

NP, 18.11.18

Ich habe heute stundenlang an einem Bild gesessen, mit dem ich Andreas Mühe und sein unseliges "Kreidefelsen"-Bild auf meine Art kritisieren will. Ein Unterfangen, das seit über einem Jahr Gedankenarbeit bis heute kein realisierbares Ergebnis brachte, zu dem ich stehen konnte.

NP, 28.11.18

Bei dem in meiner letzten Mail erwähnten Beispiel ging es einerseits um Andreas Mühes Kunst, andererseits um das Problem, wie ich dafür ein anderes Bild verwenden, also fremd aneignen konnte, ohne die notwendige Distanz zu unterschreiten. Dieses zweite Bild beschäftigt mich schon länger, es ist eines der Fotos, die ein Mitglied des sogenannten Sonderkommandos in Auschwitz-Birkenau machte und als Dokumentationsbeleg der polnischen Resistance übermittelt wurde und bereits Gerhard Richter vor die unlösbare Aufgabe der Weiterverarbeitung stellte. Ich kannte die Fotoreihe schon lange und beschäftigte mich damit, als Richter mit dem formal gesehen geradezu ikonoklastischen und damit verwerflichen Birkenau-Zyklus an die Presse ging, flankiert und abgesegnet durch Georges Didi-Huberman, der diese hochnotpeinliche Tragik eines Kunstwillens nicht realisierte. Alle Versuche, das Foto der in die Gaskammern getriebenen Frauen vor dem Waldstück so umzusetzen, dass die Integrität dieser Menschen unangetastet bleiben konnte, schlugen fehl. Es gab für mich keine Möglichkeit einer angemessenen Distanz bei unangetasteter Beibehaltung des Motivs.



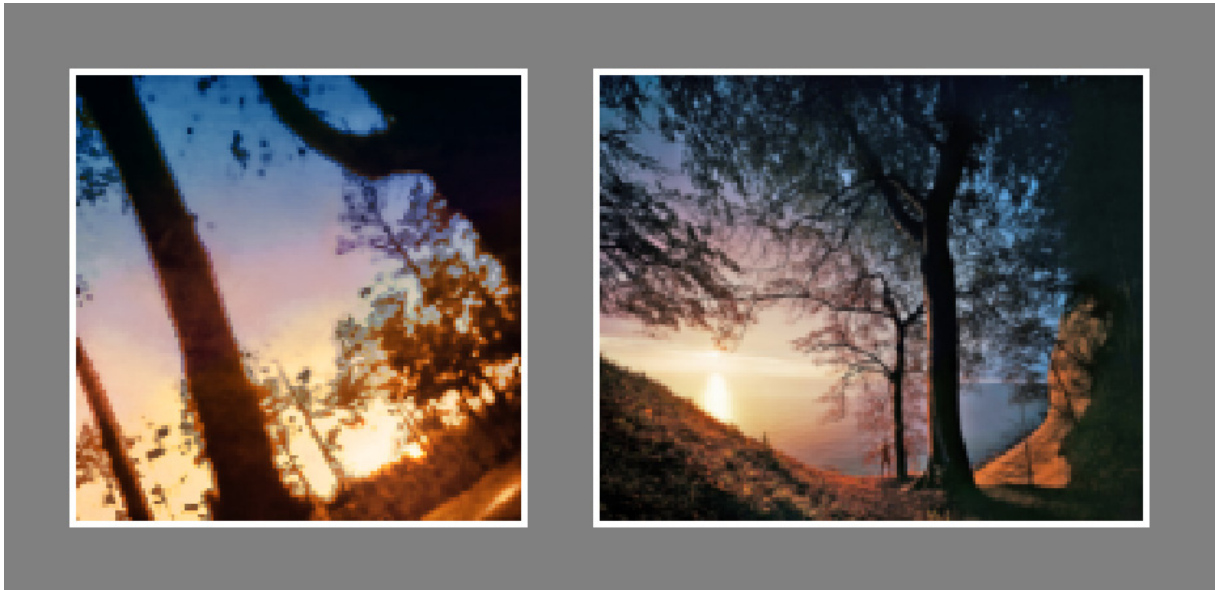
Einige Monate blieben die Versuche auf dem Rechner. Als ich Mühes Foto „Kreidefelsen“ sah, erinnerte mich sofort daran, was Adorno meinte, als er sagte, nach Auschwitz noch ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch. Es ging ihm nicht um Prosa per se, wohl aber um die Negierung und Verneinung dieses Zivilisationsbruchs, den Gauland ja schon wieder als „Fliegenschiss“ bezeichnete, womit er ebenfalls vom Konkreten ins Allgemeine der Weltgeschichte abdriftete. Mühe wiederum sucht ebenfalls unter Umgehung dieses Zivilisationsbruchs die Nähe zu einer mit nationalistischen Ikonen unsäglich aufgeladenen Zeit aus Erhabenheit altdeutschen Naturerlebnisses vor einem altdeutschen Wald und einem altdeutschen Künstler der Romantik, der aber gerade beim Kreidefelsen-Gemälde keinen Wald zeigte. In Anlehnung an Adorno bin ich überzeugt, dass diese Art und Weise, einen deutschen Wald zu zeigen, nach den Ereignissen im Wald von Birkenau eine Barbarei darstellt.



Erst als ich mit den fotografierten Frauen den eigentlichen Kerninhalt des Fotos entfernte, hatte ich dem Bild die Freiheit gegeben, in einem neuen Kontext von mir verwendet zu werden. Dieser Kontext umfasst weit mehr als nur eine Aneignung als gekachelte Umsetzung. Während ich als Betrachter meiner Wahrnehmung ausgeliefert bin, mir aber dessen bewusst sein kann, ist das angeeignete Bild selbst – und damit das Objekt dieser Wahrnehmung – völlig ungeschützt der Aneignung und deren Wahrnehmung ausgeliefert. Insofern beinhaltet der Freiheitsgedanke der ikonoklastisch eingreifenden Retusche auch eine Schutzmaßnahme vor dem phänomenologischen Ausgeliefertsein (ich muss das noch mal in Ruhe überdenken, im Moment scheint es für mich so zu stimmen).

Ich habe dann das Sonderkommando-Foto farblich möglichst identisch zu Mühes Kreidefelsen koloriert, wodurch es nicht nur zeitlich aus dem originalen Kontext als Schwarzweiß-Beweisfoto mit einer alten Kamera fällt, sondern einen direkten Zusammenhang zu Mühes Foto herstellt, das dadurch natürlich eine Kritik am Rande der Verunglimpfung erfährt. Ich habe zur Bildansicht gestern beide nebeneinandergestellt und erkannte dann, dass eine horizontale Spiegelung des Auschwitz-Fotos (und damit ein weiterer Eingriff in das Bild) zusammen mit einer gekachelten Variante des Mühefotos eine gespenstisch geometrische Kompositionsästhetik in Form von Pendants, ja fast die Form eines Diptychons erhält. Ich muss das Mühebild mal quadratisch beschneiden und beurteilen.

Hier ist es. Ich habe es zur besseren Ansicht vor einen grauen Hintergrund gesetzt:



Angelegt habe ich die Bilder mit eine 1cm-Kachelung für die Höhe von 140 cm, das würde in der Kombination vermutlich fast eine Jahresarbeit werden. Ich denke, Mühe würde mich dann aber verklagen.

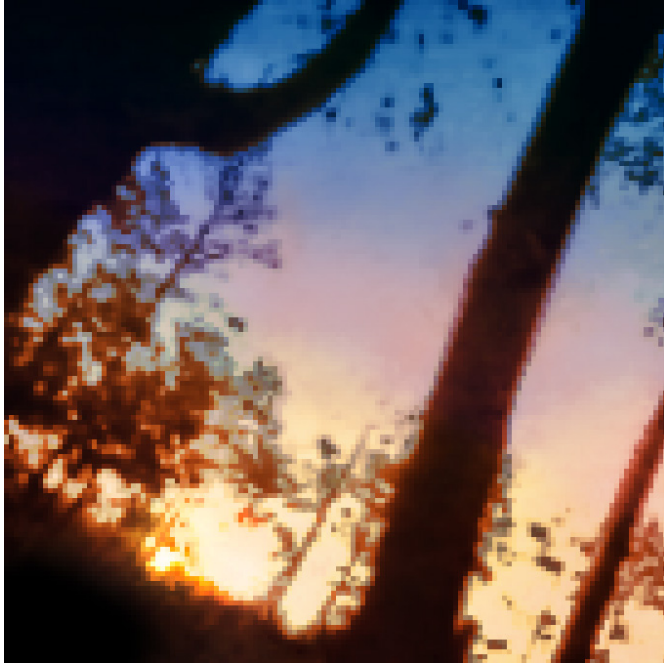
Tja, lieber Wolfgang, kann man das überhaupt machen?

WU, 29.11.18

Die Herleitung und Konzeption des Birkenau-Richter-Mühe-Pendants ist höchst aufregend. Ich glaube, Du hast da eine ganz neue und eigene Form der Kunst- und Bildkritik gefunden. Ich will das nur in Ruhe nochmal durchdenken, vor allem überlegen, ob und wie sich eine solche Konzeption auch missgünstig auslegen ließe. Gerade das Entfernen der Frauen auf dem Foto ist ein heißes Thema, von Dir glasklar und gut begründet, aber eventuell auch als Provokation empfindbar. Die Tradition des Verschwindenlassens von Personen ist ja doch meist mit Zensur und Gewalt assoziiert.

NP, 29.11.18

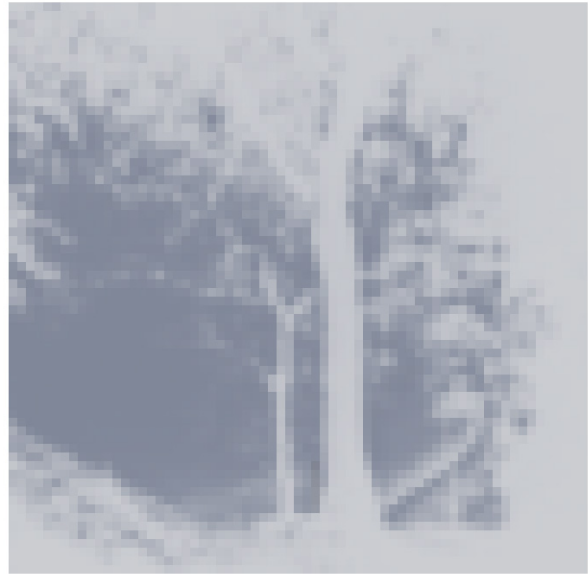
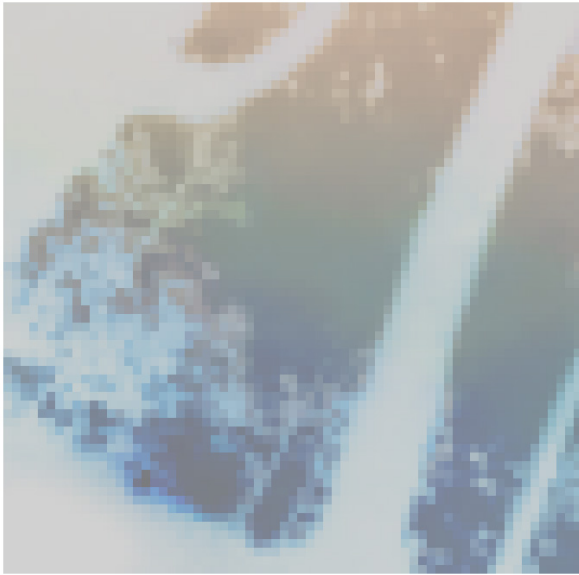
Ja, ich habe die Frauen weggelassen und durch etwas anderes ersetzt, das ist ein Eingriff als negative Retusche in Form der Zensur. Ich habe das nochmal geändert, ein Unsichtbar-Machen des Bildbereichs wäre die bessere Lösung. Dann fiel mir selbst noch der Umstand auf, dass ich zwar das Auschwitzfoto verändert habe, nicht aber das Mühefoto. Dadurch wird ein Kontext zwischen Vorbild und Nachbild hergestellt, der in dieser Kombination nur noch eine reine Kritik an Mühe wäre, während die Barbarei von Auschwitz durch die Modifizierung in Richtung Mühe-Ästhetik einen rein instrumentalisierten Charakter erhalten würde. Fazit: ich muss auf gleiche Weise ebenso das Mühefoto in Richtung des Sonderkommando-Fotos aus Auschwitz modifizieren.



NP. 30.11.18

Ich war immer noch nicht zufrieden mit meiner letzten Variante der Umsetzung. Die auswechselnde Kolorierung der Motive brachte mich dann zum Entschluss, beide in einem Bild zusammenzufassen und noch eine weitere Ebene der invertierten Bearbeitung einzusetzen. Wiederum ist es das Mittel des Negativs in Verbindung mit einer starken Reduzierung der ursprünglichen Tonwerte. Zusätzlich habe ich aus dem Motiv von Mühe die am Baum lehende Figur des männlichen Aktes aus dem Bild retuschiert.

So gibt es also nicht nur eine Umkehrung der Farben zwischen den Motiven, sondern auch eine Umkehrung der Farben an sich. Ich schicke es Dir einmal zu, zusammen mit einer verkleinerten Ansicht, wie die Umkehrung des Negativs aussehen würde (also das Positiv). Was hältst Du davon? Ist es unmissverständlich und konkret genug, und ist das Konzept dahinter auch nicht zu verrätselt?



WU. 30.11.18

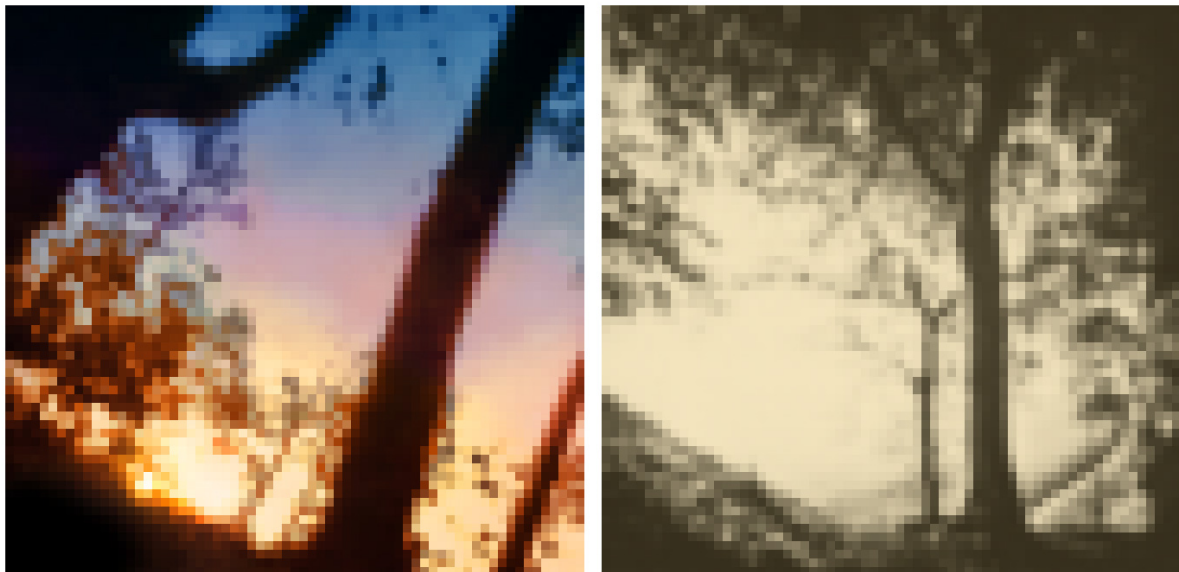
1. Vom Auschwitz-Bild nur einen Ausschnitt zu nehmen, finde ich sehr gut, damit ist der mögliche Vorwurf einer Zensur aus der Welt.
2. Das Mühe-Foto ebenfalls zu verändern, ist dann nur logisch.
3. Den Tausch der Farbigkeiten finde ich absolut richtig und wichtig - so wird deutlich, wie sehr Du beide Bilder als zwei Seiten desselben ansiehst.
4. Die Inversion der Farben könnte es für die Rezipienten schwerer machen, Deine Kritik als solche zu erkennen. Die typisch romantische Farbigkeit ist dann ja erstmal nicht zu sehen - und man rätselt über die Verfremdung und den Grund dazu. Ich sehe dieses Stilmittel in diesem Fall also (noch) nicht als notwendig an.
5. Ebenso bin ich nicht sicher, ob es im Sinne einer Kritik an Mühe sinnvoll ist, die Farbwerte abzuswächen. Das Problematische seiner Ästhetik ist ja gerade die pornografische Isolierung romantischer Effekte. Und das Gemein-Schöne Deiner Kritik besteht darin, diese Romantikpornografie nun auf das Auschwitz-Foto rückzuprojizieren. Das finde ich ein großartiges Manöver, würde es aber nicht abschwächen durch reduzierte Farbwerte.

NP, 30.11.18

Du hast meine eigenen Unsicherheiten bezüglich der Relevanz der letzten Iteration überzeugend bestätigt, danke! Anbei die Finalfassung, das wird dann (irgendwann) ein Bild in der Größe 70 x 140 cm.

Du hast absolut recht, was die Problematik von Mühes Ästhetik angeht: Da regen sich wirklich alle Instinkte deutschromantischer Traditionen der Kunst, die ich auch als prägenden Bestandteil des späten Nationalstaats im 19. Jahrhundert betrachte. Was ab 1871 neben Arminius und Gotik vor allem zur zeitlich noch nahen Epoche der Opposition zum Franzosen Napoleon passte, wurde gleich in den neuen Nationalismus zwangsverhaftet. Darin liegt glaube ich auch der Grund, warum gerade die Nazis sich auf den komplett überkommenen Kunstkanon einigen und sich auch der großen Mehrheit der Bevölkerung sicher sein konnten, während andere faschistische Staaten wie Spanien und Italien überhaupt keine Berührungspunkte mit der Moderne hatten.

Mühe bedient vor diesem historischen Hintergrund genau diese Affekte. Ich hätte ja kein Problem mit Mühe, wenn er diese Tradition mit den inhaltlichen Mitteln der Satire, einer intelligent-kritischen Auseinandersetzung oder einfach nur in einer freien und ‚geläuterten‘ Aneignung neu destillieren und damit die ursprüngliche und schädliche Aufladung vertreiben würde, er macht sich aber zu einem Anwalt der Beschwörer dieser tot geglaubten Geister.



WU, 1.12.18

Deine neue Version des Pendants ist nun sehr viel schlagkräftiger - die Kritik an Mühe von leuchtender Präzision. Heute Nacht, als ich mal wach lag, habe ich nur nochmal über das Format nachgedacht. Woran orientieren sich die Maße von 70 x 140? Das Friedrich-Bild, das Mühe als Referenz hat, ist ja kleiner, das Mühe-Foto selbst hingegen größer. Meinem Gefühl nach würde ich die Bilder eher noch ein wenig kleiner machen. Dass die Auschwitz-Fotos zu so riesengroßen Malereien verwendet wurden, fand ich bei Richter mehr als fragwürdig. Sie waren nie auf solche Formate hin angelegt. Und passt zu der Heimlichkeit, mit der die Fotos gemacht wurden, nicht ein kleineres Format besser?

