

FRIEZE D/E

**Erste Ausgabe
Sommer 2011**

**Imperfekte Bilder
von
Jenifer Allen**

Imperfekte Bilder Picture Imperfect

Susanne Kriemann sucht
in den Archiven und
erfindet der Fotografie
ein neues Leben

*Searching in the archives,
Susanne Kriemann finds a
new life for photography*

Jennifer Allen



Das erste Mal, als ich Arbeiten von Susanne Kriemann zu Gesicht bekam, dachte ich, sie sei ausschließlich Fotografin. In der Neuen Nationalgalerie präsentierte Kriemann im Rahmen der 5. Berlin Biennale 2008 einen Teil ihrer Serie „12 650 000“ (2008): Fotografien jenes 12.650.000 Kilogramm schweren „Großbelastungskörpers“, eines gewaltigen Betonzylinders, der während der Zeit des Nationalsozialismus in Berlin gebaut worden war, um zu prüfen, ob der märkische Sand einem überdimensionalen Triumphbogen würde standhalten können. Glücklicherweise wurde dieser von Hitler und Albert Speer entworfene Bogen jedoch nie gebaut.

Aus der Ferne erinnerten Kriemanns Schwarzweißfotografien an die stumme Harmonie der Industriegebäude-Studien von Bernd und Hilla Becher. Bei näherer Betrachtung zeichneten sich auf den Bildern jedoch Spuren verschiedener Fotografen (mit anderer Perspektive, anderem Fokus und anderer Körnigkeit) und verschiedener geschichtlicher Phasen (vom Bau des Zylinders 1941-42 bis zu seiner Renovierung 2007-08) ab. Wie sich herausstellte, hatte Kriemann nicht nur selbst

Fotografien des Großbelastungskörpers aufgenommen. Sie sammelte ebenso enthusiastisch Bilder, die zahlreiche ungenannte Fotografen im Laufe der Zeit gemacht hatten – vielleicht ein wenig wie ein treuer Fan, der seine Sammlung von Presse-Bildern eines Hollywood-Stars mit dem eigenen Schnappschuss ergänzt.

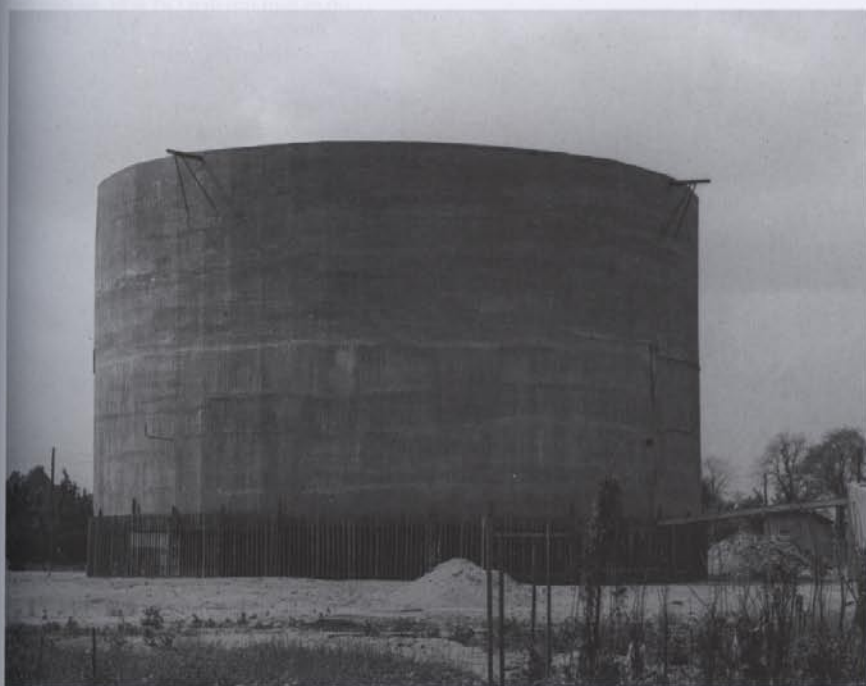
Im letzten Herbst gewann Kriemann den Kunstpreis 2010 der GASAG und erhielt in diesem Rahmen eine Einzelausstellung in der Berlinischen Galerie. Sie präsentierte dabei Material aus ihrer umfangreichen Serie „Ashes and Broken Brickwork of a Logical Theory“ (Asche und zerbrochenes Mauerwerk einer logischen Theorie, 2009-10), die ein weiteres Mal gesammelte und selbst gemachte Aufnahmen zusammenbrachte. Diese Fotografien präsentieren sich als unterschiedliche Teile einer Archivstudie, die ihren Ausgang von der Nebenbeschäftigung der Krimischriftstellerin Agatha Christie als Fotografin für das British Museum zu nehmen scheint: Christie begleitete seit den 1930er Jahren und bis in die 1950er Jahre hinein ihren Ehemann, den Archäologen Max Mallowan, auf

