, 2012

Der Mann steht allein in der Mitte des dunklen Hofes. In der linken Hand hält er einen abgenutzten braunen Lederkoffer. Sehr höflich fragt er mich, ob er ein Porträt von mir malen dürfe. Und ob ich ihm meine Ateliernummer geben könnte. Auf meine Frage, wo er denn wohne, weicht er aus. Irgendwo in der Nähe, sagt er mit einer ausladenden Handbewegung, die das ganze Viertel am Seine-Ufer umschreibt.

27.10.2012 | Inkjet auf Papier, 40 x 30 cm

Aus der Serie *Every night (Asking someones permission to take a photo is a difficult moment.)*, 2012

bei Schätzungen von Auktionshäusern Objekte aus Privatbesitz häufig auf ihren ideellen Liebhaberwert zurückgeworfen, verbindet sich hier die persönliche mit der allgemeinen dokumentarischen Wertschätzung.

Während die *Found photographs in public space* auf die Stadt Paris verweisen, ist die Arbeit *Insomnia* (2013) eine Referenz auf das Leben in der ländlichen Provinz. Am Rande des dörflichen Sportplatzes sind Jugendliche im Halbdunkel zu erkennen, die sich dort die nächtliche Zeit vertreiben. Der zentrale Akteur ist jedoch das Licht. Hell ausgeleuchtet präsentiert es die leere Spielfläche mit einem gelben Zelt und einem Rasen, der schon bessere Zeiten gesehen hat. Die Straßenlaterne schraubt sich wie eine Trittleiter in den Himmel und wirft weiße Lichtschnipsel in die Dunkelheit. Die Bilder konterkariert Annelies Senfter mit einem Literaturzitat: »Ich dachte einen Moment lang an die Welt außerhalb meines Hauses, und dann dachte ich an nichts mehr außer dass ich nun wirklich schlafen musste.« Es ist Teil der Kurzgeschichte *I Could See the Smallest Things* aus dem überaus populären Buch *What We Talk About When We Talk About Love* des amerikanischen Schriftstellers Raymond Carver. Die damit verbundene Themensetzung zwischen Romantik, Melancholie und Schlaflosigkeit ist konkret, aber dennoch unaufdringlich wie Senfters Arbeiten im Allgemeinen. Im Gegensatz zu literarischen Arbeiten steht bei Annelies Senfter der Text jedoch nicht für sich, sondern als möglicher Verweis auf ihre Fotografien oder auch einfach auf die Bilder, die beim Betrachter entstehen mögen.

Bei *Asking someone's permission to take a photograph is a difficult moment* (2012) hingegen bleibt es nur beim Text. Die Fotografien sind unrealisiert. Doch möglicherweise, gerade weil Annelies Senfter diese Bilder der Situation geschuldet nicht gemacht hat, bewahren sie ihre Unschuld und bleiben offen für die subjektive Vorstellung. Für die Betrachter übersetzt Annelies Senfter ihre Dringlichkeit in Kurztexte von wenigen Sätzen. Wie die Erzählerin eines Films steckt sie die Situation ab, bleibt jedoch bei der Erklärung der Umstände vage. Es sind jene kurzen Textfragmente wie das einleitende Zitat, die Bilder im Kopf entstehen lassen: Eine Porträtsitzung, eine Begegnung am Flohmarkt, eine Bestandsaufnahme eines Fototermins – festgehaltene Flüchtigkeiten, die nicht selten das Bilder-

machen selbst thematisieren. Es handelt sich um persönliche Erlebnisse der Künstlerin, geschrieben in der Ich-Perspektive, die Verbindungen errahnen lassen oder auch bewusst aussprechen. »Can we be friends forever?«, meint etwa der kleine Bub einer Kollegin, der die ihm zugewandte Aufmerksamkeit mit einer Freundschaftsanfrage erwidert.