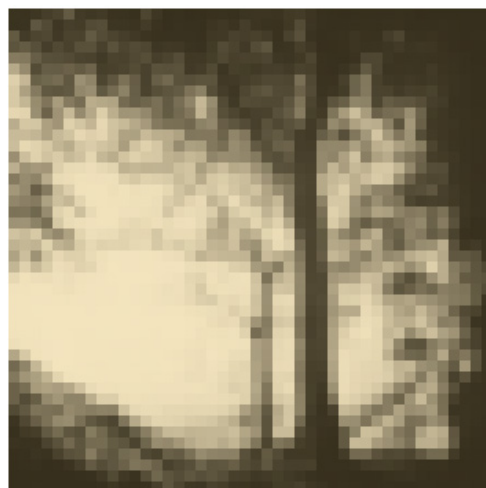
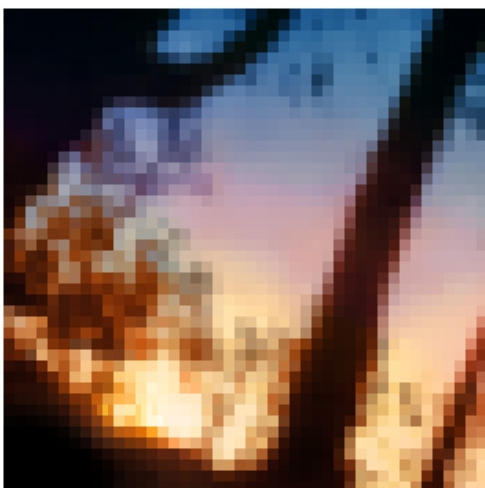
NP, 1.12.18

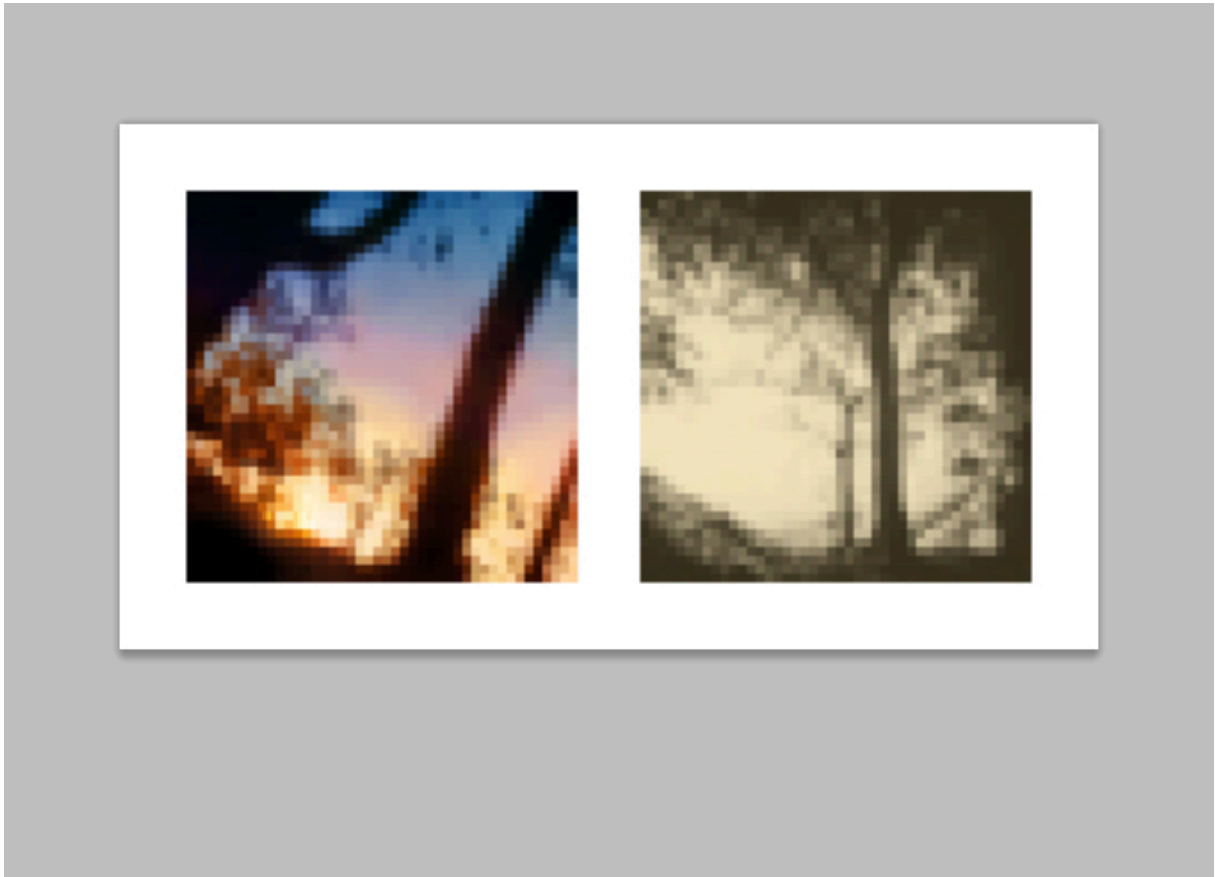
Stimmt, Richters Arbeiten sind auch bezüglich der Ausmaße völlig "unpassend", weil zu herrschaftlich. Tatsächlich hatte ich die Bilder vor allem wegen der Details des Mühe-Fotos ursprünglich für zwei Großformate von 140x140 cm geplant, inklusive 4 cm Rand. Bei der Umsetzung merkte ich dann selbst, dass das zwar mit dem Kreidefelsen-Foto, aber nicht im Kontext mit dem heimlich aufgenommenen Auschwitz-Foto funktioniert, in vielerlei Hinsicht. Ich hatte versucht, das sogar auf Bildflächen im Format von 30 cm herunterzubrechen, aber wie Du selbst angemerkt hast, das ging nicht ohne eine abstrahierende Entfernung vom Motiv, das dann schon wieder zu abstrakt gewesen wäre. Aus den 140 cm großen Bildern habe ich dann anhand der doppelten Kachelgröße 70 cm große Objekte berechnet. Das zum Hintergrund des Formats.

Deine Anmerkung hat mich überzeugt, es mit einer Zwischengröße zu versuchen. Ich konnte die beiden Motive nun aber auf je 44 x 44 cm Größe umrechnen, so dass sie immer noch gut genug erkennbar bleiben, erst recht in einem gewissen Abstand. Was mich dann aber mehrere Stunden umtrieb, war der formale Aspekt der Präsentation, die nicht nur jedes Motiv für sich in Anspruch nimmt, sondern auch die Beziehung zueinander verlangt, um den Kontext angemessen herzustellen. Was mich neben der Formatfrage dann noch störte, war der typische Werkcharakter als Gemälde oder Flachware, also die fehlende Objektdistanz zwischen meinem Vorhaben und beispielsweise den Richter-Bildern. Das berührte Fragen der Präsentation. In diesem Fall besteht die Gefahr eines kompletten Missverständnisses, das unter Umständen zu den auch von Dir erwähnten Auslegungen als Provokation, Zensur, Gewalt oder niveauloser Geschmacklosigkeit führen könnte.

Da ich den Kontext nicht nur durch willkürliche Farbveränderungen manipulierte (der formal-technische Aspekt der Kachelung ist dort weniger entscheidend), sondern ihn aus konzeptuellen Überlegungen heraus überhaupt erst konstruierte und damit eine Korrelation herstellte, die sich weder offensichtlich noch augenscheinlich ergibt, musste ich dem Kontext selbst eine eigenständige Relevanz geben.

Ich habe deshalb beschlossen, sowohl den Freiraum um die Bilder als auch den Abstand zwischen ihnen zu vergrößern. Das Ergebnis soll die Reminiszenz an ein Dokument erhalten, also an eine Buchseite oder Vortragsfolie erinnern. Die Wirkung am Rechner lässt sich am besten vor einem dunkleren Hintergrund beurteilen. Was meinst Du zu dieser aktuellen Endfassung?





Das jetzt finale Ergebnis mit beiden Motiven und den Rändern wäre ein Bild in der Größe von 59 x 110 cm (H x B).

WU, 2.12.18

Jetzt bin ich restlos begeistert von der neuen Version! Ich hatte schon die Sorge, Dich vielleicht zu nerven, weil ich nochmal Bedenken geäußert hatte, aber Du hast darauf so fruchtbar reagiert, dass ich nun richtig glücklich bin. Noch wichtiger als die Formatanpassung finde ich den größeren Rahmen, den Du den Bildern nun gibst. Damit ist von vornherein klar, dass es sich um Abbildungen handelt, also um Bilder, die Originale als Referenz haben. Dass Du diese aber sorgfältig modifiziert hast, kommt dann als Konzept umso stärker zum Tragen. Und auch der Wechselbezug wird so eigens zum Thema. Du bist gleichsam der Kurator, der zwei Bilder in eine Konstellation gebracht hast. Ich freue mich schon sehr auf das Projekt!

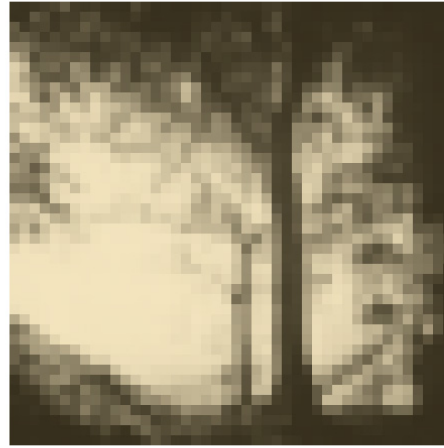
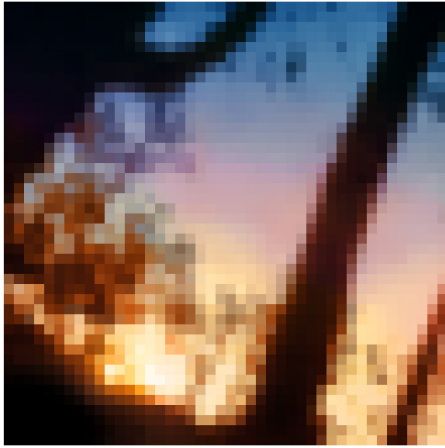
NP, 3.12.18

Danke! Es geht mir tatsächlich um die Darstellung und um ein Angebot der Rezeption dieser Bilder als Abbilder. Du hast recht, ich mache mich dadurch parallel auch zu einem Kurator dieser Bilder und übernehme damit in Abgrenzung von reiner Umsetzung ja auch eine Verantwortung, Selbstverpflichtung und Kontrolle gegenüber der Präsentation des eigenen Werks. Diese Ebene hatte ich noch gar nicht bedacht, großartig!

NP, 17.1.19

Das Gesamtmotiv habe ich aufgrund eines Angebots für fertige Keilrahmen auch noch modifiziert, so gefällt es mir sogar noch etwas besser, anbei, es wird nun 60 x 120 cm groß, also doppelt so breit wie hoch, was auch zum Inhalt passt, aber die Außenabstände habe ich ebenso verändert wie den Abstand zwischen den Motiven, das ist nicht genau ausgerichtet,

so bleibt eine wie ich finde interessante Spannung zwischen den Bildern erhalten. Das Material kommt dieser Tage, eventuell werde ich das ebenfalls fotografisch dokumentieren, dann nicht pro Bild, sondern ebenfalls in vertikaler Abfolge bei gleichzeitiger Arbeit an beiden Motiven auf der Leinwand.



NP, 1.3.19

Heute beginne ich mit der Vorzeichnung des Gemäldes.

Gestern fiel mir dazu mein Projekt aus dem letzten Jahr ein, bei dem ich zur Dokumentation eine Analogkamera verwendete. Jeden Arbeitsschritt der aus wenigen Grauwerten bestehenden Porträts hatte ich fotografisch dokumentiert.

Ich werde die Konstellation des 75 Jahre alten Fotos aus Auschwitz mit dem modernen Mühe-Foto auch fotografisch dokumentieren. Das ist zwar nur ein kleiner, aber vielleicht gedanklich anregender Aspekt bezüglich einer Aneignung von Mitteln. An der Digitalkamera werde ich als Objektiv ein Carl Zeiss Jena Sonnar adaptieren.

Dieses Zeiss-Objektiv aus Jena gehört eigentlich zu meiner Contax III aus dem Jahre 1940 oder 1942. Da ich die Geschichte der Dresdner Contax-Produktion von Zeiss-Ikon kannte, war die Kamera immer auch ein Stück Zeitgeschichte, und ich fragte mich immer, wie viele in Auschwitz ermordete Menschen daran mitgearbeitet haben, ob und wieviel Blut im übertragenen Sinne wohl an diesem Apparat klebt und wer oder was mit diesem Objektiv fotografiert wurde. Dennoch habe ich die Kamera und später vor allem das adaptierte Objektiv wie jedes andere Gerät verwendet.

Diese Aneignung ist es, die mich dabei als Verbindung zu Mühe interessiert. Während schon die historische Dimension eines simplen Apparats für mich auch mit der Notwendigkeit eines historischen Bewusstseins zu tun hat, marginalisiert, ja verneint Mühe das Vorhandensein einer solchen Dimension. Aus diesem Grund werde ich ganz bewusst und absichtlich die Fotodokumentation mit diesem Objektiv aufnehmen, das dadurch erneut zu einem Zeitzeugen wird.

Zeiss-Ikon beschäftigte als Zwangsarbeiter auch sogenannte "Rüstungsjuden", die nicht von den Stadtverwaltungen und der Gestapo deportiert werden durften. Es gab seit Kriegsbeginn

den Interessenkonflikt zwischen Wehrmacht einerseits und Verwaltung/Partei andererseits. Die Zwangsarbeit für Zeiss Ikon bleibt, die meisten Juden arbeiten im Goehle-Werk in der Heidestraße 4, wo Präzisionszeitzündler für Torpedos, Flak-Brandschrapnelle und Bombenzünder hergestellt wurden (was diejenigen nicht gern hören, die angesichts des Bombenangriffs von 1945 immer noch an die Mär von der Irrelevanz Dresdens für die deutsche Rüstungsindustrie glauben).

Die Deportationen nach Theresienstadt beginnen Ende 1941. Im November 1942 werden die letzten 300 Rüstungsjuden in das Lager Hellerberg am Nordrand Dresdens gebracht (https://www.stsg.de/cms/stsg/ausstellungen/judenlager_hellerberg).

Im März 1943 werden alle Lagerinsassen in das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau deportiert und die meisten unmittelbar nach ihrer Ankunft ermordet. Nur zehn Dresdner "Rüstungsjuden" überleben Auschwitz.

WU, 2.3.19

Es wird für mich mehr und mehr deutlich, wie sehr Deine Werke von einer medienkritischen Dichte sind, die ihresgleichen sucht. Was für eine großartige Idee, die Genese der Mühe-Auschwitz-Bilder mit einer Kamera zu dokumentieren, die im NS entwickelt wurde - u.a. von Menschen, die dann in Auschwitz ermordet wurden. Damit lenkst Du die Aufmerksamkeit auf die Bedingungen von Fotografie und, im weiteren, von Bildgebung überhaupt. Und so sehr es Dir bei den Mühe-Auschwitz-Bildern um einen politisch-moralischen Skandal geht, den Du mit der Wahl des dokumentierenden Fotoapparats zuspitzt, so sehr geht es Dir bei den Wagner-Bildern, die einem urheberrechtlichen Skandal gewidmet sind, darum, durch die Fotoserie die Fragwürdigkeit und Einseitigkeit urheberrechtlicher Ansprüche aufzuzeigen. Die Wahl Deiner fotografischen Mittel passt also immer genau zu den Themen der begleitenden Arbeiten.

NP, 2.3.19

Auch wenn in meiner Mail die Kamera thematisch einen so großen Raum einnahm, wollte ich eigentlich nur das Objektiv für die Fotodokumentation verwenden, da ich eine Belichtung auf Film aller Kästchen mit der Contax-Kamera eigentlich als zu teuer, zu aufwendig und auf Grund der fehlenden Makrofähigkeit ganz schnell verworfen hatte.

Als ich heute Nachmittag noch einmal darüber nachdachte, wurde mir klar, dass so ein geradezu anachronistisch anmutender Aufwand auch bezüglich der dokumentarischen Begleitung des Malprozesses tatsächlich die konsequenteste Anwendung der Mittel für genau dieses Bild wäre. Es wäre eine weitere Sichtbarmachung des "politisch-moralischen Skandals", wie Du so treffend geschrieben hast.

Außerdem muss ich nicht beide Bilder in technisch gleicher Art und Weise dokumentieren. Die Kombination aus digitaler und analoger Fotografie mit einer modernen Kamera und Analogfotografie böte mir vielmehr die Gelegenheit, das eindeutig Trennende der beiden Bilder auch auf der Dokumentationsebene vorzunehmen. Das klingt vielleicht ein wenig zu feingestrickt, aber ich war noch nicht komplett zufrieden mit meiner Idee, die Kästchenabfolge beider Motive als gemeinsam fortlaufende Reihe in der Fotoanimation zu präsentieren - hier kamen auch bei mir wieder die möglichen Bedenken, die Du zur Gesamtidee so treffend formuliert hattest.

Der Wechsel der Farbigkeit der Motive macht die Inszenierung Mühes im Sinne einer ästhetischen Anmaßung sichtbar, eine vergleichbare Differenzierung will, ja muss ich aber auch hinsichtlich der Dokumentation vornehmen. Würde ich beide Motive mit dem Zeiss-Objektiv an einer Digitalkamera aufnehmen, wäre das eine nicht gewollte Vereinheitlichung. In der Fotodokumentation würden beide Motive wieder zueinanderfinden, obwohl ich gerade das Fehlen der Differenzierung und Trennung in Mühes Werk kritisch hervorheben will - also die durch die Faktizität von Auschwitz offenbarte Unmöglichkeit jeglicher nationalromantischen und völkischen Ästhetik und deren Offenbarung als "Falsches im Falschen".

Noch ein übersehener Aspekt kam mir nach Deiner Mail ins Bewusstsein: Da die Dokumentierung des Malprozesses ein weiterer, bewusst aufwendiger Akt der Sichtbarmachung meiner Kritik darstellt, werde ich sie im Falle der Auschwitz-Paraphrase auf dem Bild unterlassen. Das Birkenau-Motiv werde ich ohne diesen Akt einer visuellen Sezierung des Prozesses umsetzen. Außerhalb der Umsetzung lasse ich dieses Motiv in Frieden, es bleibt von weiteren Aktionen unangetastet, Unterlassen als Respektsbezeugung sozusagen, ja vielleicht sogar als eine Form nachträglicher und legitimer Tabuisierung.