Ausgrabungsreisen in die ehemaligen Länder Mesopotamiens und machte dabei Aufnahmen der Fundstücke, der Ausgrabungsstätten und ihrer Umgebung sowie der Beduinen, die ihren Mann als Grabungshelfer unterstützten.

„Ashes and Broken Brickwork of a Logical Theory“ gliederte sich in der Berlinischen Galerie in sechs Teilerien alter und neuer fotografischer Artefakte, die Vergangenheit und Gegenwart miteinander verklammern. „(Bedouins)“ (Beduinen) besteht aus Reproduktionen der Bilder Christies in Farbe und Schwarzweiß. „(Tell)“ – der Titel bezieht sich hier auf jene Erdhügel, die von den Resten antiker Siedlungen geformt werden – beinhaltet Luftaufnahmen mesopotamischer Ausgrabungsstätten, die von einem unbekannten Fotografen in den 1930er Jahren aufgenommen wurden. In den Serien „(Graves)“ (Gräber) und „(Air)“ (Luft) schließlich finden sich Farbbilder von Mallowans Grabungsstätten in der Wüste, die Kriemann selbst in Syrien vom Boden bzw. aus der Luft aufnahm. Und „(Baghdad Street)“ (Bagdad-Straße) umfasst Kriemanns Schwarzweiß-Aufnahmen modernistischer Wohnblöcke aus den 1930er Jahren auf eben jener Straße in der syrischen Hauptstadt Damaskus. „(Prologue)“ (Prolog) dagegen bezeichnet Kriemanns Farbbilder eines abgegriffenen gebundenen Exemplars von Leonard Woolleys archäologischer Studie *Digging up the Past* (1930; deutsch: Mit Hacke und Spaten, 1951). Auf den Bildern sind – abgesehen von den Beduinen und dem regen Treiben in Damaskus – kaum Menschen zu sehen, was die staubtrockene Stille, die Wüsten und Büchern gemein ist, noch unterstreicht.

Das moderne Syrien und die archäologische Suche nach dem antiken Mesopotamien bilden einen zentralen Bezugspunkt der Serie – und doch sind es andere historisch-geografische Fakten, die die Verknüpfungen zwischen den einzelnen Teilerien herstellen. Mallowan war Woolleys Assistent; Christie heiratete ihn, nachdem sie ihn bei einer Ausgrabung kennengelernt hatte; Woolleys Ausgrabung der antiken Hauptstadt Ur im heutigen Irak nahm sie zum Aufhänger für ihren Roman *Murder in Mesopotamia* (1936; deutsch: Mord in Mesopotamien, 1954); der Name der irakischen Hauptstadt taucht in „(Baghdad Street)“ wieder auf. Dieses Übergewicht der 1930er Jahre in Kriemanns Referenzspektrum – einer Zeit, in der sich Mallowan und Christie kennenlernten, als sich die Schriftstellerin erstmals mit der Archäologiefotografie beschäftigte, als die anonymen „(Tell)“-Aufnahmen entstanden, ebenso wie die Wohnblöcke in Damaskus, als *Digging up the Past* erschien – lässt an eine Art Zeitkapsel denken, wenn nicht gar den Versuch der Rekonstruktion einer längst vergangenen Zeit.