In der Sozialforschung werden solche Kurztexte als sogenannte Vignetten methodisch eingesetzt, um Betrachter schnell und direkt in eine Situation hineinzusetzen. Vignetten geben die Möglichkeit, unmittelbar auf ein imaginiertes Ereignis zu reagieren und das Gesagte mit dem eigenen Gedankenhorizont zu verbinden.² Auch die Museumswissenschaft weiß mittlerweile, dass Personen konkrete Angriffsflächen in Bezug zu ihrem Alltag benötigen, um eigene Assoziationen hervorzurufen. Häufig äußert sich dies darin, dass Menschen die Ausstellung nach Bekanntem sondieren, um es rasch in ihr Weltbild einzuordnen. Statt intensivem Studium der Kunst prägt das gemeinsame Flanieren den Museumsbesuch. Statt stiller Versenkung sind es immer wieder Wortwechsel. Das Attest einer oberflächlichen Betrachtung und einer geschwätzigen Gesellschaft ist nicht weit gegriffen.³ Empirische Studien belegen jedoch den positiven Einfluss des Gruppenbesuchs, indem beispielsweise die durchschnittliche Verweildauer vor Exponaten verdreifacht wird.⁴ Über das Gespräch mit anderen werden Sichtweisen konterkariert und Assoziationen entfacht. Ein Netzwerk aus vorliegenden und aus gedachten Bildern entsteht, die oft erst in ihrem Zusammenspiel individuellen Sinn ergeben.⁵

Mag in der Kunst nicht jedes Werk bei jedem Betrachter sogleich eine solche Sinnproduktion auslösen, ist dieses Erst-später-subjektiv-sinnvoll-Werden auch in der Arbeit *When I close my eyes in the darkness* (2013) zu spüren. 18 Mal betätigt die Künstlerin den Auslöser ihrer Kamera nach einem Sturz in ihrer Tasche. Nur um zu sehen, ob sie beschädigt ist. Aus vollkommen schwarzen Bildern werden im Nachhinein Originale, die auf schwarzem Grund eine unterschiedliche Anzahl an weißen Punkten gleich einem Sternensystem offenbaren. Kein Bild ähnelt dem anderen, kein augenscheinliches System lässt sich aus der Punktanordnung ausmachen. Es entsteht eine Arbeit, die wieder auf andere Bilder verweist: Bilder, die mit diesem Film gemacht werden hätten können, oder eben auch Bilder, die über das vorhandene Resultat evoziert werden.

Annelies Senfter selbst meint: »Die Fotos erinnerten mich an das, was ich sehe, wenn ich im Dunkeln die Augen schließe. Nachbilder, Phantome. Einen schwarzen, unendlichen Raum mit weißen Punkten, die sich zu bewegen beginnen, wenn ich versuche, sie zu fixieren.«⁶ Eine Vielzahl an Bildern ist Teil von uns, aber nicht immer kontrollierbar. Die Bilder, sie wachsen, sie verschwimmen, sie überlagern sich und entfalten im Denken ihr Eigenleben.

- 1 Senfter, Annelies: Asking someone's permission to take a photograph is a difficult moment, Portfolio, http://anneliessenfter.at/3_Every_night_Senfter.pdf [25.5.2015].
- 2 Stiehler, Steve / Fritsche, Caroline / Reutlinger, Christian: Der Einsatz von Fall-Vignetten. Potential für sozialräumliche Fragestellungen, <http://www.sozialraum.de/der-einsatz-von-fall-vignetten.php> [25.5.2015].
- 3 Postmoderne Gemeinschaften werden häufig als Kommunikations- und eben nicht als Wissensgemeinschaften charakterisiert, da für die Etablierung der Gemeinschaft die Kommunikation ausschlaggebender ist als das vorhandene Wissen. Im fortlaufenden Vergewissern ihrer Bezüge erweisen sich diese Gruppen als besonders »geschwätzig«. Siehe Knoblauch, Hubert (2008): Kommunikationsgemeinschaften. Überlegungen zur kommunikativen Konstruktion einer Sozialform, in: Hitzler, Ronald / Honer, Anne / Pfadenhauer, Michaela (Hg.): Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnografische Erkundungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH, S. 84.
- 4 Während Einzelpersonen durchschnittlich 20.6 Sekunden lang ein Werk betrachten, wurde die Dauer bei Paaren mit durchschnittlich 47.4 Sekunden und bei Gruppen von drei Personen sogar mit 62.4 Sekunden gemessen. Siehe Smith, Jeffrey K. / Smith, Lisa F. (2001): Spending time on art, in: Empirical studies of the arts, Bd. 19, H. 2, S. 23
- 5 Eine soziologische Studie des Mikrokosmos Ausstellung findet sich in meinem Buch: Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum, transcript 2015. Kapitel 5 beschreibt die Ausstellung als soziales Ereignis im Aufeinandertreffen von Menschen und Dingen und die damit verbundenen Prozesse der Sinnproduktion.
- 6 Senfter, Annelies: When I close my eyes in the darkness, Portfolio, http://anneliessenfter.at/3_Darkness_Senfter.pdf [25.5.2015].