Als größtmöglichen Gegensatz dazu wird die analoge Fotodokumentation mit der Contax auf Schwarzweißfilm erfolgen. Das wäre auch bezüglich Mühes farblich so gefällig abgestimmter Abendlichtromantik ein Statement. Ich habe einen sogenannten Contameter aus den späten 30ern, eine Vorrichtung, die Contax moderat makrofähig zu machen. Ich habe diese Kombination mit Objektiv, Vorsatzlinse und Contameter einmal an der Sony-Kamera getestet, funktioniert immer noch einwandfrei. Anbei übersende ich Dir mal ein Foto.



Morgen werde ich mal nach 10 Jahren die Contax testen.

Ich hoffe, die ganzen Dimensionen meiner Gedankengänge sind später nicht notwendig, das Werk zu verstehen. Sei's drum, ich lasse es darauf ankommen :-)

WU, 3.3.19

Ja, es war etwas voreilig und naiv von mir, zu unterstellen, Du würdest auch bei den Mühe-Auschwitz-Bildern Kästchen um Kästchen fotografisch dokumentieren. Naiv deshalb, weil das für Thema und Konzept dieser Bilder gar keinen Sinn machen würde. Es geht ja hier nicht darum, Bildlichkeit als solche in ihrer Genese (und Auflösung) zu analysieren und so etwa die Frage nach Urheberschaft und Urheberrechten zu stellen, sondern es geht um Ästhetiken und moralische Fragen. Aber allein dass Du das eine dokumentierende Foto des fertigen Bildes mit einer Kamera machen wirst, die ohne Auschwitz-Opfer nicht möglich gewesen wäre, ist eine so starke, so wichtige - und so ungewöhnliche Geste. Welcher Fotograf macht sich schon Gedanken über die Genese der eigenen Kamera? In all ihrer Eitelkeit glauben die Fotografen lieber, ein Foto sei zu 100% ihnen selbst zu verdanken. Du aber lenkst den Blick gerade auf sonst vergessene Mit-Urheber. Und nimmst zugleich Millionen von Bildern, die mit demselben Kameratyp entstanden sind, ihre Unschuld.

NP, 4.3.19

Nein, Du warst nicht voreilig und schon gar nicht naiv! Im Gegenteil, ich hatte doch selbst diesen linearen Gedankenstrang streng weitergeführt. Es war vielmehr völlig normal, weil naheliegend, so zu denken. Mehr noch: durch diesen Gedankenaustausch habe ich erst ganz neue Dimensionen erkannt, genauso, wie Du jetzt wieder für mich die Essenz entdeckt hast, die ich nur in den Ansätzen gesehen habe. Es ist genau diese Genese der Kamera, die dem von mir postulierten Scheitern von Mühes Ästhetik Geltung verschafft. Das ist der Grund, warum mir das so relevant erschien. Die Kamera, die nur das Kreidefelsen-Motiv dokumentiert, wird tatsächlich zum wichtigsten Zeugen meiner Mühe-Anklage.

Ich überlege noch, ob es nicht doch sinnvoll wäre, ja noch anklagender, die ohnehin monochrome Kreidefelsen-Paraphrase ebenfalls kästchenweise zu dokumentieren. Natürlich hast du vollkommen recht, dass es einen wichtigen konzeptuellen Unterschied zu den Siegerkunstbildern gibt, den Du natürlich auch herausgestellt hast. Es stimmt auch, dass die Digitalisate und ihre Animation als Dokument des Aufwands die eigentliche Rolle bei der Dokumentation der Siegerkunstbilder spielen und nicht die Digitalkamera als technisches Mittel.

Im Fall der Kreidefelsen-Paraphrase gäbe es aber zusätzlich analoges, physisches Material, nämlich Negativstreifen. Das monochrome Kreidefelsen-Motiv beinhaltet 1936 Kästchen und würde damit ebenso viele Negative generieren. In Filmstreifen mit den klassisch geschnittenen 6 Negativen wären das etwa 325 Streifen. Ich könnte sie auch als Positivkontaktabzüge scannen.

Hintergrund ist, dass die Sonderkommando-Fotos immer nur über singuläre Digitalisate wahrgenommen werden, nicht als zusammenhängender, konspirativer Akt des Fotografierens, der sich nur in der Betrachtung des entsprechenden Kontaktabzugs offenbart und der auch einen ersten Fehlschuss enthält (und über den ich mir anfangs des öfteren Gedanken machte als Inhalt zum Mühe-Projekt):

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Auschwitz_resistance_photos#/media/File:Auschwitz_Resistance_reconstruction.png

Mühe verbirgt wie fast alle Fotokünstler diesen Akt. Es ist eindeutig, dass es sich nicht um einen augenscheinlichen Schnappschuss handelt, als den es mit schiefem Horizont

daher kommt, sondern um eine generalstabsmäßig geplante Arbeit. Es ist auch nicht klar, wieviel digitale Postproduktion er in sein Foto gesteckt hat. Ich würde dagegen mit der geschichtlich aufgeladenen Kamera ebenso den Akt des Malprozesses wie den Akt der Fotoerstellung bezeugen, denn die physische Faktizität der Negative belegt ebenso eine Wahrheit wie die Handvoll Negative aus Auschwitz, mit denen übrigens alle Holocaust-Leugner immer eine viel größere Erklärungsnot hatten als mit böswillig interpretierbaren Augenzeugenberichten. Ich dachte sogar schon daran, ebenfalls das verbrauchte Material, also die Butterbrot-papiere von der Palette und die Pinsel aufzubewahren oder sie mit der Contax fotografisch zu dokumentieren.

Ich muss noch etwas darüber nachdenken und würde irgendwann auch gern Deine Auffassung dazu hören. Bis das alles für mich ganz klar ist, bleibt das Raster auf dem Bild noch unberührt.

Ich sehe es als meine Pflicht und Notwendigkeit an, Sorgfalt auch bei so etwas wie "Kunst" anzulegen. Auch auf die Gefahr und große Wahrscheinlichkeit hin, dass dieser Weg oft und zwischendurch immer wieder in die Irre führen kann. Aber geht Dir das nicht auch so bei all Deinen Texten und trotz Deiner Routine des Schreibens? So etwas wie "Geniestreiche" gibt es, so glaube ich jedenfalls, nicht. Hinter jedem vermeintlichen Geniestreich steht immer ein erheblicher Aufwand an Arbeit und Zeit, ein Preis, der nur eben schon im Vorfeld bezahlt wurde. In der Kunst (nicht nur in der Fotokunst) wird das seit der Moderne nicht mehr oder nicht gern gezeigt.

WU, 5.3.19

Dass man für die analoge Dokumentation mit Negativstreifen oder Kontaktabzügen arbeiten könnte, ist ein entscheidender Punkt! Denn mehr und mehr wird es ja als Merkmal der analogen Fotografie bewusst, dass die Bilder bei ihr in einer eindeutigen, nicht fälschbaren Reihenfolge entstehen (man müsste dazu schon sehr gravierende Manipulationen mit dem Rollfilm vornehmen). Sie haben damit eine stärkere Referenz zur Realität - ihrer Zeitlichkeit - als digitale Bilder. Ich bin mir nur nicht sicher, ob es nötig ist, jedes einzelne Kästchen fotografisch zu dokumentieren. Würde man den Aspekt der Zeitlichkeit nicht besser sichtbar machen, wenn Du z.B. jeden Tag ein Foto machst? Idealerweise immer zur selben Uhrzeit? Und unabhängig davon, ob Du weitergemalt hast an dem Bild oder nicht? Damit bekommen die Fotos zugleich einen überwachenden Charakter, vielleicht sogar etwas leicht Beklemmendes, was zu dem Thema wiederum gut passen würde.

NP, 7.3.19

Ich habe die letzten Tage immer wieder darüber nachgedacht, wichtig dabei war Dein Hinweis auf die Aktualität im Sinne einer (Selbst-)Überwachung. Es stimmt, die gesamte Umsetzung darf, soll sogar beklemmend sein, es ist eine Kritik als Anklage und kein nonchalantes Spiel mit Medien, das ist es ja gerade, was ich Mühe zur Last legen will. Deine Idee einer tagesaktuellen Dokumentation kann ich nicht durchhalten, denn als Konsequenz verlangt dieser Ansatz für mich ein chronologisches Tagwerk, da darf also nichts dazwischenkommen. Jeder Bruch würde sofort als willkürliche Absicht Fragen nach sich ziehen, was sich „der Künstler dabei wohl gedacht hat“, so wie der eine kleine Fehler von Opalka, der oft genug eine größere Aufmerksamkeit bekam als sein Werk selbst.

Heute geht der belichtete Film aus der Contax ins Labor. Ich musste erst wieder eine

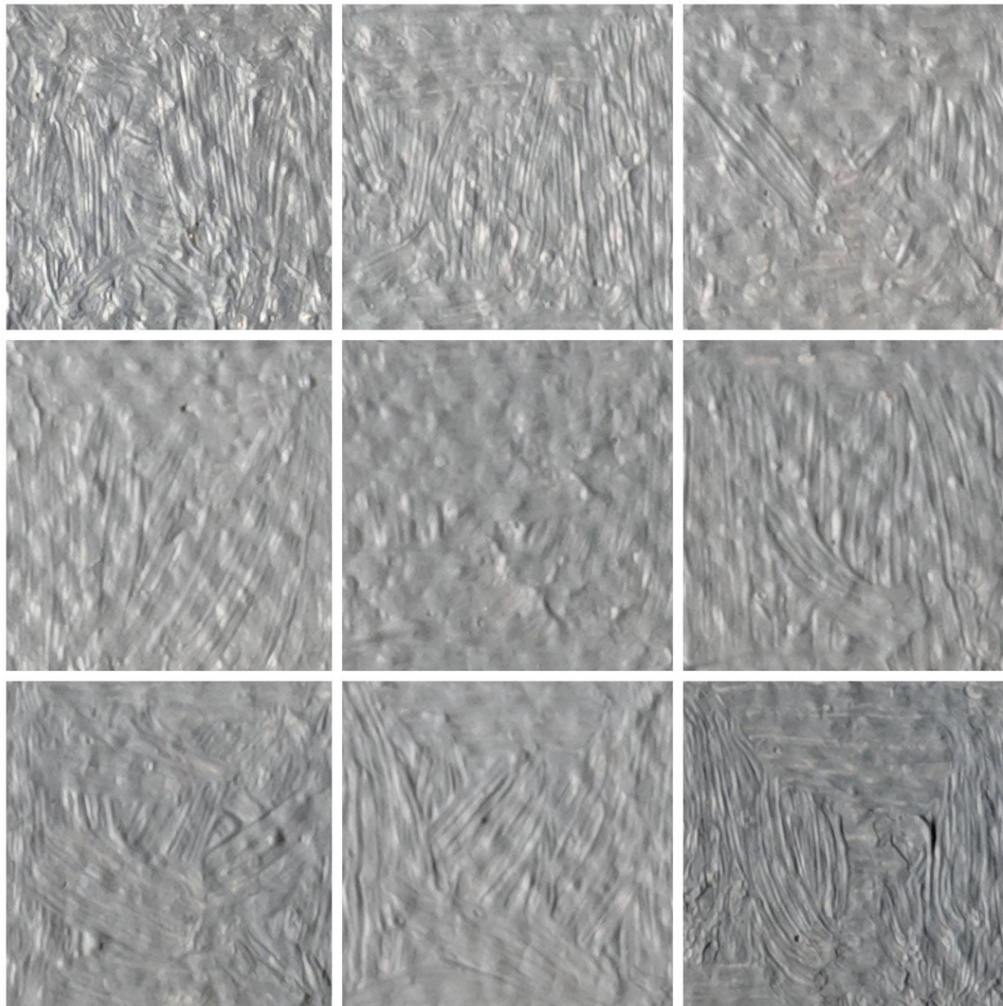
klassische Fotoversandtasche bestellen, das war so herrlich anachronistisch, von Orwonet eine Bestätigung aufs Smartphone zu bekommen. Die aktuelle Renaissance der Analogfotografie hat – so meine These – vor allem mit dem Siegeszug der Smartphones zu tun, was angesichts ihres fast vollständigen Untergangs durch die Digitalfotografie paradox und unlogisch klingt. Hat für mich aber mehr mit der Suche und Sehnsucht nach Individualität in einer mittlerweile fast an ISO-Normen erinnernde Standards der Digitalmoderne zu tun, von der man glaubte, dass das Individuum sich gerade in digitalen Erlebnis- und Bildwelten widerspiegeln könnte.

Mit Mühe zurück zu Mühe: ich werde doch jedes Kästchen mit der Contax fotografieren, weil mich dieser konzeptuelle Ansatz von den Notwendigkeiten einer strengen chronologischen Sachlichkeit befreit und an seine Stelle die Sachlichkeit der strengen Form und Einzelbausteine des Werks setzt. Ich verlagere den Aufwand sozusagen.

Eine Leerstelle, die mir weiterhin noch fehlte, war die Brücke zu den bestimmenden Parametern der Digitalmoderne. Der Weltgeist spülte jetzt gerade eine abonnierte Mail von Deinem Blog herein, aber der Titel passt hier schon mal perfekt, es fehlte mir der Bezug zur „Digitalen Bildkultur“. Mir geht es um die Aspekte der Gleichzeitigkeit von Ereignissen, und zwar in Verbindung mit den Möglichkeiten der digitalen Veröffentlichung. Gerade Smartphone-Fotografie ist eine Art von Öffentlichkeitsfotografie, also genau der Gegenpol zur zeitlich extrem versetzten analogen Bildpraxis, bei der man erst nach Abgeben und Einschicken der Versandtasche, deren Entwicklungszeit und dem Abholen im Laden (und meistens alleine mit und bei sich) sah, ob die Bilder etwas geworden waren. Diese Überraschungsmomente in Drogerien oder Fotoläden sind ja nur mit der Analogfotografie möglich, untypisch war das schon in der Digitalfotografie mit der sofortigen Kontrollmöglichkeit, undenkbar sind solche subjektiven Momente jedoch in der Smartphone-Praxis, die wurden abgelöst von den vielen „Zeigen-Momenten“ ;-)

Ich habe ja eigentlich ein gestörtes Verhältnis zu Instagram. Gestern habe ich aber endlich eine Lösung für meine Leerstelle und gleichzeitig einen Sinn meines Insta-Accounts entdeckt, der für das Projekt geradezu perfekt geeignet ist als Ergänzung zur Contax-Ebene des Projektes: Ich wollte als Gegensatz zur Contax noch eine Handlungsebene mit dem Smartphone haben.

Ich habe im „Fokusmodus“ des Smartphones gestern Abend ein paar Fotos geschossen. In einer App konnte ich die Fotos auf ein Kästchen beschneiden und Mosaik erstellen und gleich auf Instagram-Bildgröße setzen, das ging ziemlich flott, ich schicke Dir das mal. Diese Mosaik werde ich dann auf Instagram hochladen, vermutlich ohne jeglichen Zusatz, ohne weitere Hashtags, ich nutze diese Plattform sozusagen wie ein öffentlich einsehbares „live control panel“, damit hätte ich dann genau den „überwachenden Charakter“, wie Du das treffend genannt hast.



NP, 26.3.19

Zwischendurch habe ich auch einmal getestet, ob die geplante Zusammenstellung von rein digitalen Kästchen der Auschwitz-Paraphrase mit zusätzlich digital aufgenommenen Fotos des Mühe-Bildes eine sinnvolle Erweiterung der Auseinandersetzung generieren würde. Kann ich verneinen, da jede noch so randständige inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Sonderkommando-Foto auch immer ihre Instrumentalisierung bedeutet. Mittlerweile habe ich den (bislang noch vagen) Gedanken, dass die Dualität von Bildaufladung, bzw. Fetischisierung von Werken versus Tabuisierung ein inhärenter Bestandteil der Auseinandersetzung mit der menschlichen Wahrnehmung der von ihm geschaffenen Welt ist.

Digitale Diptychen werden also nicht umgesetzt. Wohl aber eine zweifache Dokumentation des Mühebildes, einmal als Analogmaterial, einmal als Smartphone-Fotos, wobei ich noch überlege, ob ich das tatsächlich bei Instagram veröffentliche oder ob ein Tumblr-Fotoblog nicht besser geeignet wäre. Diese Ebene ist mir wichtig, da Mühes konkretes Bild nicht alle Aspekte deutschnationaler-faschistischer Bildtraditionen übernimmt. Der schiefe Horizont mit seinem inszenierten Schnappschuss-Charakter wäre wie die durchgehende Tiefenschärfe und stark gesättigte Farben ohne den Siegeszug der Smartphone-Schnappschüsse nur eine von vielen möglichen Umsetzungsmöglichkeiten gewesen. Er hätte sich genauso gut auf

Piktorialisten-Weichzeichnung berufen können, auf Schwarzweiß- oder Sepiakolorit oder auf die ursprüngliche Farbfilmästhetik der frühen Agfacolor-Filme der 30er Jahre. Diese Agfacolor-Ästhetik übernehmen fast alle Photoshop-Künstler wie Marina Amaral bei der Kolorierung von Schwarzweiß-Fotos, so bleibt bei aller "Modernität" immer noch das "Alte" sichtbar. Würden die Photoshop-Künstler aber die aktuelle Smartphone-Ästhetik übernehmen, würden wir diese kolorierten Fotos eher als "nicht authentische Fakes" wahrnehmen.

WU, 27.3.19

Du bist ja wirklich immer am Ausprobieren, Nachjustieren, Auf-den-Prüfstand-Stellen Deiner Konzepte. Diesmal stimuliert mich vor allem Deine Überlegung, das Mühe-Bild in seiner Genese auch mit Smartphone zu fotografieren und die Bilder dann online zu stellen. Ich finde es ausgezeichnet, dass Du die Fragen um das ‚richtige‘ Bild damit in den digitalen Raum hineinträgst und man dort gleichsam live verfolgen kann, wie das Bild entsteht. Zu überlegen wird sein, wie man den Followern erklärt, was genau da passiert. Wie man ihre Wahrnehmung vorbereitet und kontextualisiert.

Bis vor kurzem hätte ich ja noch klar für einen Tumblr-Account optiert, aber seit die sich selbst so verstümmelt haben mit ihrer Beschränkung auf Kinderinhalte und Filtern, die fast in jedem Bild einen ‚Erwachseneninhalt‘ vermuten, ist wohl doch Instagram der bessere Ort. Außerdem sprengt die Zahl der Bilder den dort üblichen Rahmen, das fällt also viel krasser auf und wird sicher zum Thema. Twitter wäre parallel auch noch zu überlegen. Denn die Algorithmen dort manipulieren die Chronologie der Tweets nicht, Deine Follower bekommen also exakt mit, wenn es wieder ein Kästchen gibt. (Bei mir ist's zumindest so, dass mir Instagram zum Teil Bilder als erste anzeigt, die schon zwei Tage alt sind, Twitter hingegen immer die aktuellsten Tweets.) Es wäre ja keine zusätzliche Arbeit, Instagram und Twitter zu kombinieren, für letzteres bräuchte man jedoch wohl einen eigenen Account. Soweit mal diese kurze Anmerkung...