Kriemann – die Fotografin, die Sammlerin der Fotografien anderer und die Ausgräberin der Ausgrabungen anderer – spielte in dieser Ausstellung



12 650 000

2008

Schwarz-Weiß Barythabzüge
Black and white barite print
25×32 cm

**Fotografien scheinen
aus ihren Rahmen
herauszusickern und sich vor
den Augen der Besucher zu
verselbstständigen.**

Gegenüberliegende Seite

Opposite page:

Graves III

Gräber III

aus der Serie / from the series:
„Ashes and Broken Brickwork
of a Logical Theory (Graves)“

Asche und zerbrochenes
Mauerwerk einer logischen
Theorie (Gräber)

2010

Typ C-Druck auf

Perlmutterpapier

C-type print on pearl paper

120×150 cm

noch eine weitere Rolle, die irgendwo zwischen Kuratorin und Technikerin angesiedelt war: Sie beschäftigte sich mit dem Medium der Ausstellung und Fragen der Präsentation. So fügte sie nicht nur ihren Fotografien, sondern auch dem Aufbau ihrer Ausstellung in der Berlinischen Galerie bestimmte räumliche Elemente hinzu – Elemente, die über die historischen und geografischen Bezüge hinaus augenfällige Verknüpfungen zwischen den Teilsereien herstellten. Kurzum: Die Fotografien – Fundstücke, die Vergangenheit und Gegenwart verwischten – schienen aus ihren Rahmen herauszusickern und sich vor den Augen der Besucher, die durch die Ausstellungsräume wandelten, zu verselbstständigen.

In „(Air)“ – Kriemanns Luftaufnahmen der Ausgrabungsstätten – tauchte an den Rändern einiger Abzüge die vertraute Rundung eines Flugzeugfensters als dunkler Schatten auf. Während die meisten Fotografien derartige Fehler retuschieren würden, machte Kriemann ihr „Versehen“ zu einem subtilen dreidimensionalen Charakteristikum der Installation. Die Rundung des Flugzeugfensters wurde hier zu

einer Art Mini-Skateboard-Rampe, die Kriemann an zwei Stellen in der Ausstellungshalle nahtlos in Gips nachgeformt hatte: Die erste Gipsrampe stützte das Regal, auf dem die „(Bedouins)“-Reproduktionen von Christie ausgestellt waren; die zweite Gipsrampe zog sich am Fuße der gesamten Wand entlang, auf der die Fotos der Wohnblöcke der „(Baghdad Street)“ sowie die „(Graves)“ zu sehen waren. Dieser Einbau – eine Hohlkehle – erinnert zum einen an die geschwungenen weißen Rückwände auf Museumsfotos archäologischer Funde. Der Übergang – von einem Fenster in einem über Syrien fliegenden Flugzeug über einen dunklen Schatten auf einem Fotoabzug bis hin zu einer weißen Gips-Hohlkehle in einer Berliner Galerie – stellt zum anderen die Arbeit von Archäologen der von Fotografen gegenüber.

Ein Archäologe mag eine Keramikscherbe nach der anderen aus der ebenen Erde graben, um schließlich – wenn alles gut geht – ein ganzes Gefäß in den Händen zu halten. Im Gegensatz dazu setzt ein Fotograf bei der dreidimensionalen Realität an, die im Fotoabzug buchstäblich „verflacht“

und (zumindest in der vor-digitalen Ära) Schritt für Schritt in der Dunkelkammer entwickelt wird. Kriemann machte sich erfolgreich beide Praktiken zunutze. Am Ende ging es ihrer Ausstellung nicht nur um Archäologie; sie ahmte – indem sie alte Fotografien aus den Archiven hervorzauberte oder eine Pilgerreise an eine Ausgrabungsstätte unternahm – nicht nur das Vorgehen von Archäologen nach, sondern hob ebenso ihre eigenen Spuren aus. Kriemann verwandelte den rein fotografischen Effekt des Schattens in etwas Dingliches, Gemachtes, in eine Hohlkehle, die ironischerweise von Fotografen gerade zu dem Zweck verwendet wird, Schattenwürfe zu vermeiden. Sie verschwand mit dem Abbau der Ausstellung wieder – und überlebte nur in Bildern.