N# 4 Vanves, Paris 2012 | Inkjet auf Papier, 50 x 75 cm
Aus der Serie *Found photographs*, 2012–2014



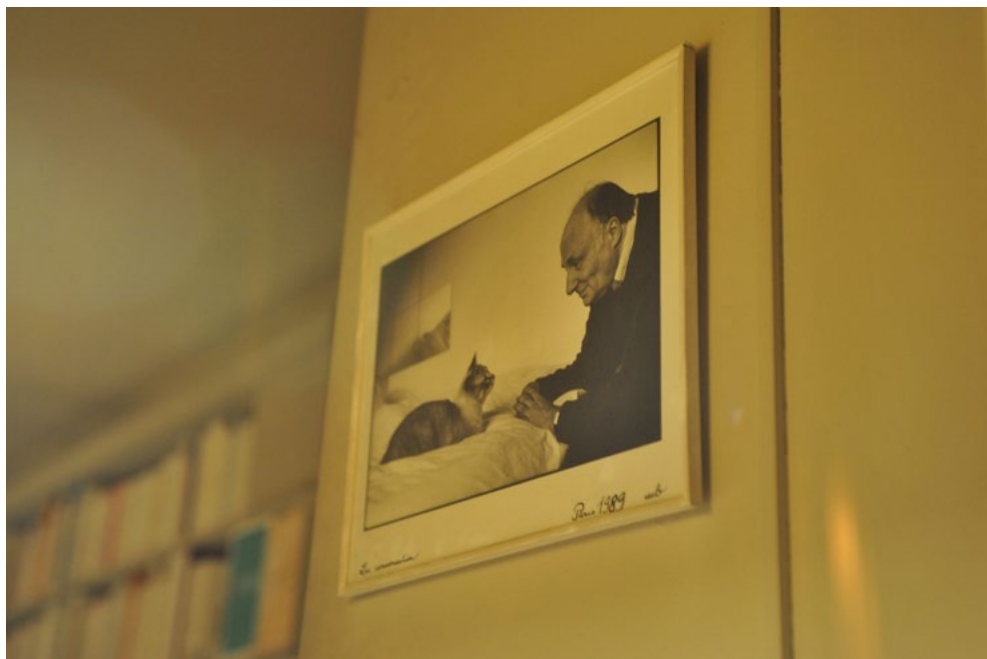
N# 1 Quartier Latin, Paris 2012 | Inkjet auf Papier, 50 x 75 cm
Aus der Serie *Found photographs*, 2012–2014



N# 2 Rue Vieille du Temple, Paris 2012 | Inkjet auf Papier, 50 x 75 cm
 Aus der Serie *Found photographs*, 2012–2014

S. 54–55: N# 3 Rue des Francs-Bourgeois, Paris 2014 | Inkjet auf Papier, 50 x 75 cm | Aus der Serie *Found photographs*, 2012–2014





N# 5 Rue de Jouy, Paris 2012 | Inkjet auf Papier, 50 × 75 cm

Aus der Serie *Found photographs*, 2012–2014

S. 58–61: Aus der Serie *When I close my eyes in the darkness*, 2013 | Inkjet auf Papier, je 100 × 130 cm

ANNELIES SENFTER

1980 geboren in Lienz, lebt und arbeitet in Salzburg und Lienz

2000–2007 Universität Mozarteum Salzburg,
Bildnerische Erziehung in der Klasse für Grafik
und Neue Medien, Textiles Gestalten, Werk-
erziehung; Diplom mit Auszeichnung