NP, 31.3.19

Du hast recht, ich justiere immer und ständig nach, stets auf der Suche nach dem Besseren. Es nimmt zwar Unmengen an Energie und Zeit in Anspruch, da viele Ideen während der ebenso häufigen Wiedervorlagen auch wieder im Äther verschwinden, aber dieses Vorgehen ist für mich deshalb umso wichtiger, je mehr Aufwand die Ausführung und Umsetzung als Bild in Anspruch nimmt. Ich glaube, dass es kein Zufall ist, sondern einer Gesetzmäßigkeit entspricht, dass die - vielleicht sogar unverhältnismäßig - große Sorgfalt bei der Planung und Konzeption die Grundlage für "das Richtige" ist, egal, um welche kulturellen oder künstlerischen Leistungen es sich handelt. Es ist gleichzeitig mein Gegenpol zum Pathos des expressionistischen Mythos vom Genie.

Du hast mit Deinen Gedanken genau das angesprochen, was mich bei der Idee des Einbringens der Fotos in den digitalen Raum umtreibt, wie nämlich die Wahrnehmung und Rezeption kontextualisiert werden sollte, ja muss, da ich das Dilemma der unbedingt zu vermeidenden Totalverrätselung bei dieser Form der Rezeption als begleitendes ästhetisches Erlebnis zu lösen habe. Ich war mir nicht sicher, ob ich mir da zu viele Gedanken mache, gerade deshalb bin ich Dir sehr dankbar, dass Du Dich wieder einbringst und Deine Gedanken die dringende Notwendigkeit weiterer Gedanken sogar unterstreichen. Natürlich muss ich auch endlich eine kleine Website erstellen, wo ich meine bisherigen Werke zeigen möchte.

Einen separaten Twitter-Account hatte ich tatsächlich auch überlegt, mein privater Account umfasst ja auch viele satirische, private und kunstfremde Tweets, super, dass Du dieselbe Idee mit mir teilst! Bei Instagram würde ich ebenfalls einen ganz neuen Account eröffnen, da ich auf dem bisherigen eventuell auch mal Fotos jenseits der Smartphone-Fotografie zeigen will, so bin ich flexibel, einen separaten Kunst-Kanal zu haben. YouTube habe ich ja schon, da kann ich dann auch die Filmanimationen in HD-Qualität zeigen.
Also, DANKE für Deine Ideen!

Morgen geht es an die Auschwitz-Paraphrase, das ich ja jeglicher Begleitung entziehe - was auch deshalb passt, da es als angeeignetes Zeitdokument zumindest eine chronologische Begleitung in der Jetztzeit verbietet.

WU, 1.4.19

Wie schön, dass Du meine Bemerkungen zur Social Media-Verknüpfung Deiner Arbeit so gut aufnehmen kannst. Dann wird das ja eine wahrlich multimediale Angelegenheit. Und je präsenter die einen Bilder werden, desto markanter ist es andererseits, dass Du das Auschwitzmotiv ganz im Stillen malst, unbegleitet von einer Kamera und einem Publikum. Allein deshalb bekommt es den Charakter eines Kultbildes - nicht auf das Gesehen-Werden angelegt, sondern eine Geste des Gedenkens. Man sieht an diesem Projekt, welche neuen Möglichkeiten es für Künstler dank der Social Media gibt, das Zeigen und Nicht-Zeigen ihrer Werke und Werkprozesse gleichsam zu skalieren und so selbst zu einem wichtigen Teil des jeweiligen Gesamtprojekts zu machen.

NP, 2.4.19

Ganz großen Dank für Deine Bemerkung zur "Geste des Gedenkens", so ist es tatsächlich und damit hast Du etwas sehr Wichtiges angesprochen. Gedenken wird in der Digitalmoderne immer spektakulärer und vor allem öffentlich zelebriert. Man muss das gar nicht kulturpessimistisch bewerten, wohl aber kritisch: Gedenken als verordnete Teilhabe funktioniert so gut wie die Aufforderung zur Spontaneität. Es gab in den letzten Dekaden immer wieder Stimmen aus den kritischen Ecken der emanzipatorischen Linken bezüglich einer "Gedenkkultur", die ich teile und die, wie man täglich erkennen muss, nicht viel eingebracht hat. Ich betrachte es eher als Folklore denn als Kulturleistung. Im Gegensatz zur individuellen und damit ernsthaften wie selbstbestimmten Auseinandersetzung mit dem Objekt eines Gedenkens wird daraus eine öffentliche Veranstaltung als identitäres und soziales Erlebnis.

Ganz wichtig erscheint mir Dein Hinweis bezüglich des absichtlichen Nicht-Zeigens. Ich wunderte mich nämlich etwas, dass dieses Spannungsfeld der Möglichkeiten aus selbstverordneter Nichtteilhabe in einer Welt digital verordneter Teilhabe noch keinen Künstler auf den Plan gerufen hat. Es kann, ein immer zu beachtendes Prinzip im Design, daran liegen, dass die Versuche gescheitert sind oder nicht verstanden werden. Trotzdem war und bin ich überzeugt, dass diese "Digitaldialektik" für genau dieses Projekt relevant ist.

NP, 20.4.19

Die subtile, helle Farbgebung des Auschwitzmotivs ist natürlich schon eine echte Aufgabe, aber ich lasse mich auch nicht verleiten, einen Ton für mehrere Kästchen anzumischen, dadurch gibt es minimale Farbnuancen in den aus der Entfernung einfarbig wirkenden

Bildbereichen. Einerseits bekommt das Motiv dadurch eine fast schon frivole Ästhetik, andererseits ist es aber doch so verfremdet, dass dieses Vorgehen dennoch als absichtliche Gedenkenbezugung meinerseits erkannt werden kann und die Kritik an Mühes Ästhetik überhaupt erst erfahrbar macht. Mir ist während dieser Arbeit außerdem aufgefallen, was mich an Richters Birkenau-Zyklus ebenfalls stört: Dass er nicht nur die seit Jahren bewährte gleiche Optik seiner Bilder verwendet, sondern auch die gleiche und schnelle Machart mit billigen Farben, affizierenden Rakelspuren und flotten Retuschen.

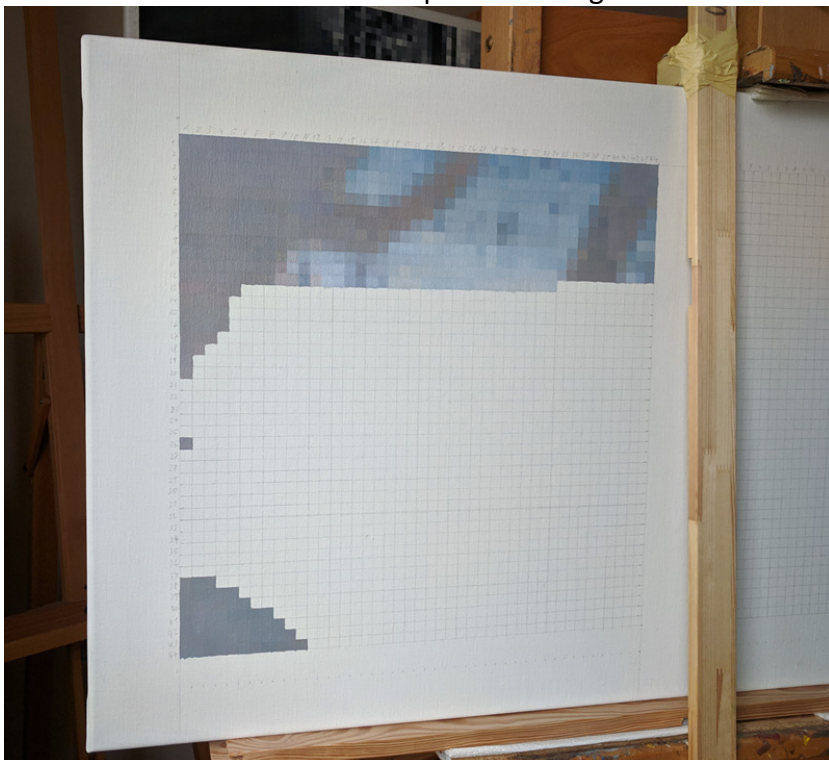
WU, 23.4.19

Oh ja, es ist ein weiteres gewichtiges Argument gegen Richters Auschwitz-Zyklus, dass er sich nicht mal vom Werkprozess her etwas Spezifisches überlegt hat - sondern stur wie immer rakeln ließ. Auf dieses fast schon makabre Defizit machst Du mit Deinem Projekt ausgezeichnet aufmerksam!

Wir haben neulich übrigens Donnersmarcks Film „Werk ohne Autor“ angeschaut - und wenn Richter nicht selbst so dreist wäre, könnte man geradezu Mitleid mit ihm haben, da seine Biografie extrem manipuliert wird, damit das amerikanische Publikum eine möglichst pathetisch-kompakte ‚deutsche‘ Story geboten bekommt. Man fragt sich schon, was Donnersmarck da getrieben hat.

NP, 2.5.19

Es hilft bei Mühe nur, mit Mühe weiter Kästchen zu malen! Anbei ein schnelles Foto von gestern, das Licht ist heute auch nicht besser, aber die Lichtwellen der Tageslichtlampe machen ein Foto mit dem Smartphone unmöglich.



WU, 3.5.19

Danke für Deine Mail und für den ersten Einblick in das Mühe-Bild! Der Eindruck von Diesigkeit, der hier entsteht, ist ausgezeichnet. Und immer wieder erstaunlich, was für feine Nuancen Du hinbekommst. Und welche Übergänge dadurch entstehen.

NP, 12.5.19

Als ich neulich auf Twitter ein Foto der Farbpalette postete (der einzige Hinweis auf die Produktion des Birkenau-Motivs), habe ich beschlossen, die Palette, die ich täglich wechsele, auch in die Dokumentation des Mühe-Motivs aufzunehmen. Ich ärgerte mich nämlich, dass ich das nicht bei dem Birkenau-Bild von Beginn an tat. Das wird also ganz bewusst vor allem ein fotografisches Dokumentationswerk der Genese, das gleichrangig neben dem gemalten Werk als Endprodukt zu sehen ist. Ich weiß zwar nicht, ob es auch in der Rezeption so funktioniert, aber es spielt eine wichtige Rolle.

Meine Überlegungen gingen sogar so weit, dass ich mich selbst per Smartphone und/oder einer zweiten Digitalkamera beim Fotografieren des Mühe-Bildes mit der alten Contax-Kamera zeige. Vielleicht schräg von hinten, vielleicht auch eine Kamera direkt vor dem Bild, das mich frontal zeigt, und dann am besten mit einem noch zu überlegenden Mechanismus, dass ich mit einem Kabelauslöser, der schon bei der Contax vorhanden ist, auch diese anderen Kameras auslösen könnte. Ich würde dann sozusagen ein Foto von mir selbst als Künstler machen, der ein Gemäldeausschnitt fotografiert, ein Foto von mir als einem fotografierenden Selbst (sowas wie ein Dokumentations-Selfie) und ein Analogfoto des Gemäldeausschnitts.

WU, 17.5.19

Ich finde es großartig, dass Du immer noch weitere Parameter der Selbstdokumentation Deiner Arbeit entwickelst. Das impliziert ja auch die gesamte Ambivalenz von Transparenz - es geht also zugleich um (Selbst)kontrolle, Überwachung und um Sichtbarkeitsimperative. Zugleich suggeriert die umfassende Dokumentation, man könne erfassen, worin ein künstlerisches Werk besteht - und damit ist Dein Konzept noch in weiterer Dimension eine Kritik am Künstler- und Geniemythos. Stellen schon die Kästchen eine Ernüchterung für jedes Pinselschwingerpathos dar, so erst recht die Fotos und anderen Dokumente, die Du erstellst. Und das passt wiederum zu der Grundthese, dass ein Fotograf viel weniger für ‚seine‘ Fotos verantwortlich ist als diejenigen, die seinen Fotoapparat konstruiert und programmiert haben. Es ist toll, wie das immer wieder alles zusammengeht und zugleich immer noch schlüssiger wird.

NP, 4.6.19

Ich habe zwei Sony-Kameras, deren Displays in einen Selfie-Modus geklappt werden können. Wenn ich mich selbst beim Fotografieren aufnehme, ist das zur Bildkontrolle natürlich erheblich komfortabler als eine ständige Bildkontrolle im Nachhinein.

Ich weiß noch nicht genau, ob ich mit der Kamera vielleicht kurze Videos mache. Die Gleichzeitigkeit der Auslösung von Digitalkamera und analoger Contax-Kamera ist als Standfoto kaum möglich, zumindest nicht evident "beweisbar". Außerdem ist die ursprünglich angedachte Gleichzeitigkeit der Dokumentation jedes Kästchens schon jetzt konzeptuell gebrochen, da ich auch das Sucherfenster abfotografiere. Diese chronologischen Schritte einer Fotodokumentation ließen sich aber für jedes Kästchen in Videosequenzen einfangen, als Videodokumentation der Fotodokumentation. Es gäbe nach meiner derzeitigen konzeptuellen Vorstellung folgende Schritte mit einem "Werk" je Kästchen:

- Digitalfoto vom Sucherbild
- Analogfoto vom gemalten Kästchen
- Digitalfoto von der Palette (die sich ja partiell parallel zum entstehendes Gemälde verändert und sich gleichfalls für eine schrittweise Dokumentation eignet)
- Videodokumentation dieser Schritte
- Digitalfoto des gesamten Dokumentationsaufbaus, auf dem man dann auch die

Videokamera sieht

Die entwickelten und eingescannten Negative aus der Contax werde ich als Kontaktabzüge eventuell nicht auf Papier, sondern auf druckbaren Transparentfolien abziehen, die dann wie große Schwarzweißdia-Positive präsentiert werden können. Hintergrund ist dabei auch die Wirkung der Ausschwitz-Paraphrase als projiziertes Dia, das immer noch die Latenz als Lichtbild zeigt, das als physisches Objekt ein Gegenlicht zur Sichtbarmachung benötigt. Es gibt zwar Diabetrachter, aber keine Abzugbetrachter. Das Licht des Monitors als Voraussetzung für Digitalisate steht für mich dazwischen, deren Wahrnehmung und Rezeption eher mit Abzügen auf Hochglanzpapier zu vergleichen ist.

Genese ist vermutlich mein eigentliches Thema als Bildkritik. Das war übrigens schon früher so, vermutlich hat mich deshalb auch Restaurierung und Maltechnik immer interessiert.

WU, 4.6.19

Das ist ja wirklich eine ganze Menge, wobei ich es sehe wie Du: Die Analyse der Genese ist eine Form der Bildkritik! Umso wichtiger ist jedoch, dass man von vornherein genau weiß, wie man die verschiedenen Formate an Dokumentationsmaterial letztlich präsentiert. Welche werden online verfügbar sein, welche nur im Rahmen einer Ausstellung, welche vielleicht gar nie? Da habe ich vielleicht auch nur den Überblick verloren, aber es wäre gut, das nochmal genau Format für Format zu bestimmen. Das Thema des Zeigens und Verbergens setzt sich ja auf der Ebene des Ausstellens/Publizierens fort.

NP, 10.6.19

Ja, ganz wichtig sind begleitende Prozesse rund um das Mühe-Motiv. Ich habe ein paar Tage darüber nachgedacht und stimme Dir absolut zu, dass es am besten wäre, von vornherein genau festzulegen und einzugrenzen, was am Ende wo und wie präsentiert wird, bzw. eben nicht gezeigt, sondern verborgen wird.

Der Aspekt der fotografischen Dokumentation einer Genese hat sich in meiner Arbeit konkret erst mit Deinem Opalka-Hinweis als Bestandteil der Bildkritik hinzugesellt und konzeptuell bei dem Mühe-Bild nahezu in eine Übererfüllung maximal möglicher Dokumentationsmittel gesteigert.

Deshalb der Konjunktiv in meinem Satz "dass es am besten wäre, von vornherein genau festzulegen und einzugrenzen": Ich glaube, ich kann eher damit leben, am Ende nur die Hälfte von dem zu zeigen, was ich gemacht habe, als zu denken "ach, hätte ich mal..." Im Vergleich zu den gut 13.000 Kästchen bei den Siegerkunstbildern halten sich die 1.936 Kästchen beim Mühe-Bild in Grenzen, entsprechend sind auch im Nachhinein zu verwerfende "flankierende Maßnahmen" der Genese zu verschmerzen. Nach ersten Versuchen im Vorfeld, spätestens mit Beginn der Arbeit ist es dann aber so weit, wie Du schreibst: Dann sollte feststehen, was parallel, was im Anschluss und was in der Ausstellung zu sehen sein sollte. Was ich mir so konzeptuell ausgedacht habe, muss sich außerdem erst einmal im Arbeitsprozess beweisen, es kann gut sein, dass sich da noch einiges ändert oder gar verworfen werden muss.

WU, 13.6.19

Ich finde es gut, wenn Du beim Mühe-Projekt erstmal alle Varianten der Dokumentation gleichzeitig startest - und dann ggf. im weiteren Verlauf entscheidest, was wegfallen kann oder was seine Qualität gerade dadurch gewinnt, dass es zwar existiert, aber nicht gezeigt wird. Vermutlich wird sich die Situation des Malens deutlich verändern, wenn es von so viel anderen Bildprozessen begleitet und unterbrochen wird. Ich bin gespannt, wie Du die Arbeit dann selbst erlebst.

NP, 14.6.19

Ich hatte z.B. überlegt, ob ich mich selbst beim Malen abbilde, ich will den Malprozess aber als einen ganz intimen, handwerklichen Akt für mich behalten. Damit bleibt auch er versteckt und verborgen. Nicht als Mysterium, sondern als Statement, eben nicht das Offensichtlichste eines so beliebten wie wohlfeil-blöden "work in progress" als unbedeutendsten Bestandteil meiner Arbeit zu verbergen. "Dem Künstler über die Schulter schauen", entspricht den üblichen Erwartungen, allein deshalb will ich das nicht. Ja, und ich bin ebenfalls gespannt, wie ich die Arbeit selbst erlebe, bei der der eigentliche Malprozess vollkommen in den Hintergrund rückt, hingegen die dokumentierte Dokumentation den eigentlich relevanten Raum der Bildkritik einnimmt. Wie beim verborgenen Malprozess spielt auch hier die nicht vorhandene Gleichzeitigkeit eine Rolle. Am Ende gibt es nicht nur ein fertiges Werk als klassisches Bild zu sehen, auch die Fotos und Videos entstehen nach dem Malprozess jedes Kästchens. Vielleicht wäre noch ein tägliches Selfie interessant, in Anlehnung an Opalka.

NP, 23.7.19

Ich habe die letzten Tage dann doch noch sehr viel an Vorbereitung erledigt, das Ganze entwickelt sich zu einer Art Multimediaprojekt mit insgesamt 9 Kameras, drei für Filmsequenzen, drei für Digitalfotos und natürlich die analoge Contax. Da der kleine Atelierraum eingebunden ist, habe ich das Gursky-Bild nach oben gebracht und das Birkenau-Motiv vor den Blicken der Betrachter mit einem Blatt Zeichenpapier abgehängt. Etwas länger habe ich mit der "Klappe" beschäftigt, ein simples Stück Papier für jedes Kästchen in die Kamera zu halten, war mir zu profan, wenn schon Aurazerstörung, dann ordentlich ;-). Also habe ich ein simples Stecksystem mit dickem Papier erdacht, das erstens ressourcenschonender ist, zweitens mehr hermacht. So kann ich auch die Palette später jedem Kästchen zuordnen, um nicht durcheinanderzukommen. Von Video hatte ich null Ahnung, nach ein paar Stunden YouTube-Tutorials nun immerhin ein ganz klein wenig, aber das wiederum ist mir egal. Da steht für mich die Idee im Vordergrund, alles selbst zu machen und trotzdem nicht in Erscheinung zu treten.