Genauso wie Kriemann hier fotografische „Fehler“ in reale Merkmale ihrer Installationen verwandelt, so bedient sie sich auf ausgesprochen „falsche“ Art und Weise fotografischer Techniken und Konventionen. Diese Fehler unterstreichen nicht nur die Künstlichkeit von Fotografien, sondern auch deren Durchlaufen eines physischen Prozesses und dreidimensionalen Raums, ob es nun um den Ort geht, an dem die Aufnahme gemacht wurde, oder um die Dunkelkammer, in der sie entwickelt wurde. Oft wird dieser Übergang sogar um zusätzliche Stationen verlängert. „(Graves)“ – Kriemanns vier Landschaftsfotografien von Mallowans Ausgrabungsstätten – sind jeweils gelb, rosa, blauviolett bzw. grün eingefärbt. Dieselben vier Farbtöne tauchten in der Deckenbeleuchtung der Ausstellungshalle auf und finden sich ebenso auf den Seiten des Ausstellungskataloges *Susanne Kriemann* (2010). In „(Prologue)“ – den acht Aufnahmen von Woolleys *Digging up the Past* – ist ein Fotomaßstab am unteren Rand jeder Aufnahme zu sehen – ganz so, als ob das Buch ein eigenständiger Fund sei, dessen Dimensionen der Erläuterung bedürfen.

Diese Verwendung des Maßstabs mag an Christopher Williams' Arbeiten zu Kameras, Farbtafeln und Kodak-Anleitungen erinnern. Doch anders als Williams scheint Kriemann ins Gedächtnis rufen zu wollen, dass Fotografien ein anderes, sehr reales Leben als greifbare Objekte führen: Sie gelangen von der Dunkelkammer zuerst in eine Ausstellung, von dort in ein Archiv und schließlich in ein Buch. Nachdem ich mir Kriemanns Publikationsliste angesehen hatte, dachte ich tatsächlich, sie stelle eigentlich Bücher her und widme sich wie Christie nur nebenbei der Fotografie. „Ashes and broken brickwork of a logical theory“ existiert als Fotoserie, als ständig wechselnde, ortsspezifische Installation und als das gleichnamige, 2010 veröffentlichte Buch. „12 650 000“ ist sogar gleich zwei Mal in Buchform erschienen: einmal als handliches Paperback 12 650 (2008), einmal als stattlicher Band 12 650 000 (*November 1941*) (2008).



Kriemanns Leidenschaft für Fotografien und Bücher unterstreicht, was beide Medien gemeinsam haben: die Tendenz, die Dinge ein für alle Mal festzuhalten.

„Ashes and Broken Brickwork of a Logical Theory“
Asche und zerbrochenes Mauerwerk einer logischen Theorie
2009-10
Ausstellungsansicht
Installation view
Berlinische Galerie,
Berlin, 2010

Bücher sind auch für andere, ebenso komplexe Serien Kriemanns der Ausgangspunkt. „One Time One Million“ (Einmal Eine Million, 2009) ging von dem ornithologischen Fotoband *Flyttfågelstråk* (Die Routen der Zugvögel, 1935) des schwedischen Kameraerfinders Victor Hasselblad aus und endete mit einer Parallelisierung der Zugvögel mit Militärbombern. Als 1940 ein deutsches Spionageflugzeug in Schweden abstürzte, überstand einzig eine Überwachungskamera den Absturz. Hasselblad reproduzierte sie 1941 als ROSS HK 7. Kriemann nun reproduzierte ihrerseits nicht nur Hasselblads Vogelaufnahmen, sondern machte ebenso Aufnahmen von und mit dieser seltenen historischen Kamera – ganz so, als ob sie der Blick durch den Sucher Hasselblads Erfahrungen ein Stück näher bringen könne. Noch immer nicht zufrieden, fertigte sie ihre eigenen Luftaufnahmen von Wohnblöcken außerhalb Stockholms an, die Teil des sogenannten „Miljonprogrammet“ (Millionenprogramm) waren: Im Rahmen dieses nationalen Projekts sollten zwischen 1965 und 1974 eine Million Wohnungen für eine