2002–2004 Paris Lodron Universität Salzburg,
Germanistik

RESIDENCIES. STIPENDIEN

2015 Atelierstipendium VCCA, Virginia, USA; Stadt
Salzburg | Emanuel und Sofie Fohn-Stipendium

2012 Atelierstipendium Cité internationale des arts,
Paris; Land Salzburg

2011 Internationales Künstlersymposium ORTUNG,
Strobl am Wolfgangsee

2009 Atelierstipendium Grafikwerkstatt Dresden;
Stadt Salzburg

2007 Atelierstipendium Fondazione Valentina
Piredda in Alghero und Bosa, Sardinien;
Land Salzburg

2006 Stipendium Klasse Fotografie *Language, draw-
ing and location* bei Roger Palmer, Internationale
Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg

AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

2015 *Narben*, RLB Atelier Lienz (Einzelausstellung,
Katalog) | *inside*, Galerie Eboran, Salzburg
(Einzelausstellung) | Sardinia Arthouse, Alghero,
Sardinien (Einzelausstellung) | *100*, Galerie
Traklhaus, Salzburg | *Ankäufe 2013–2015*, Gale-
rie Traklhaus, Salzburg | *Artists in residence 2015*,
Galerie Mozartplatz 5, Stadt Salzburg

2014 *Halt mich fest. Frier mich ein. Zeig mich her.*
kuratiert von Luise Reitstätter, Sammlung Leni-
kus, Wien | *Sleepless*, Präsentation im Rahmen
der Langen Nacht der Museen, Galerie Altnöder,
Salzburg | *Brought along – Salzburg in the world*,
Österreichisches Kulturforum Budapest; Zeta
Gallery, Tirana, Albanien; Cité internationale des
arts, Paris (La Galerie)

2013 Soulangh Cultural Park, Taiwan; Galerija Waldin-
ger, Osijek, Kroatien (Katalog) | *Für die Fülle*, kura-
tiert von Luise Reitstätter, Künstlerhaus Salzburg

2012 *On Screen*, Zeitgenössische Fotografie aus
Österreich, Galerie Fotohof Salzburg | *Modes of
Adress*, Ergebnisse des internationalen Künstler-
symposiums ORTUNG 2011, Künstlerhaus Salz-
burg, Kabinett | *Mitgebracht – aus Italien bis
China*, Galerie Traklhaus, Salzburg

2011 *Wir haben alle ein Motiv*, Narrenkastl Frohnleiten
(Einzelpräsentation)

2010 *Stop-Repeat*, 1 Bild im Café Cult #46, Aus-
stellungsreihe Café Cult, Künstlerhaus Salzburg |
Wir haben alle ein Motiv, ehemaliges Hödlmoser-
Atelier, Festung Hohensalzburg (Einzelausstellung)

2009 *Memory Circus*, kuratiert von Alice Cantaluppi,
Künstlerhaus Salzburg | *Right here, right now*,
kuratiert von Severin Dünser, Galerie Fotohof
Salzburg

2007 Diplomausstellung, Galerie DAS ZIMMER ,
Salzburg (Einzelausstellung)

SAMMLUNGEN

2015 Land Tirol, Tiroler Landesmuseum
Ferdinandum

2014 Land Salzburg

2007 Universität Mozarteum Salzburg

IMPRESSUM

Der Katalog erscheint anlässlich der
gleichnamigen Ausstellung im RLB Atelier,
Johannesplatz 4, 9900 Lienz
29. Juni bis 4. September 2015
www.rlb-kunstbruecke.at

HERAUSGEBERIN UND KURATORIN

Silvia Höller im Auftrag der Raiffeisen-
Landesbank Tirol AG, RLB Atelier Lienz

GRAFISCHE GESTALTUNG

LABSAL, Innsbruck
www.labsal.at

DRUCK

Athesia-Tyrolia Druck, Innsbruck

TEXTE

© bei den AutorInnen

FOTOS

© Annelies Senfter
außer S. 6: Otto Wieser, Landes-
Medienzentrum Salzburg

Coverbild: Annelies Senfter, Ohne Titel
(aus der Serie *Narben*), 2013/2015,
Inkjet auf Papier (Detail)