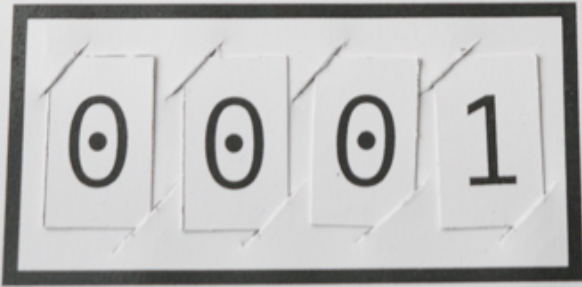
Anbei sende ich Dir ein paar Impressionen und ein Testfoto der Palette (noch mit Gursky-Farben Schwarz und Weiß) mit der Klappe. Ein Foto zeigt zwei Kameras auf einem Stativ, eines zeigt auf die Leinwand in extrem spitzen Winkel, dass man später nur meine Hand mit dem Pinsel sieht, der ein Kästchen (vermutlich nur eine kurze Sequenz) malt. Die andere Kamera ist auf die Contax gerichtet, dort sieht man dann ebenfalls nur meine Hand beim Betätigen des Auslösers und Weiterdrehen des Spulknopfes. Diese Videos mit den entsprechenden Geräuschen werden die einzigen mit Tonaufnahme sein.

Da das Bild vom Bild auch ein Bild werden kann, habe ich einen entsprechenden Aufbau gestaltet und kann dann immer noch entscheiden, wann, wie und welche Fotos ich wo zeigen will. Ich hatte vor Tagen schon die Idee, mit einer mobilen Kamera auf den Sucher der Contax zuzugehen, den Betrachter also digital teilhaben lassen an meinem Vorgehen beim

Fotografieren auf Analogmaterial. Das habe ich dann auf den Aufbau selbst ausgeweitet und das Testvideo in zwei verschiedenen Fassungen auf meinem YouTube-Kanal hochgeladen. Einmal in Farbe, einmal in monochromen Tönen, die ungefähr die Anmutung des späteren Muehbildes haben.







/ 1936





Welches Video gefällt Dir besser bezüglich der Wahrnehmung des Inhalts? Ich tendiere zwar ein wenig zu monochrom, aber total sicher bin ich mir nicht, deshalb würde ich mich sehr über Deine Meinung freuen!

WU, 24.7.19

Eindeutig bin ich, was die Videos anbelangt, ebenfalls für die monochrome Version - sie passt gleichsam zur ‚corporate identity‘ des Mühe-Projekts. Auch das Stecksystem gefällt mir sehr gut, durch die jeweils auszutauschenden Zahlen wird bewusster, wie viele Kästchen - also Arbeitsschritte - es sind, man spürt besser den Verlauf, die Abfolge, als würde immer nur ein (neuer) Zettel mit einer einfachen Zahl vor die Kamera gehalten.

Mir scheint also, Du bist bestens vorbereitet. Nicht ganz einfach wird es sein, all die Stative ortsfest zu belassen und nichts durcheinanderzubringen.

NP, 24.7.19

Stimmt, monochrom ist eindeutig besser, danke für Deine Bestätigung! Ich habe das Ganze nun um einen Titel und Untertitel ergänzt, wobei ich noch lange über den Titel nachdachte. Dein ganz wichtiger und völlig berechtigter Gedanke zur Anordnung der Stative hatte mich natürlich auch beschäftigt. Deshalb berührt ein Stativbein den Fuß der Tageslichtlampe an einer Stelle, die ich markiert habe. Ich bewege nämlich aus Platzgründen nicht die Staffelei, sondern die Lampe, je nach Beleuchtung der zu bemalenden Kästchenflächen. Das Stativ der hinteren Kamera liegt wiederum genau in der Flucht des vorderen Stativs und der Abstand wird durch das manuell zu fokussierende Objektiv bestimmt, dessen Fokusbereich ich mit einem Klebeband fixiert habe. Dadurch gibt es eine fixierte Tiefenschärfendistanz, die Feinausrichtung geht dann sehr schnell, da das Bild immer den gleichen Ausschnitt zeigen soll.

Natürlich wird es keine perfekten Kopien der Fotos und Videos geben, die sich nur anhand des gerade aktuellen Kästchens unterscheiden würden. Die kleinen, wahrnehmbaren Fehler korrespondieren aber mit den Fehlern der gemalten Kästchen. Diese subtilen, nicht so offenkundigen Differenzierungen sind mir sogar wichtig, weil sie das Gesamtprojekt immer noch als menschliche Arbeit wahrnehmbar machen sollen, die sich ganz bewusst von einer rein digitalen oder auch technisch perfekten Arbeit unterscheidet.

NP, 30.7.19

von mir nun eine Wasserstandsmeldung zum Projekt, es ist etwas technisch, soll Dir aber einen Einblick in den Projektalltag der letzten drei Tage geben, falls es Dich interessiert. Erst heute komme ich nämlich zur Generalprobe, natürlich gab es doch noch unerwartete "Lösungsanforderungen" angesichts der groß angelegten Inszenierung. ;-)

Passend zur Verfremdung des Originalbildes habe ich eine weitere Kamera dazwischengeschaltet, deren Monitorbild ich mit einer lichtstarken, aber mit vielen Objektivfehlern behafteten Linse abfotografieren wollte. Das gestaltete sich dann als ziemliche Fummelei, bis ich zufrieden war.

Spät am Abend hatte ich herausgefunden, dass meine bisherigen Versuche einfach daran gescheitert waren, dass die Testvideos, die ich aus iMovie exportierte und auf das Smartphone übertrug, dort erst verarbeitet werden mussten, und das dauert etwa 10 Minuten, vorher bekommt man das auch bei bestem Willen nicht bei Instagram

hochgeladen. Ich habe nämlich ein zwei Tage altes Testvideo vom Smartphone direkt bei Instagram hochladen können: <https://www.instagram.com/p/B0gwofcDtJz/>

WU, 30.7.19

Der Film auf Instagram sieht super aus, das ist Dir nun also perfekt gelungen!
Es sieht also so aus, als könnte das erste Kästchen nun bald gemalt werden. Selbst ich bin schon ganz aufgeregt ;-)

NP, 31.7.19

Nun ist es aber vollbracht, nun auch wirklich, der vorsichtshalber ausgeführte Test mit einer Digitalkamera auf der Schiene brachte einwandfreie, scharfe Ergebnisse.

Während einer Zigarettenpause mit Überlegungen zur endgültigen Lösung erschien mir die Unmenge an Zeit allein für den Makroaufbau mit der alten Contax als völlig irre, wahnsinnig und vor allem anachronistisch. Aber war das wirklich anachronistisch? Analoges Fotografieren bedeutet(e) immer die Abwesenheit von Gleichzeitigkeit und Unmittelbarkeit zwischen Konzeption und Ergebnis. Nur daraus ergab sich die Notwendigkeit einer vor allem technischen Professionalität im Sinne der standardisierten Routine, die das Abwägen und bewusste Kalkulieren aller Eventualitäten im Vorfeld beinhaltet, also immer die Parameter des Versagens zu dessen Vermeidung antizipieren musste. Dagegen scheint mir nicht nur in der Fotografie die Unmittelbarkeit und Gleichzeitigkeit das Kernmerkmal des Digitalzeitalters zu sein. Das Argument eines vermeintlichen Niedergangs von Fähigkeiten, Handwerk und Technik hat immer den kleinen Teufel des Kulturpessimismus auf der Schulter sitzen - von dem ich selbst bzgl. Maltechniken auch nicht frei bin, wie Du weißt. Was einige Profis mit ihren alten Techniken aber tatsächlich an den digitalen Welten beklagten, ist die fehlende Notwendigkeit komplexer Antizipation. Nicht, weil wir es können, sondern weil die Technik auch die Antizipation der Eventualitäten innerhalb der Werkprozesse standardisiert und damit übernimmt.

Das Versagen als Anachronismus wiederum ist, so glaube ich, auch deshalb der Grund, warum nicht wenige junge Menschen die Analogfotografie für sich neu entdecken. Das hat nichts mit Hipster- oder Nostalgie-Mentalität zu tun, sondern mit Grenzerfahrungen des Nicht-Antizipierbaren fehlender Unmittelbarkeit, die die Digitalwelt nicht mehr bietet. Es ist gleichsam ein Spiel mit sich selbst, wobei das eigene, menschliche, nichtdigitale Selbst im spielerischen Versagen genauso wahrnehmbar ist wie im spielerischen Erfolg.

WU, 31.7.19

Das sind phantastische Überlegungen, auf die Du gekommen bist. Was es bedeutet, in der digitalen, ‚verappten‘ Welt viel weniger antizipieren zu müssen. Ich habe selbst noch nie darüber nachgedacht. Es verkürzt ganz gewiss den Zeithorizont, in dem die Menschen leben, verdichtet die Gegenwart, nimmt aber die Chance, gleichsam gedehnter zu leben, gedanklich gleichzeitig in verschiedenen Stadien eines Prozesses zu sein. Der Meister der Antizipation ist ja der Schachspieler, doch seine Fähigkeiten werden heute kaum noch benötigt. Und Schachcomputer waren mit die ersten Errungenschaften der Digitaltechnik, d.h. in ihr ging es von Anfang an ganz stark darum, Antizipation besser zu leisten, als ein Mensch es kann. Bei der Bildproduktion geht es natürlich um andere Formen von Antizipation, aber immer geht es darum, aufgrund der digital möglichen Schnelligkeit so etwas wie Zukunft gar nicht mehr zuzulassen. Die Veränderung der Zeitwahrnehmung ist gewaltig! Und umso interessanter ist

einmal mehr Dein Konzept. Auch unabhängig vom Element analoger Fotografie. Dass Du die Kästchen einzeln malst, dehnt die Zeit extrem, die leere Fläche der Leinwand verheißt eine große Menge an Zukunft, die es bei einer digitalen Produktion nicht gäbe. Man sieht normalerweise immer nur den Faktor der Zeitersparnis, aber genauso wichtig wäre es, den Faktor der Horizontverkürzung zu reflektieren, den digitale Verfahren bedeuten.

NP, 31.7.19

DANKE für Deine weiterführenden Gedanken dazu!

"Die Dehnung der Zeit", wunderbar, das ist tatsächlich ein ganz, ganz wichtiger Aspekt meiner Arbeitsweise in der Auseinandersetzung mit Bildern!

NP, 31.7.19

Hier hat die Generalprobe zum Mühebild nach einigen Feinheiten der Choreografie gut geklappt, anbei mal mein Laienspielgruppenskript der Abfolge. Morgen werde ich mal die Zeit stoppen, die ein Kästchen benötigt, gleich übertrage ich noch die Dateien der Speicherkarten aus den 9 Kameras auf den Rechner.

1. a5100 Pink ON
2. Klappe ins Bild
3. Video: Malen
4. Kamera OFF

5. Klappe auf Palette
6. Nex-6 Sigma30 ON
7. Foto: Palette
8. Kamera OFF

9. Contax aufstellen
10. a5100 Gelb ON
11. Klappe ins Bild
12. Video: Analogfoto Drahtauslöser + Film weiterspulen
13. Kamera OFF

14. Nex-6 Focotar ON
15. Foto: Sucherbild
16. Kamera OFF

17. a6000: ON
18. Foto: Bildausschnitt mit Kamera

19. Nex-5N: ON
20. Foto: Aufbau
21. Wiedergabe des Fotos

22. a5100 Orange ON
23. Foto: Monitorbild Nex-5N

24. a5100 Steadycam ON: 36mm

25. Video: a5100 Orange bis Contax

26. Video: Zoom Sucherbild

27. Alle Kameras OFF

WU, 1.8.19

Das Skript ist eindrucksvoll! Unglaublich, wie viele Schritte das Kästchen für Kästchen sind, das war mir nicht bewusst. Das dürfte ohne Beispiel sein in der Geschichte der Bilder! Und ich bin so gespannt, wie es Dir während des Werkprozesses ergehen wird.

NP, 2.8.19

Am Ende des zweiten Tages wird hier mit den ersten Fehlern doch klar, dass ich mir und dem Projekt angesichts der Komplexität doch eventuell zu viel zugemutet habe, was natürlich sehr frustrierend war. Ausgerechnet bei den Fotos des Sucherbildes der Contax, die ich bei Instagram zeigen wollte und die neben den Analogfotos eigentlich den ganzen Prozess am besten dokumentieren, habe ich bei 8 Kästchen schon zwei vergessen. Die auf 30 Arbeitsschritte angewachsene Liste des Skriptes ist offensichtlich zu umfangreich. Da reicht eine kurze private Störung, ein Anruf oder andere Kleinigkeiten, schon ist die Gefahr der Dokumentationslücke da.

Jetzt habe ich beschlossen, die Kunstautonomie zu meinem Verbündeten zu machen. Wenn Fehler unweigerlich passieren, kann und sollte ich das nicht ändern, sondern sie als Teil des Konzeptes betrachten, das dadurch wieder neue Möglichkeiten bietet. Ich muss nicht jede Einstellung für jedes Kästchen wiederholen und auch nicht alle Einstellungen und Abfolgen in derselben Art und Weise reproduzieren. Stattdessen werde ich das Element des Spiels in die Dokumentation bringen. Jedes Kästchen wird dokumentiert, aber neben den fürs Projekt zwingenden Analogfotos mit der Contax werde ich nur noch (Stand jetzt) die Videos vom Abfotografieren und vom Malprozess der Kästchen beibehalten. Aber vielleicht nicht einmal diese Videos. Vielleicht spiele ich auch da mit anderen Objektiven, Brennweiten, Ausschnitten. Ich weiß zwar selbst noch nicht, was mir da alles einfällt, aber ich habe neben genug zusätzlichen Kameras und Objektiven genug Ideen.

Du darfst also gespannt sein, was es neben den sorgfältig schrittweise angefertigten Analogfotos sonst noch geben wird. Ich befürchte zwar ein Chaos an Bildwelten, aber dieses Chaos als Spiel bekommt gerade einen sehr großen Reiz ;-)

WU, 3.8.19

Ich finde das, was Dir am zweiten Tag passiert ist, überhaupt nicht schlimm oder gar misserfolgshaft. Ideen müssen sich immer in der Praxis bewähren oder modifizieren - so auch hier. Wäre es nur darum gegangen, ein Programm zu schreiben, das dann von einem Gerät ausgeführt wird, wärest Du bereits fertig gewesen mit der Arbeit. Aber Du hast Dich ja bewusst für die analog-händische Ausführung entschieden. Und da ist ja gerade interessant, welche Grenzen sichtbar werden. Und was aller Antizipation zum Trotz nicht einfach umzusetzen ist.

Deine Entscheidung ist auf jeden Fall genau die richtige! Ich finde es sehr gut, wenn nun noch ein flexibles Element in das Projekt kommt und es offen für spontane Wechsel und Varianten ist. Das „Chaos an Bildwelten“ wird der Arbeit eine zusätzliche Dimension geben, Du wirst dem Thema der Rolle von Bildern in der heutigen Welt damit umso besser gerecht.

Wann und wie entstehen sie? Was bewirken sie? Wo ist ihr Ort? Auf all diese Fragen liefert Dein Projekt starke Antworten.

Also: Lasse Dich bitte nicht entmutigen! Sei stolz darauf, dass Du wirklich bis an die Grenzen gegangen bist - und nun, dort angelangt, programmatisch-konzeptuell noch weiter gelangst!

NP, 3.8.19

Vielen Dank für Deinen Zuspruch!

Ich lasse mich zum Glück nicht so schnell entmutigen, und Fälle der unmittelbaren Einsicht einer unlösbaren Strategie sind bei mir selten. Dass das hier nicht so ganz geklappt hat, liegt auch an der fehlenden Routine, das ist ja etwas völlig Neues und in diesem Umfang zumindest mir nicht bekannt Vorhandenes, auf das ich hätte aufbauen können.

Ganz neu ist die Idee des Vorgehen nicht, es lag nahe, orientiert es sich doch am geplanten Konzept für die Wagner-Fotoreihe mit meiner Objektivsammlung, für das ich umgekehrt einzelne Ideen des Mühe-Projekts übernehmen wollte. Ich bin also sehr guter Dinge.

WU, 4.8.19

Sehr gut, lieber Nils, es freut mich, dass Du die kurze - und sicher notwendige - Krise überwunden hast und nun auch die Vorteile des modifizierten Konzepts als solche anerkennen kannst! Dass Deine Objektivsammlung nun zum umfassenden Einsatz kommt, ist ein wichtiger neuer Aspekt, gerade was die Reflexion von Bildgebung anbelangt, die ja das gesamte Projekt ausmacht. Didi-Hubermans Buch über die Auschwitz-Fotos heißt ja „Bilder trotz allem“ - und Dein Projekt macht das über das konkrete Sujet hinaus zum Thema. Im Vergleich der mit verschiedenen Objektiven gemachten Bilder wird man deren Bedingtheit noch besser begreifen als andererseits schon durch die Verpixelung.

NP, 4.8.19

Ich habe gestern und heute zu den bereits 9 bestehenden noch weitere Kameras aktiviert und für jede ein passendes Objektiv gewählt, die habe ich mal aufgereiht, anbei. Alle 17 Modelle passten nicht aufs Bild ;-). Die werden natürlich nicht alle je Kästchen/Arbeitsschritt zum Einsatz kommen, ich greife mir spontan ein oder zwei Exemplare und mache einfach Fotos innerhalb des Ateliers von der Gesamtsituation: Impressionen, Details und Makroaufnahmen vom festen Dokumentationsequipment. Vermutlich aktiver als am Anfang wird dabei die "Klappe" zum Einsatz kommen.

Was bleiben soll, sind je Kästchen die Videoaufnahme des Malprozesses, die Videoaufnahme des Auslösens und Weiterspülens der alten Contax-Kamera und ein Foto von der Malpalette. Alles andere ergibt sich frei.



WU, 4.8.19

Ich finde das neue Konzept nun ganz phantastisch! Die Mischung von festen und flexiblen Bestandteilen des Bildprogramms verheißt maximale Reflexionsmasse und damit auch Erkenntnis.

NP, 10.8.19

Die erste Reihe steht, also 44 Kästchen. Doch anstatt mich zu grämen, dass das auf den ersten Blick nicht so viel ist, bin ich angesichts der parallel entstandenen Fotos und Videos doch zufrieden.

Der Malprozess selbst (außerhalb des Anmischens des Farbtons) dauert eigentlich nur eine Minute, die restlichen 30 Minuten pro Kästchen werden dann für die Dokumentation in Anspruch genommen.