Million Arbeiter in ganz Schweden gebaut werden. Zur Serie zählten darüber hinaus Fotografien, die Kriemann von toten Vögeln aus der Sammlung des Berliner Naturkundemuseums angefertigt hatte. Sie verdeutlichen einmal mehr den Übergang vom dreidimensionalen ausgestopften Modell zur zweidimensionalen Dokumentarfotografie. Dass all diese Teilsereien am Ende in ihrem Band *One Time One Million* (2009) enthalten sind, der somit nicht nur verschiedene Ansichten von oben liefert, sondern die Vogelperspektive auch in anderer Hinsicht zu verkörpern scheint, versteht sich dabei schon fast von selbst.

Kriemanns Leidenschaft für Fotografien und Bücher unterstreicht, was beide Medien gemein haben: die Tendenz, die Dinge ein für alle Mal festzuhalten. Sowohl Fotografien als auch Bücher stehen in einer direkten Beziehung zum Tod, ähneln stummen Menschen mit übernatürlichen Kräften, die uns erlauben, mit der Vergangenheit als Bild bzw. Sprache zu kommunizieren. Dass beiden Medien das Ende durch die Digitalisierung droht, hat etwas

Unheimliches. Und doch ist es nicht Kriemanns Absicht, aussterbende Technologien vor dem Untergang zu bewahren; vielmehr will sie die flache Welt der Bilder und gedruckten Seiten mit Leben füllen. Ein Element der Vergangenheit, das in Fotografien, Büchern, Archiven oder Museumssammlungen schlummert, wird für die Betrachter als stärker greifbarere, dreidimensionale Erfahrung wiederbelebt. Die Bilder des Großbelastungskörpers werden so oft wiederholt, dass wir das Gewicht des Betonzylinders und den Größenwahn der Nazis zu spüren beginnen; wie Archäologen entdecken wir die Überreste eines Schattens in einer Rundung des Ausstellungsraumes. Und das eröffnet einen neuen, leicht morbiden Blickwinkel auf die Vogelperspektive. Denn vielleicht ist Kriemann letzten Endes ja eine Art Schwindlerin, die nur vorgibt, uns die Vergangenheit zu zeigen. In Wirklichkeit macht sie uns selbst zu deren Teil.

Übersetzt von Claudia Kotte →

Graves IV
Gräber IV
aus der Serie / from the series:
„Ashes and Broken
Brickwork of a Logical
Theory (Graves)“
Asche und zerbrochenes
Mauerwerk einer logischen
Theorie (Gräber)
2010
Typ C-Druck auf
Perlmutterpapier
C-type print on pearl paper
120x150 cm





When I first saw Susanne Kriemann's work, I thought she was just a photographer. Inside the Neue Nationalgalerie at the 5th Berlin Biennale in 2008, Kriemann presented part of her series '12 650 000' (2008): photographs of the 12,650,000 kilogramme Großbelastungskörper (heavy-load body). This massive concrete cylinder was built in Berlin under the Nazis to see if the city's sandy terrain could support an X-large triumphal arch which was designed by Hitler and Albert Speer but never built (luckily for Berlin).

The black and white pictures – viewed from a distance – evoked the mute harmony of Bernd and Hilla Becher's studies of industrial buildings. Yet examined up close, the images bore the traces of several photographers (changing perspective, focus and graininess) and several historical periods (from the construction of the cylinder in 1941-42 to its renovation in 2007-08). It turned out that Kriemann was not only a photographer, taking her own pictures of the Großbelastungskörper, but also an enthusiast collecting pictures taken by a host of unnamed photographers across time – perhaps like an adoring fan might add her own snapshot of a favourite Hollywood actor to a collection of stock images of the star.

Last autumn, Kriemann won the 2010 GASAG Art Prize along with a solo show at the Berlinische Galerie. The artist presented material from her extensive series 'Ashes and Broken Brickwork of a Logical Theory' (2009-10). The photographs – once again, both found and taken by Kriemann

– appear as various parts of an archival study, which seems to begin with the crime writer Agatha Christie's sideline career as a photographer for the British Museum. From the 1930s to the 1950s, Christie accompanied her archaeologist husband Max Mallowan on digs throughout the former lands of Mesopotamia and took photographs of the artefacts, the excavation sites and their surroundings, including the Bedouins who assisted her husband.