Für die erste Reihe gibt es nur aus diesen Kameras ca. 300 Fotos. Dazu dann noch: 132 Videos von Malprozess, von der Fotoauslösung mit der Contax und von einem Schwenk des Aufbaus. Die anderen Kameras aus der Ordnerstruktur ergeben nochmal 264 Fotos. Insgesamt also rund 550 Fotos und 132 Videos für 44 Kästchen.

Jetzt stehe ich natürlich vor der Aufgabe, die ganze Masse an Daten zu verarbeiten, obwohl die Speicherkarten noch nicht einmal zu einem Fünftel belegt sind. Gestern Abend habe ich deshalb beschlossen, alle Fotos und Videos pro Kästchenreihe zunächst abzuspeichern. Ich kann dann bestimmen, wann ich welche Fotos und Videos wo veröffentliche.

WU, 10.8.19

Wow - das ist ein eindrucksvolles Verhältnis - 1:30 zwischen Mal- und Dokumentationszeit. Post- und Paraproduktion sind hier eindeutig und so sichtbar wie noch nie zur Hauptsache geworden - das allein macht Dein Projekt zu einem Denk-mal! Und dürfte, wird das mal öffentlich, zu vielen Debatten Anlass geben, in denen es um den Status der einzelnen Bilder und Videos gehen wird, um ihr Verhältnis untereinander, um Rangordnungen und die Frage, was nun ‚eigentlich‘ das Werk ist. Diese Themen mögen alle für sich nicht neu sein, aber niemand hat sie so radikal zur Debatte gestellt wie Du mit Deinem Projekt!

Mittlerweile finde ich es umso besser, dass Du nicht parallel zur Entstehung schon Material postest. Damit wäre die Abhängigkeit der dokumentierenden Bilder gegenüber dem gemalten Bild zu eng, sie stünden wirklich nur im Dienst der Dokumentation. Indem Du erst später entscheidest, was Du mit dem Material machst, hast Du ganz andere Freiheiten, ja kannst daraus neue Formen von Werk, von Publikation, von Prozess entwickeln. Und das unschätzbar wertvoll.

Ich staune, was Du auch technisch immer wieder und nach wie vor für Herausforderungen bestehen musst. All der Speicherplatz allein... Und das Sichern, Konvertieren etc. der Dateien. Aber es ist auch wichtig, überall wirklich bis an die Grenzen zu gehen - an die menschlicher Konzentrationsfähigkeit genauso wie an die technischer Leistungsfähigkeit.

NP, 10.8.19

Du hast das ganze sogar ins Verhältnis gesetzt, so hatte ich das noch gar nicht gemacht. So gesehen, ist 1:30 wirklich eine ziemlich große Angelegenheit, auch wenn ich das etwas reduzieren will.

Großartig vor allem, was Du über die Abhängigkeit und Freiheit der dokumentierenden Bilder zum gemalten Bild schreibst!

NP, 14.8.19

Nach etwa 8 oder 10 Fotos der zweiten Reihe hörte sich die Contax plötzlich "nicht mehr gut an". Der senkrechte Lamellenverschluss brauchte gefühlt plötzlich viel länger und es gab einen kleinen Widerstand beim Weitertransport des Films. Nach 18 Kästchen war der Film dann voll, und beim Öffnen erkannte ich dann, dass der Transportmechanismus des aus zwei Teilen bestehenden Lamellenverschlusses gerissen sein musste. Ich wusste, dass das ein Hauptproblem des Contax-Systems war, da entsteht ein unglaublich hoher Druck beim Aufziehen des Verschlusses, die 80 Jahre alten Bänder bestehen außerdem aus Seide. Da das Licht durch das Objektiv ununterbrochen in die dunkle Kammer der Kamera eindringen konnte, ist der Film vermutlich komplett verloren.

Das hat mich überhaupt nicht geschockt, es ist ein Teil des bewussten Kontrollverlustes, der die Möglichkeit des ständigen Scheiterns einzelner Abläufe oder Projektbestandteile einschließt. Da ich lediglich die extra gekauften Analogfilme und das alte Carl-Zeiss-Objektiv aus Jena mit der Makro-Vorsatzlinse weiterverwenden will, habe ich zunächst versucht, das ganze an eine Minolta-Kamera zu adaptieren, das klappte aber nicht wie gewollt. Dann fiel mir ein, dass ich auch noch "Kiev-Kameras" habe. Im Zuge der Reparationszahlungen hatten die Sowjets nach dem Krieg die gesamte Fertigungslinie der Contax-Produktion aus der Dresdner Innenstadt nach Kiew verlagert. Diese 1:1-Contax-Kopien nannten die Sowjets dann entsprechend dem neuen Fertigungsstandort in der Ukraine "Kiev", so dass mein Vorkriegs-Zeiss auch an die Kievs aus den 1960er Jahren passt. Nun kann ich also weiter analog mit dem Vorkriegs-Zeiss inkl. Makro-Vorsatzlinse fotografieren und ebenfalls weiterhin das Sucherbild abfotografieren.

Da die Contax von 1940/42 ein wichtiges Element meines Projekts darstellt, reichte es mir dann natürlich doch nicht, sie einfach nur abzufotografieren.

Während das Zeiss-Objektiv nun vor einer Contax-Kopie steckt, habe ich die zur Kiev gehörende, sowjetische Kopie des Zeiss Sonnars an die geöffnete Contax befestigt, ist ja alles kompatibel. Anschließend habe ich den Lamellenverschluss halb aufgezogen, der wie ein

Vorhang den Blick auf das vom Objektiv wiedergegebene (auf Grund der Optikgesetze auf dem Kopf stehende) Abbild wiedergibt.
Dann habe ich mit einem Makro von hinten durch die Kamera fotografiert, als Testobjekt hier die Malvorlage auf der Feldstaffelei.



(Nur am Rande: das ist nicht direkt fotografiert, vielmehr ist die Malvorlage eine Spiegelung, der Kamera-Aufbau ist hier auf dem Schreibtisch, die Feldstaffelei steht ganz woanders. Ich habe einfach das ausgeschaltete Smartphone so platziert, dass die Spiegelung des Atelierraumes genau die Feldstaffelei wiedergab.)

Jetzt überlege ich, wie ich einen simplen Aufbau realisiere, um die Kästchen des Mühebildes selbst oder das Display einer Kamera abzufotografieren, ich glaube, das wäre der Bedeutung der Contax in meinem Projekt angemessen.

WU, 14.8.19

Als ich Deine erste Mail las, dachte ich gleich, ich müsse Dich dazu ermuntern, noch mehr Bilder der Apparate zu machen, die Du verwendest - und es gerade auch zu dokumentieren, wenn sie nicht funktionieren, weil sie eben zum Teil schon so alt sind. Und mit Deiner zweiten Mail übererfüllst Du den Vorschlag, den ich machen wollte, gleich ganz großartig! Was ist das wieder für eine kluge Idee, was für eine raffinierte Umsetzung - auch wenn wohl niemand von alleine darauf käme, wie ein solches Foto entstanden ist. Aber dass Du alle Möglichkeiten der Bildgenese - inklusive Spiegelung etc. - nutzt, macht das Projekt so gewaltig. In ihm wird so viel an Foto- und Mediengeschichte präsent. Gegenüber dem Erstimpuls - einer Kritik an Mühe - ist das natürlich noch viel mehr, und ich bin gespannt, wie sich die verschiedenen Dimensionen und Intentionen zueinander konstellieren, wenn das Projekt weiter fortgeschritten ist und wenn es (nach und nach) auch öffentlich gemacht wird. Da ist ja noch sehr vieles denkbar!

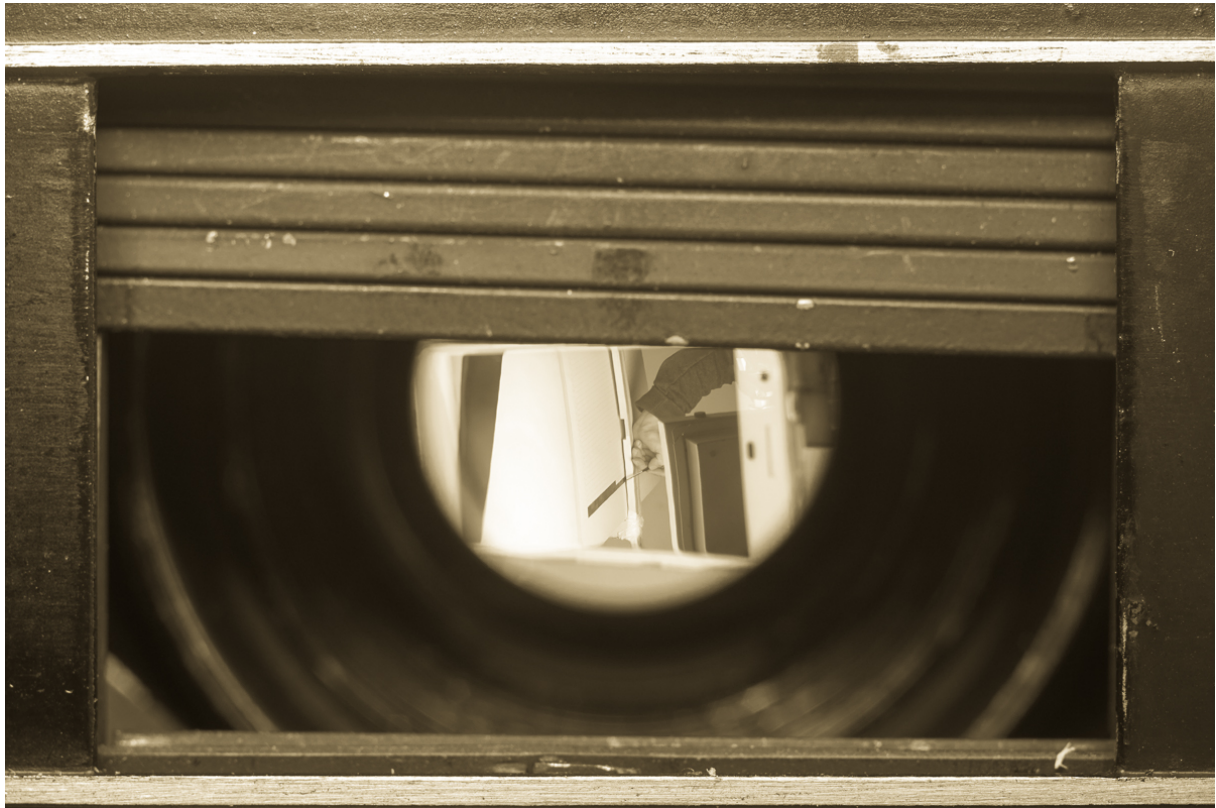
NP, 14.8.19

Du hast recht, die Fotoapparate als Mittel der Bildgenese sind ein ganz wichtiger Bestandteil, viel mehr als bloße Mittel zum Zweck! Die Spiegelung im Smartphone-Monitor - zumal im ausgeschalteten Modus - erschien mir auch als interessant, auch wenn es tatsächlich nicht erkennbar ist, ich erinnerte mich sofort an die Theorien Hockneys zu den "Geheimnissen" der Renaissance-Kunst bezüglich der Verwendung von Spiegeln und anderen optischen Hilfsmitteln, also Apparaten. Ich habe auch gleich versucht, die Anordnung auf dem Schreibtisch so aufzubauen, dass die Spiegelung schräg von unten die Bildfläche zeigt. Das ist in der Flucht des Stativs mit den Videokameras, das man deshalb auch sieht, ebenso einen Teil der Tageslichtlampe. Dazu noch ein Foto des Aufbaus. So komme ich mir selbst auch nicht in Quere. Ich überlegte zunächst, das ebenfalls als Videoclip aufzunehmen, aber da gibt es ja schon die Aufnahme vom Stativ aus. Stattdessen werde ich die Kamera mit einem Smartphone fernsteuern und per Selbstauslöser mit 10 sec. ein Foto schießen, während ich die Farbe auftrage. Es stimmt, bei jedem Kästchen kommt etwas Neues, Unvorhergesehenes und Ungeplantes hinzu, flankiert von kleinen und größeren Katastrophen, die sich als Türen für neue Möglichkeiten erweisen.



NP, 15.8.19

Und um Dein Mail-Postfach endgültig zuzumüllen, lieber Wolfgang, hier nun noch das finale Testbild mit meiner malenden Hand. Es sieht tatsächlich so aus, als sei das ein Foto von einem Smartphone-Bild, nicht eine Spiegelung :-)



WU, 15.8.19

Mir scheint, als kämen nun immer mehr Deiner schon lang gehegten, oft kaum zur Geltung gebrachten Interessen und Fähigkeiten zum Ausdruck. All die Anordnungen der Fotoapparate, die Verschränkungen analoger und digitaler Techniken, das Tüfteln an Details und an innovativen Lösungen - das sind Seiten von Dir, die getrennt voneinander sicher schon immer wieder mal eine Rolle spielten, die sich nun aber gemeinsam verwirklichen lassen. Und das ist ganz großartig! Allein die Smartphone-Spiegelung im Objektiv ist eine so tolle Angelegenheit! Dekonstruktion durch Überbietung - so könnte man Dein Projekt auch nennen.

NP, 15.8.19

Es stimmt tatsächlich, dass ich mich hier in dem Projekt regelrecht austobe und nahezu alles auslote, was mich stets begeistert und interessiert hat. Selbst ich hätte vor zwei Wochen nicht daran gedacht, was sich bereits jetzt und nach nur zwei Dutzend Kästchen aus dem Projekt entwickelt hat, es verhält sich fast wie ein Organismus, der sich an verändernde Gegebenheiten immer wieder anpasst.

WU, 16.8.19

Auch das ein sehr schönes Bild: Dein Projekt als ein Organismus, dessen Entwicklung nie genau vorhersehbar ist. Und der sich immer wieder anpasst.

NP, 25.8.19

Anbei als kurzer Gruß zwei kleinformatige digitale Kontaktabzüge der dritten Reihe (im Moment bin ich bei Kästchen 11 der vierten Reihe), die zeigen allerdings nur die Anfangs-Standbilder der Videoclips und die Fotos mit den Spiegelungen. Die gefühlt 2000 anderen Fotos aus den Kameras sind NICHT dabei ;-)



WU, 25.8.19

Danke für die Kontaktabzüge! Es ist gut, so viele Bilder auf einmal zu sehen, um ein Gespür für die Menge zu bekommen. Die pure Quantität sorgt für Effekte abstrahierenden Sehens, zugleich fängt man an, sich in Detailunterschiede zwischen benachbarten Bildern zu vertiefen und so ihre Machart, aber natürlich auch das dokumentierte Geschehen zu rekonstruieren.

NP, 26.8.19

Es ist ja schon ein gewollter Irrsinn, was ich da anstelle. Umso schöner ist dann Deine Einschätzung und Analyse. Die "Dekonstruktion durch Überbietung", wie Du mein Projekt so wunderbar beschrieben hast, beinhaltet auch das Offenlegen der Dekonstruktion. Rezipiert und bewertet wird in der Regel immer nur das letzte Glied einer Kette.

WU, 28.8.19

Vielen Dank für das PDF, das ich nun schon mehrfach studiert habe! Großartig, die verschiedenen Bildtypen geordnet nacheinander anschauen zu können. Derselbe Werkprozess erscheint so aus jeweils anderer Perspektive, erschließt sich manchmal unmittelbar, manchmal nur über Ecken. Auf jeden Fall erzieht Du den Betrachter zu einem detektivischen Blick, will man doch möglichst genau verstehen, was man jeweils sieht, warum es aufgenommen wurde, was es über das Gesamtprojekt verrät. Ich stelle mir gerade vor, wie am Schluss das gemalte Bild alleine auf einer großen Wand hängt, während die drei anderen Wände des Raumes übervoll mit all den Fotos der Dokumentation bestückt sind. Oder man hängt das Gemälde einfach dazwischen, um die Hierarchie zwischen ihm und den anderen Bildern aufzuheben? Vielleicht wäre das die dem Projekt angemessenere Art der Präsentation. Denkbar wäre schließlich sogar, nur die Fotos zu zeigen, das Gemälde selbst hingegen nicht. Oder in einem anderen Raum, in Verbindung mit anderen gemalten Bildern.

NP, 29.8.19

Die visuelle Gegenüberstellung vom Gemälde und den Fotos/Videos hatte ich genau wie Du auch schon überlegt. Erstaunlich, dass die Antizipation der Rezeption schon in der Anfangsphase von Projekten wie ein instinktiver Automatismus funktioniert, oder? Mich würde interessieren, ob das nur bei stark konzeptuellen Arbeiten so ist oder grundsätzlich.

Ansonsten habe ich das Gefühl, dass sich das Werk verselbstständigt. Die vierte Reihe mit allen begleitenden Arbeiten habe ich gestern Abend fertiggestellt, allerdings sind diese "begleitenden Arbeiten" einer immer größer werdenden Flexibilität innerhalb bestimmter Konstanten (Klappe, Fotos von der Palette, Gesamtansichten, Anzahl der Kameras) unterworfen. Mühe nahm sich ja auch die Freiheit der Aneignung und Paraphrase verschiedener Bildgattungen und Vorstellungen, ja Instrumentalisierungen falscher Bilder (in doppeltem Sinne) von Romantik, Sehnsucht und Deutschtum, was in meinen Augen viel gefährlicher ist als die inhaltlich harmlosen Bilder eines erklärten Opferrechten wie Axel Krause. Ich habe vor, es laufen zu lassen.

WU, 4.9.19

Es ist so schön, dass Dein Projekt, je weiter es voranschreitet, desto freier in seiner Form wird. Das wird sich dann ja auch bei allen Dokumentationen zeigen, welche Dynamik sich da entwickelt hat. Und in der Summe ist es nochmal eine Art von Metakritik an Mühe, führst Du doch exemplarisch vor, was es heißen kann, Bilder reflektiert zu machen, indem sie immer wieder mit anderen Bildern kommentiert, überbietet, dokumentiert etc. werden. Du machst vor, was es heißt, blinde Flecke zu überwinden!

NP, 5.9.19

Ich komme hier ganz gut voran und habe auch meinen Frieden damit gefunden, dass alles länger dauert. Die fünfte Reihe ist fertig, neben den 220 Kästchen sind eben auch gut 6000 Fotos und 700 Videoclips entstanden. Ich bleibe erstmal bei der fotografischen und filmischen Begleitung.

Bei ebay habe ich mir noch ein paar uralte Kameras aus den Urzeiten der Digitalfotografie für kleine zweistellige Beträge ersteigert, 2- und 3-Megapixel-Kameras, die Einschränkungen interessieren mich dabei.

NP, 12.9.19

Bei mir kamen nur einige Kleinigkeiten dazwischen, ich musste den Projektablauf doch noch etwas optimieren und die etwas abseits stehenden Videokameras per gekauften Adaptern mit Dauerstrom versorgen, um nicht ständig um die Stative zu tänzeln, um die Kameras ein- und auszuschalten. Jede "Optimierung" beinhaltet aber zuerst neue Herausforderungen, die man ohne die Optimierung nicht hatte, weil bspw. die Kabel unten aus den Batterieschächten hängen, obwohl die Kamera auf dem Tisch stehen oder auf Schienen befestigt sind. Also kleine Ärgernisse, die irgendwie gelöst werden mussten, kurzfristige Zeitfresser. Die sechste Reihe ist fast fertig.

NP, 27.9.19

Je weiter ich voranschreite, umso mehr werden die Arbeitsschritte im Sinne neuer Ideen ausgefallener als auch angepasster bzw. standardisierter, was die Anforderungen an Effizienz und Angemessenheit angeht. Es ist also immer mehr ein freies Spiel in immer enger werdenden Grenzziehungen. Eine für mich nicht vorhersehbare oder gar geplante Entwicklung. Meistens gibt es Änderungen beim Aufbau und dem Vorgehen nach Fertigstellung einer Kästchenreihe. Jetzt steht ein Aufbau, der beim Start einer neuen Reihe ein Standard bis zum Schluss der Arbeit bilden könnte. Im Laufe des Prozesses stellt sich dann durch Versuch und Irrtum immer weiter heraus, was funktioniert und was nicht.

Im Grunde spiegelt dieses Vorgehen damit alle langfristigen kreativen Prozesse wider und widerlegt auch meinen eigenen Vorstellungen von einer möglichen Antizipation aller geplanten Prozessschritte. Ja, vielleicht ist diese Erkenntnis aus dem gewaltigen Aufwand auch auf die Rezeption anzuwenden. Muss sich nicht jede Kreation, auch die von Mühe, damit auseinandersetzen und antizipieren, was das Werk in der Wahrnehmung des Betrachters auslöst? Hier bieten nicht die Konventionen des Vorgehens bewährte und damit sicheren Grenzen der Pfade, auf der sich die Kunst bewegen kann, wohl aber Konventionen aus Material, Technik, Inhalt und Bildsprache. Die Wohlfeilheit im Gebrauch falscher und heute brandgefährlich gewordener Bildsprachen, die ich Mühe anlachte, ist somit auch eine Kritik an seiner absichtlich unterlassenen Auseinandersetzung mit den phänomenologischen Zwängen seines Werkes: Er liefert die Rezipienten mit ihren Wahrnehmungen seinem Werk aus, mit voller Absicht und mit den Mitteln subtiler Assoziationen, die dann eben für mich die dunkelste Tradition einer oktroyierten Interpretation bedeuteten, nämlich das ahistorische Narrativ einer völkisch und nationalistisch getragenen Romantik. Mühe, das ist der eigentliche Vorwurf, wusste das genau und er spielte damit, er nahm diese falsche Deutung ebenso billigend in Kauf wie der Beifall von der falschen Seite, den er – im Gegensatz zu Friedrich hätte eindeutig vermeiden, ja verhindern können. Die „Dekonstruktion“ seines Werkes, von der Du angesichts meines Vorgehens so treffend sprichst, beinhaltet aber nicht die Festlegung auf eine singuläre Gegenposition in Form nur eines komplementären Werkes. Zur gemalten Gegenüberstellung als inhaltlicher Bildkritik kommen noch die mit nahezu unsinnigem Aufwand betriebenen Bildgenesen dazu, die sich wie eine Fotoreihe aus Mühes Foto ergeben. Es gibt am Ende nicht ein, nicht zehn, es gibt Tausende von Alternativwerken, die aus dem Prozess der Beschäftigung direkt oder indirekt oder auch nur entfernt aus Mühes Interpretation des Kreidefelsens entstehen.

Was Du als Metaebene der Bildkritik erkanntest, bereitete mir anfangs Probleme, da der Prozess mit seinen vielen Bildgenesen plötzlich ein Eigenleben zu führen begann und sich dadurch vom eigentlichen Thema um Mühes Kreidefelsens zu entfernen schien. Mittlerweile bin ich froh, diesen Weg dennoch konsequent und beharrlich gegen eigene, innere

Widerstände weitergegangen zu sein. Selbstverständlich könnten mir alle Betrachter*innen die Frage stellen, was denn die Fotos der Dokumentation oder Makroaufnahmen von Details der Stative und Kameras mit Mühes Kreidefelsen zu tun hätten. Meine Hoffnung ist ja gerade, dass sich die Betrachter*innen fragen, was Mühes Foto mit dem Motiv Kreidefelsen zu tun hat, also was mit welchen Folgen durch ihr Ausgeliefertsein an individuellen Wahrnehmungsassoziationen, um dem Bild eine eigene Kritik unterziehen zu können.

In Reihe 7 hatte ich begonnen, anstatt ein Gesamtvideo Aufnahmen von den Kontroll-Smartphones zu machen.



Morgen beginne ich mit Reihe 9 und einem erneut veränderten Aufbau der Stative, die ich dadurch nicht mehr ständig zusammen mit der Tageslichtlampe verstellen muss, anbei ein Foto. Die Spiegelung mittels Smartphone musste ich deshalb jenseits des Schreibtisches umstellen, die findet nun durch einen angeschraubten Polarisationsfilter vor einer alten Kamera mit Objektiv statt.

WU, 29.9.19

Dein Projekt zu Mühe entwickelt sich ja mehr und mehr zum Pool für eine großangelegte bildtheoretische Abhandlung! Du sprichst damit so viele wichtige Fragen und Themen an - etwa die Frage: "Muss sich nicht jede Kreation, auch die von Mühe, damit auseinandersetzen und antizipieren, was das Werk in der Wahrnehmung des Betrachters auslöst?" Da kann ich Dir nur laut zustimmen! Es macht gerade auch die Qualität eines Künstlers aus, das, was er auslöst, vorab zu reflektieren. Von Thomas Huber gibt es den schönen Satz „Der Künstler ist für die Umgangsformen seines Publikums verantwortlich“ - an

den dachte ich, als ich Deine Mail las. Bezieht man ihn auf Mühe rück, dann wäre er auch verantwortlich zu machen dafür, dass bei seinen Bildern romantisch-völkische Sehnsuchtsbilder wach werden. Wenn Du schreibst, Mühe liefere die Rezipienten mit ihren Wahrnehmungen seinem Werk aus, dann sprichst Du seine unterlassene Verantwortung auch sehr gut an! Dabei braucht man - das wiederum macht Hubers Satz deutlich - gar nicht moralisch zu argumentieren. Vielmehr ist es eine zuerst einmal künstlerische Nachlässigkeit oder Leichtsinnigkeit, als Künstler bei den Rezipienten gewisse Wahrnehmungen zu begünstigen.

Durch Deine Dekonstruktion des Mühe-Bildes, die Du durch Deine Transformation davon, vor allem aber durch die Dokumentation von deren Genese vollziehst, servierst Du den Rezipienten nicht einfach nur etwas, was gefällige (und problematische) Assoziationen auslöst. Vielmehr beweist Du Deine Verantwortlichkeit gerade dadurch, dass Du die Rezipienten Deines Bildmaterials zu Eigenverantwortlichkeit erziehst. Jeder von ihnen muss entscheiden, was er oder sie damit macht, wofür er oder sie sich interessiert, welchen Weg er oder sie sich bahnt - und wie er oder sie das alles auf den Ausgangspunkt rückbezieht. Es könnte keinen gegensätzlicheren Umgang mit den Rezipienten geben als zwischen Dir und Mühe. Du holst an bildethischem Impetus nicht nur nach, was er versäumt hat, sondern gehst ins andere Extrem - das sicher auch nie Standard werden kann, das aber so viel Verallgemeinertes offenbart.

Ich denke darüber nach, welche Form man dem Projekt am Ende wohl am besten gibt. Ob es online besser aufgehoben ist als in einer Ausstellung? Oder ob man nicht auch da wieder mehrgleisig verfahren müsste? Oder gerade eingleisig, um die Vielfalt zu bändigen?

NP, 30.9.19

Vielen Dank für das großartige Zitat von Thomas Huber, das trifft es auf den Punkt! Ich stehe seiner Kunst, auch wenn es auf den ersten Blick nicht so aussehen mag, auch sehr viel näher als zu nahezu allen anderen Künstlern, die ich kenne.

Ja, mein Projekt entwickelt sich immer mehr zu einem absichtlich extrem übersteigerten Erziehungs- und Wahrnehmungsprogramm für Kunst- oder allgemein Bilderrezipienten. Dekonstruierende Bilderwelten als Kunsterziehung ;-)

Ich denke zur Zeit auch darüber nach, wie man das alles zeigen sollte. Auch ich dachte zwischenzeitlich an eine parallele Präsentation, bei der das gesamte Bildmaterial online stehen würde. Dabei fiel mir aber auf, dass die Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung durch den engen Raum einer wie auch immer gestalteten Plattform am Bildschirm für zahlreiche digitale Bildformate zwar eine Grundvoraussetzung darstellen, hier aber ein Problem definieren, das meiner Absicht im Falle einer alleinigen Online-Präsentation entgegensteht. Die Videoformate definieren bereits die Notwendigkeit irgendeiner Form der Bildschirmpräsentation. Eine selbstablaufende, also dem Rezipienten zum Konsum servierte Präsentation in einem Ausstellungsraum entspräche wiederum nicht der Angemessenheit digitaler Bildwelten, das wäre nur eine technische Paraphrase à la Nam June Paik oder Wolf Vostell. Die Videos müssten also bei Instagram oder YouTube gezeigt werden.

Letzte Woche kam mir eher der Gedanke, die vielen Fotos (oder zumindest eine große Auswahl) nicht einzeln drucken zu lassen, sondern nach einem System oder nach Zufallsprinzip als kleine Abbildungen auf großformatigen Drucken zu präsentieren, deren

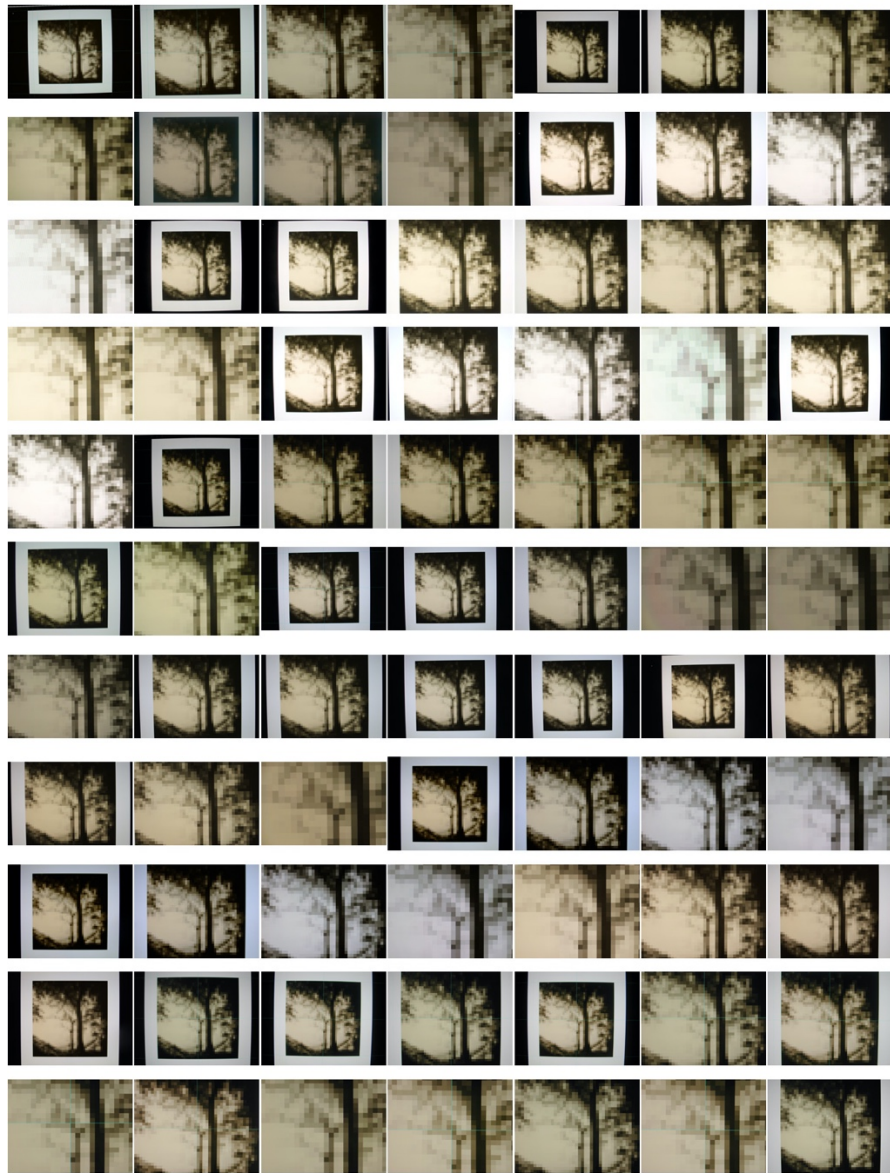
Format auch das des Gemäldes selbst sprengen, so etwas hier:
<https://www.fotoparadies.de/wandbilder/posterdruck-xxl.html>

Im Format 80 x 240 kostet so ein Druck gerade einmal knapp 55 Euro, darauf würden 512 Fotos passen, wenn sie eine Einzelgröße von 5 x 7,5 cm hätten. Ich kann zwar nicht absehen, wie viele Drucke ich bräuchte, aber mir fielen Deine Gedanken zur Frage ein, ob man das Gemälde separat oder zusammen mit den Fotos zeigen sollte. Die gängigen Ausstellungskonzepte mit Tausenden von ausgedruckten Polaroid- oder Laborabzügen will ich doch vermeiden, da ich befürchte, dass das Gemälde alle Relevanz auf sich ziehen würde, während die Fotos über ein dekoratives Beiwerk nicht hinauskommen. Die Großformate böten auch die Möglichkeit, je nach Objektiv und Art der Aufnahme thematische Bildsammlungen zu zeigen.

NP, 14.10.19

Meine Altdigitalkamerasammlung ist mittlerweile auf 25 Stück angewachsen, eine ideale Gelegenheit, das digital bearbeitete Mühemotiv im Vollbildmodus zu öffnen und mit den alten Kompaktkameras von der Gesamtansicht bis zu den Detailaufnahmen abzufotografieren. Die 150 Fotos, die da herausgekommen sind, übersende ich Dir zusammen mit dem verkleinerten Screenshot anbei als zwei generierte Kontaktabzüge.

Ich war selbst erstaunt, wie heterogen diese Galerie trotz standardisierter Einstellungen wurde. Natürlich stechen zwei Kameras heraus, die defekt sind. Die eine hatte ich Dir bereits vorgestellt, eine zweite, ebenfalls eine alte Canon Kompaktkamera von 2004, zeigt ebenfalls beginnende Sensordefekte. Und am Ende stehen die Ergebnisse einer Olympuskamera von 2001, die offensichtlich die Belichtung zu großzügig umsetzt und eine eigene Ästhetik schafft.





WU, 15.10.19

Ich finde die Ergebnisse der Bilder, die Du mit den 25 Kameras gemacht hast, hochinteressant! Auf andere Art als bei den Kopien der Kopien der Kopien des Wagner-Bildes wird der Anteil der Technik an der Bildwerdung so gut sichtbar. Und die Absurdität eines Hashtags wie #nofilter. Denn so sehr dieser suggeriert, es gebe so etwas wie eine reine Fotografie, so sehr machen Deine Bilder deutlich, dass das eine fromme Illusion ist. Es ist wirklich verblüffend, wie groß die Unterschiede ausfallen - und das auch ganz ohne defekte Sensoren etc. Auf jeden Fall ist diese Serie eine wichtige Ergänzung zum gesamten Projekt.

Ich schulde Dir noch eine Antwort auf Deine Frage von vor zwei Wochen. Ja, ich finde es eine sehr gute Idee, jeweils 512 Fotos auf eine große Tafel drucken zu lassen. Da könnte man sich sehr unterschiedliche Tableaus vorstellen, was Themen und Bezüge angeht. Man müsste auch nicht jedes Mal alle 512 Positionen besetzen, sondern könnte mit Leerstellen arbeiten. Und zum Teil auch dieselben Fotos mehrfach verwenden, für unterschiedliche Thementafeln. Das alles wird dann ein Pendant zu Warburgs Mnemosyne-Atlas ;-). Ein Atlas der Bildgebung sozusagen.

NP, 15.10.19

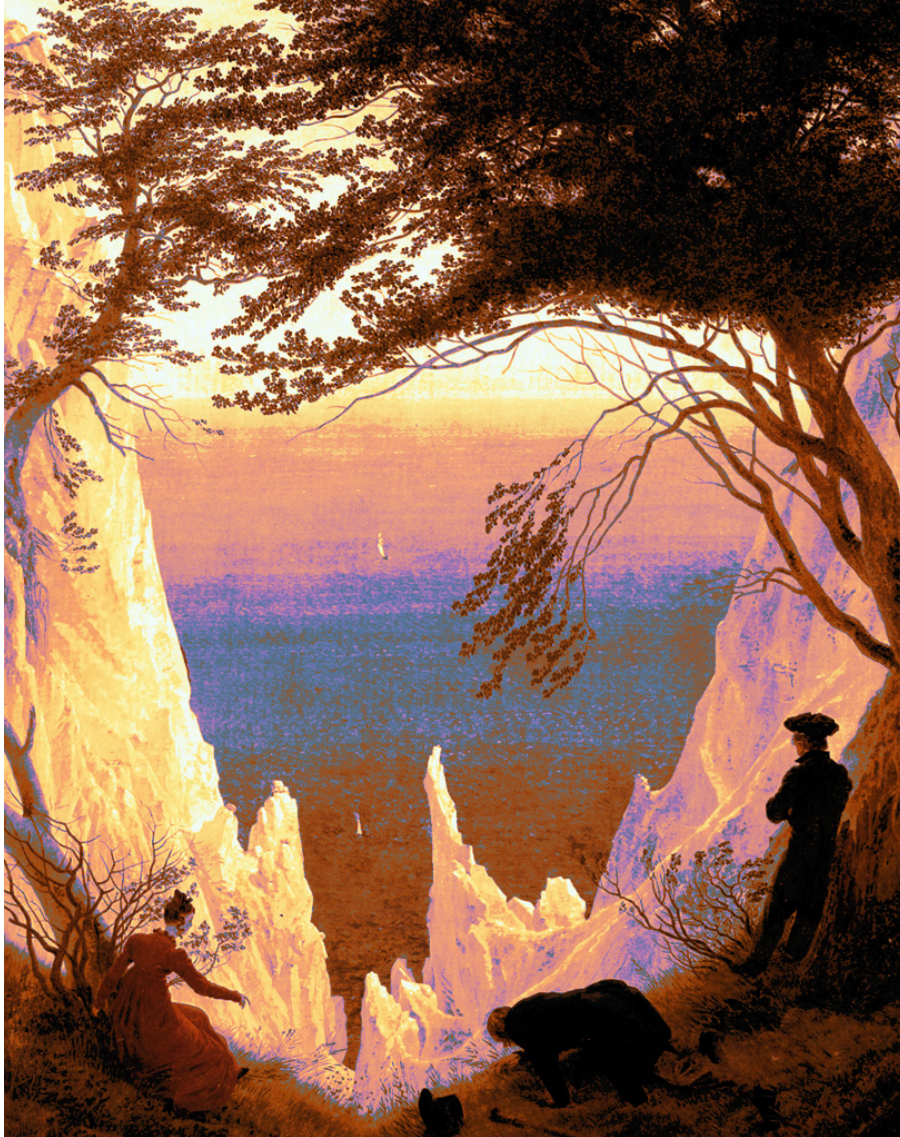
Danke für Deine Einschätzung zum kleinen Parallelprojekt mit den alten Kameras! Eine großartige Idee von Dir, die Evidenz der angedachten Bildtafeln mit Leerstellen und Wiederholungen zu erhöhen. Vielleicht wäre dort ebenfalls der Raum für die unterschiedlichen Bildgrößen, die von den Auflösungen der Kameras klar definiert werden, das ist mir beim Vergleich zu Warburgs Mnemosyne-Atlas aufgefallen. Er hatte ja wohl auch unterschiedlich große Drucke und Ausschnitte aus Veröffentlichungen gewählt, die zwar nicht abhängig waren von den technischen Grenzen der ursprünglichen Reproduktionen, wohl aber von den Medien, in denen sie veröffentlicht wurden. Auch das betrachte ich als einen wichtigen Aspekt der Bildgenese.