At the Berlinische Galerie, 'Ashes and Broken Brickwork of a Logical Theory' included six sub-series of old and new photographic artefacts, which confound the past with the present. 'Bedouins' are reproductions of Christie's pictures in both colour and black and white. 'Tell' – 'tell' meaning in this case the mound formed by the remains of ancient settlements – includes aerial shots of Mesopotamian excavation sites, taken by an unknown photographer in the 1930s. 'Graves' and 'Air' are colour images of Mallowan's sites in the desert, which Kriemann photographed in Syria from the ground and from inside a plane respectively. 'Baghdad Street' features her black and white photographs of Modernist apartment blocks built in the 1930s on the street of that name, in the Syrian capital Damascus. 'Prologue' are her colour images of a worn-out hardcover copy of the archaeologist Leonard Woolley's study *Digging up the Past* (1930). Apart from the Bedouins and the bustle of Damascus, there are few people in the images which underscore the parched silence common to both deserts and books.

**„Ashes and Broken
Brickwork of
a Logical Theory
(Bedouins)“**

Asche und zerbrochenes
Mauerwerk einer
logischen Theorie
(Beduinen)
2010
Ausstellungsansicht
Installation view
Berlinische Galerie,
Berlin, 2010

**Kriemann
remembers that
photographs
have another
very physical
life as palpable
objects.**

Modern Syria and the archaeological search for ancient Mesopotamia provide a centre for the entire series, yet other historical-geographical facts connect the sub-series to each other. Mallowan was Woolley's assistant; Christie married him after meeting him at a dig; her novel *Murder in Mesopotamia* (1936) was inspired by Woolley's excavation of the ancient capital Ur in modern Iraq; the name of its capital resurfaces in 'Baghdad Street'. The predominance of the 1930s in Kriemann's set of references – when Mallowan and Christie met, when the writer started taking archaeological photographs, when the anonymous 'Tell' shots were taken, when the Damascus apartment blocks were built, when *Digging up the Past* was published – evokes a time capsule, if not a reconstruction of a bygone period.

In this exhibition, Kriemann – the photographer, the collector of other people's photographs and the excavator of other people's digs – had yet another surprising role, somewhere between curator and technician: dealing with the medium of the exhibition and issues of display. The artist added distinct physical elements not only to the photographs but also to the installation of the show at the Berlinische Galerie – elements that created more palpable connections between the sub-series, beyond historical and geographical ones. In short, the photographs – artefacts confounding the past and the present – seemed to seep out of their frames and to take on another life for viewers wandering through the exhibition space.

In 'Air' – Kriemann's aerial photographs of the excavation sites – the familiar curve of an aeroplane window turned up as a dark shadow at the edges of some prints. Most photographers would eliminate such mistakes, but the artist transformed her 'errors' into a subtle three-dimensional feature of the installation. The curve of the aeroplane window became a kind of mini skateboard ramp, which Kriemann had moulded seamlessly in plaster in two places in the exhibition hall: first, under the shelf on which the Christie reproductions 'Bedouins' were displayed; second, along the foot of the entire wall on which the 'Baghdad Street' apartment block photographs and 'Graves' were hung. The feature – a cavetto – recalls the curved white backgrounds in museum photographs of archaeological finds. But this passage – from a window in an aeroplane flying over Syria, to a dark shadow on a photographic print, to a white plaster cavetto in a Berlin gallery – also juxtaposes the labour of archaeologists and photographers.

An archaeologist will gradually dig a ceramic shard out of the flat earth, eventually to unearth an entire pot. By contrast, a photographer begins with a three-dimensional reality that is flattened out in the photographic print and gradually developed in the

darkroom (at least in the days before digitalization). Kriemann managed to exploit both practices. Ultimately, her exhibition wasn't merely about archaeology; it didn't simply mimic the practice by digging old photographs out of the archives or by making a pilgrimage to an excavation site; the exhibition also excavated its very own traces. Kriemann transformed the purely photographic effect of the shadow into the physical artefact of the cavetto, which photographers use as a background, precisely to avoid shadows. Ironically, Kriemann's cavetto disappeared once the exhibition was dismantled and survives only in pictures of the show.

Just as Kriemann transforms photographic 'mistakes' into physical features in her installations, she also makes conspicuously 'faulty' use of other photographic techniques and conventions. These errors emphasize not only the artificiality of the photograph but also its passage through a physical process and a three-dimensional realm, whether it's the site where the picture was taken or the darkroom where it was developed. Often the passage is prolonged by a few extra stops. '(Graves)' – the artist's four landscape photographs of Mallowan's excavation sites – are tinted, respectively, in yellow, pink, purple-blue and green tones. The same four faint shades showed up not only in the overhead lighting in the exhibition hall but also on the pages of the exhibition catalogue *Susanne Kriemann* (2010). '(Prologue)' – eight shots of Woolley's *Digging up the Past* – features a photographic scale along the bottom of each shot, as if the book were a curious archaeological find whose dimensions required clarification.

The use of the scale may recall Christopher Williams' work on cameras, colour charts and Kodak guides. Yet Kriemann seems interested in remembering that photographs have another very physical life as palpable objects: from the darkroom to the exhibition, from the archive to the book. Indeed, after I looked at Kriemann's publication list, I started to believe that she was a maker of books and took pictures on the side, just like Agatha Christie. 'Ashes and Broken Brickwork of a Logical Theory' exists as a series of photographs, an ever-changing site-specific installation and the eponymous book published in 2010. '12 650 000' has appeared in book form twice: as the handy paperback *12650* (2008) and the heftier volume *12 650 000 (November 1941)* (2008).

Other equally complex series take books as their point of departure. 'One Time One Million' (2009) began with the Swedish camera inventor Victor Hasselblad's ornithological picture book *Flyttfågelstråk* (The flight of migratory birds, 1935) and ended up linking migrating birds and military bombers. In 1940, a German spy plane crashed in Sweden; the only survivor was a surveillance camera, which Hasselblad reproduced in 1941 as the ROSS HK 7.

In addition to reproducing Hasselblad's bird shots, Kriemann took pictures of and with this rare historical camera – as if looking through the viewfinder might bring her closer to Hasselblad's experiences. Still not satisfied, the artist made her own aerial photographs of housing blocks on the outskirts of Stockholm, which were part of the 'Miljonprogrammet' (Million Programme): a national project to build one million homes for one million workers throughout Sweden between 1965 and 1974. The series also includes her photographs of dead birds housed in the collection of Berlin's natural history Museum für Naturkunde – a shift from the three-dimensional stuffed model to the flat documentary photograph. Of course, all of these sub-series ended up in the book *One Time One Million* (2009), which not only offers several views from above but also seems to embody them.

Kriemann's passion for photographs and books highlights what both mediums have in common: the tendency to fix things for good. Photographs and books maintain a direct relationship to death, like silent psychics that let us communicate with the past as image and language respectively. It is uncanny that both mediums are facing a certain death through digitalization. But Kriemann's goal is not to save

dying technologies but rather to bring life to the flat world of pictures and printed pages. An element of the past – lying dormant in photographs, books, archives or museum collections – is revived as a more palpable three-dimensional experience for us as viewers. The images of the Großelastungskörper are repeated so often that we start to feel the weight of both the concrete cylinder and Nazi megalomania; like archaeologists, we discover the remnants of a shadow in a curved edge of the exhibition space; and we gain a new, morbid perspective of the bird's eye view. Perhaps, in the end, Kriemann is a kind of trickster who pretends she's showing us the past but is really making us part of it.

Jennifer Allen ist Chefredakteurin von *frieze* d/e und schreibt eine regelmäßige Kolumne für *frieze*. Jennifer Allen is Editor of *frieze* d/e and writes a regular column for *frieze*.

One Time One Million
Ein Mal Eine Million
2009
Offset Druck, gerahmt
Offset print, framed
33×39 cm