WU, 16.10.19

Ja, bei Warburg ist immer nachvollziehbar, woher er ein Bild jeweils hat - dessen Produktionsbedingungen sind sichtbar. Wichtig ist bei ihm auch, dass Bilder, die zirkulieren, gleichsam eingefangen werden. Sie werden exemplarisch stillgestellt, um zu neuen Erkenntnissen beizutragen. Bei Dir ginge es darum, auf den Tafeln Bilder zu arrangieren, die alle gleichsam denselben Ursprung, zumindest aber denselben Anlass haben: das Foto von Mühe. Es ginge darum, Genealogien, Verwandtschaftsbeziehungen, Hierarchien, Kausalitäten etc. sichtbar zu machen, gleichsam Bildstammbäume zu entwickeln.

NP, 16.10.19

Deine Ausführungen zu meiner Arbeit im Sinne von Warburgs Werk sind so wichtig, das wird mich noch näher und intensiver beschäftigen und ich bin sicher, dass mir dazu noch einiges einfällt. Deine Bemerkung, dass meine Bilder das Mühebild als denselben Ursprung haben, ließ mich gleich wieder eine digitale Umsetzung aus meinem Archiv hervorholen, bei der ich Friedrichs Kreidefelsen mit einem eigenen Farbtonfilter in Mühes Farbästhetik umgesetzt hatte, das schicke ich Dir mal anbei.



WU, 18.10.19

Super: Dein Mühe-Friedrich! Da wird die Problematik von Mühes Ästhetik umso sichtbarer. Ich denke, es motiviert, wenn Du Dir das immer mal wieder anschaust - und so den Grund für Dein gesamtes - gewaltiges - Projekt jeweils neu vergegenwärtigst.

NP, 1.11.19

Grundsätzliche Gedanken kamen mir beim Lesen der "Theorien der Fotografie". Ich habe Barthes "Helle Kammer" zwar schon lange im Regal, aber erst die zeitgleiche Kombination aus dem aktuellen Projekt und Geimers Buch brachte mir eine These von Barthes sehr nahe. Für Barthes gibt es ja die paradoxe Funktion der Fotografie, ihre Medialität aufzuheben. Für mich ist das nicht nur nachvollziehbar, es entspricht auf einer anderen Ebene ähnlich gelagerten Paradoxien der Wahrnehmung, wie bspw. Vexierbildern bezüglich des dargestellten Inhalts, wo sich Barthes' "Es-ist-so-gewesen" ergänzen ließe mit einem "oder so".

Barthes' Beschreibung der Funktionsparadoxie kam mir sofort in den Sinn, als ich eine über Twitter beworbene Seite über eine Fotoretuscheurin öffnete, das viele Bildbeispiele vor und nach der Retusche zeigt. Dir erzähle ich vermutlich nichts Neues und vielleicht steht es auch

in Geimers Buch, aber dort (<https://mymodernmet.com/michelle-spalding-photo-restoration/>) ist mir so richtig aufgefallen, dass hier Barthes auf beste bewiesen wird. Es geht nämlich darum, was vorwiegend sichtbar ist, also wie bei Vexierbildern zuerst in die Wahrnehmung tritt, der sich kein Betrachter entziehen kann, sondern - wie Lambert Wiesing das so schön formuliert hat - ihr ausgeliefert ist. Das, was die Besitzer als störend empfinden und zur Beauftragung einer professionellen Retusche treibt, ist nicht nur Schadensbegrenzung oder Schadenrückführung, sondern die Aufhebung der unausweichlich wahrgenommenen Medialität.

Interessant für mich war nun aber auch die Tatsache, dass fast alles, was in der analogen Fotografie von der "Unsichtbarkeit der Medialität" ablenken konnte (sogenannte Telegrafendrähte durch Kratzer in der Andruckplatte oder beim Entwickeln, nicht homogene Verteilung des Entwicklers, bis zum sichtbaren Korn hochempfindlicher Filme) mit der Digitalfotografie mit einem Mal verschwand. Retrospektiv kann ich das hier jeden Tag bestätigen, an dem ich mit der alten Kiev als Vorkriegs-Contax-Kopie arbeite: Die potenziellen Fehlerquellen - besser gesagt, die potenziellen Gefahren medialer Wahrnehmungsquellen sind weitaus größer als selbst bei den ältesten und abgerocktesten Digitalkameras.

Du erinnerst Dich, dass Du selbst auch die Bilder aus der Digitalkamera mit den massiven Sensordefekten als evident für mein Projekt bezeichnet hast. Und so ging's mir ja auch. In der Digitalfotografie fallen mir tatsächlich nur drei Medialitätsbeweise ein, die auftreten können: Sensordefekte (selten), "tote Pixel", die wie kleine Sterne vor allem in dunklen Bildbereichen auftauchen können (ebenfalls selten, gibt's auch bei Computermonitoren) und vor allem Sensorflecken, die häufig auftauchen: kleine dunkle Punkte, die von Staub und Flusen auf dem Sensor hervorgerufen werden, vor allem bei Systemkameras durch den Wechsel der Objektive. Von drei Fehlerquellen hätte die Analogfotografie noch zu Beginn der Nullerjahre geträumt. Die "technische Perfektionierung" der digitalen Bildwelten lässt sich somit auch als Perfektionierung der Aufhebung der Medialität umschreiben. In meinem Essay für das Marta-Blog schrieb ich ja schon von der Austauschbarkeit einer perfektionierten Ästhetik. Diese Ästhetik ist aber nichts anderes als der Versuch, die "Es-ist-so-gewesen"-Wahrnehmung des Auges möglichst perfekt mit dem Smartphone zu reproduzieren. Dazu kommt, dass aus dem "Es-ist-so-gewesen" durch die Gleichzeitigkeit der Verbreitung in den sozialen Netzwerken ein "Es-ist-so" geworden ist, während ich z. B. mit den Kontaktabzügen und dem ganzen Mühe-Projekt diese ganze lineare Entwicklung wieder auf den Kopf stelle und behaupte: "Es-ist-so-gewesen-und-so-und-noch-ganz-anders" ;-)

WU, 1.11.19

Was Du ausgehend von Barthes über den Unterschied von analoger und digitaler Fotografie schreibst, ist höchst plausibel. Tatsächlich gelingt die Aufhebung (Ausblendung) der Medialität in der digitalen Fotografie besser. So, wie ich Barthes verstanden habe, geht es bei dem „Es-ist-so-gewesen“ aber nicht nur um die Transzendierung des Medialen, sondern jenes wird auch umso stärker erfahren, je erfahrbarer zugleich die Bildwerdung ist. Man soll ja gemäß Barthes idealerweise noch spüren, wie da Licht von einem Körper auf die lichtempfindliche Oberfläche getroffen ist, soll also den Spur- oder Reliquien-Charakter des Fotos eigens erleben - und damit erst sicher sein, dass ‚es‘ wirklich so gewesen ist. Deshalb präferiert Barthes etwa die s/w-Fotografie gegenüber der Farbfotografie, bei der weniger sichtbar ist, dass Fotografie einfach nur Licht fixiert. Bei Farbfotografie ist gemäß Barthes also nicht nur die Medialität weniger präsent, sondern auch das „Es-ist-so-gewesen“ nicht so

stark erfahrbar. Das ideale - sprich: das stärkste - Foto würde beides schaffen: Medialität ausblenden, Reliquienstatus maximieren.

Bei der digitalen Fotografie nun scheint mir eine andere Dialektik im Vordergrund zu stehen. Einerseits geht es auch darum, ob und wie die Medialität präsent ist, auf der anderen Seite steht hier aber die Erfahrung des Bildes als eines Gemachten/Konstruierten/Programmierten. Das ideale digitale Bild blendet Medialität aus, maximiert aber die Erfahrung, es mit einem Artefakt zu tun zu haben. Und das gelingt Dir etwa so gut mit Deinen Vergleichsbildern oder mit dem Wagner-Projekt, wenn deutlich wird, wie viel an einem Bild von dem Programm abhängt, mit dem es gemacht wurde. Durch Dich und Deine Arbeit habe ich das überhaupt erst richtig kapiert - und daher würde ich nun auch weiter in diese Richtung denken, um den Unterschied von analoger und digitaler Fotografie zu fassen.

NP, 1.11.19

Du hast absolut Recht: Das, was ich da mache, ist eine Dekonstruktion des Mythos vom "Es-ist-so-gewesen" als archetypisches Artefakt. Es stimmt deshalb auch für mich, dass Barthes eine ganz andere Dialektik im Vordergrund hatte als die, die im Zeitalter der Digital- und Smartphone-Fotografie angelegt werden muss. "Die Erfahrung des Bildes als eines Gemachten/Konstruierten/Programmierten", wie Du schreibst und die Tatsache, dass das ideale digitale Bild die Erfahrung eines Artefakts maximiert, ist der wunderbar formulierte Kern, den ich mit dem Mühe-Projekt sozusagen bis in seine Atome aufspalten will.

Mir waren nur während der analogen und digitalen Arbeit die idealen Voraussetzungen für die Ausblendung der Medialität in der Digitalfotografie aufgefallen und dass diese Voraussetzungen nicht nur perfekt sind, sondern auch notwendig, um überhaupt auf die Ebene der differenzierten Dialektik einer Digitalfotografie zu gelangen. Anders gesagt: es hätte zuvor nie der Status der notwendigen Voraussetzungen erreicht werden können, weil die analoge Fotografie immanente Grenzen zieht, für die nur die Dialektik Barthes hinreichend ist.

Dass sich nach Deiner Auffassung die Dialektik à la Barthes von der der Digitalfotografie unterscheidet, war für mich zudem ein großes und wichtiges Aha-Erlebnis, denn all die Möglichkeiten, die die Digitalfotografie für die "Dekonstruktion des So-Gemachten" bietet, boten mir bislang keine Inspirationsquelle für die analogen Filme, die hier auch langsam immer mehr werden. Mehr als die anfängliche Idee des Kompletts-Scans, also inklusive der Ränder, fiel mir bisher nicht ein. Aber nun wurde mir der Grund klar: Will ich beliebige Manipulationen und somit wieder das Narrativ vom Subjekt eines "kreativen Fotografen" vermeiden, hat der entwickelte Filmstreifen die Grenze bereits gezogen. Alles, was ich damit machen könnte, wäre eine Form der Weiterverarbeitung, die nichts mehr von der Subtilität reproduzierender oder wiederholender Methodik hätte, sondern eher dem expressionistischen Kreativitätsverständnis entspräche, was mein ganzes Projekt vergiften, ja ad absurdum führen würde. Hier hat die analoge Kameratechnik bereits die technischen Voraussetzungen geschaffen, weil sich der Akt des analogen fotografischen Prozesses der absoluten Kontrolle des ausführenden Subjektes implizit verweigert. Der gerissene Verschlussvorhand der Vorkriegs-Contax ist ein Beispiel, ebenso die Tatsache, dass ich für einige Filme eine Spule verwendete, die um einen halben Millimeter zu kurz war, und die Filme nicht genug weitergetragen wurden und sich deshalb überlappen. Das alles habe ich nicht nur in Kauf genommen, ich habe es als "Es-ist-so-gewesen" in medialer Hinsicht

nüchtern und ohne Bewertung zur Kenntnis genommen. Hier - und nur hier - wird deshalb auch eine "technische Spur" der Analogfotografie evident, die es so in der Digitalfotografie durch Abwesenheit solcher Fehlerquellen nie gab oder geben wird.

Hier liegt vielleicht auch der Kern der Lebendigkeit scheinbar toter Analogfotografie im Amateurbereich, die sich in den letzten zwei Dekaden auch durch die Lomografie erhalten hat. Ich habe der Lomografie früher nie eine Bedeutung zugemessen, aus der Hüfte irgendwie auf ein Motiv zu halten und sozusagen stets nur einen Schuss ins Blaue zu wagen. Und das, obwohl ich selbst 2008/2009 einige Filme auf diese Art und Weise verschossen habe, ohne zu wissen und genauer zu reflektieren, warum ich das eigentlich tat. Unverständlich war mir auch, dass Lomo-Fans nur Kameras bis zu einer begrenzten Professionalität für sich akzeptieren. Das hielt ich stets für ein manieristisch-gezwungenes Element. Bei der Lomografie geht es nicht um die Kamera als Werkzeug für ein möglichst perfektes Ergebnis, das dann natürlich immer die bestmögliche Technik verlangt, sondern um ein Spiel zwischen dem Wissen und der Erfahrung des Fotografen und den technischen Grenzen einer rudimentär ausgestatteten Analogkamera. Auch hier ließe sich im Gegensatz zur Profi- oder auch Reproduktionsfotografie fragen: wer hat in diesem Spiel, ja Wettstreit das Foto vorwiegend geschossen? War es das Können des Fotografen? Und welche Rolle spielte der Zufall, der zu einem gelungenen oder misslungenen Ergebnis führte? Ganz im Sinne einer antiexpressionistischen Auffassung ließe sich so auch mein Wagner-Fragstellung auf die Analogfotografie übertragen, nur dass nicht eine hochkomplexe und bis ins Detail der Aufnahmesituationen perfektionierte KI-Software das Artefakt bestimmt, sondern die einer simplen, analogen Technik innewohnenden Grenzen und Fehlerquellen.

Ich halte Barthes übrigens immer noch für relevant, misstraue aber seiner These, dass S/W-Fotografie deshalb "authentischer" sei, weil die das "Es-ist-so-gewesen" stärker erfahrbar machen würde als Farbfotografie. Mir scheint es logischer und freier von Ideenkonstrukten auratischer oder spurgebener Gegebenheiten zu sein, die unzweifelhafte Besonderheit der S/W-Fotografie einerseits auf die evolutionär begründeten Funktionen menschlicher Sinneswahrnehmung zurückzuführen, da in der Dunkelheit alle Katzen grau sind, auch hungrige Großkatzen, Form und Kontraste also überlebenswichtiger waren als Farben. (In der Dunkelheit lassen sich Objekte nicht exakt orten/fixieren, da aber Vormenschen und Menschen eine offene Savanne oder Landschaft eher "sannen" mussten, lassen sie sich umso besser erkennen, da die rein lichtempfindlicheren Stäbchen aus den Randbereichen des Auges angeregt werden.) Das "Es-ist-so-gewesen" funktioniert bei S/W-Fotografie lediglich genauso gut wie bei Farbfotografie, nur dokumentiert die S/W-Fotografie besser als die Farbfotografie ihren Ursprung des "Gemachten/Konstruierten/Programmierten", wie Du das so schön zusammengefasst hast, um so auch ein höheres Anrecht auf den Reliquienstatus zu bekommen.

Dann sehe ich noch eine kulturelle Dimension. So, wie Du die Selfie-Fotografie mit Recht für geeignet hältst, auch neue Formen der analogen, visuellen Kommunikation verändern zu können, gab und gibt es Kulturleistungen, die sich trotz neuer, veränderter oder besserer Alternativen gehalten haben. Nicht nur der Barockrahmen hat sich als Stilmittel und Präsentationshilfe bis heute erhalten, das gilt auch für die oben beschriebene Besonderheit der S/W-Fotografie. Selbst die einfachsten Digitalkameras mit rudimentären Funktionen beinhalten als Filter zumindest eine S/W-Umrechnung. Ganz im Sinne Deiner Selfie-These besteht aber die Möglichkeit, dass die Kulturtechnik der Smartphone-Fotografie zu einer

zunehmenden Irrelevanz der S/W-Fotografie in anspruchsvollen Bereichen führen könnte, wo sie selbst als Digitalfoto noch eine Alternative zur Farbfotografie darstellt. Nicht nur Farbe ist der Standard unserer Bildwelten geworden, im Zuge des NoFilter-Trends ("Es-ist-so-gewesen-ohne-Manipulation") kann auch S/W diesem Trend zum Opfer fallen.

NP, 1.11.19

Ich habe bei der nun auch schon Monate währenden Arbeit am Mühe-Projekt gemerkt, wie wichtig mir einerseits die Zurücknahme meiner Person als Künstlersubjekt ist und alle Ideen, mich selbst ins Bild zu setzen, hatte ich schnell verworfen. Erscheine ich auf einem Videoclip, ist es eher ein Zufall, bzw. Unfall. Dass mir andererseits genauso wichtig ist, keine Manipulationen vorzunehmen, die auch nur eine Form freier und damit beliebiger Aneignung darstellen, fiel mir gestern auf, als ich die digitalen Kontaktabzüge der Kompaktkamerafotos betrachtete. Angesichts der zwei Kameras mit den Sensordefekten suchte ich in meinen alten Bookmarks nach einer Digitalkunstrichtung, deren Name ich vergessen hatte. Das war "Glitch Art", bei der es um eben solche Manipulationen ging: <https://digital-photography-school.com/make-abstract-glitch-art-photographs/> Als ich es zum ersten Mal sah, fand ich es zwar sehr spannend, aber es erinnerte mich sofort an das Selbstverständnis des Tachismus, der meiner Ansicht nach nicht zu Unrecht in der Versenkung der Depots verschwunden ist. Neulich sagte mir ein Freund, ich würde es mir mit der strikten "Trennung von Werk und Künstler" doch unnötig schwer machen, aber ich bin da wohl doch ein zu großer Prinzipienreiter mit vielleicht zu großem Hang zur Wahrheitsfindung ;-)

WU, 2.11.19

Mir scheint, Du bist da etwas auf der Spur, das theoretisch noch gar nicht so richtig gefasst ist. Das Besondere an Deinen Projekten erscheint mir zusehends, dass Du die Malerei eigentlich als Medium im wörtlichsten Sinne verwendest - als Vermittlerin zwischen analogen und digitalen Logiken und Ästhetiken. Sind schon Deine Gemälde zwar analog, aber digital grundiert, so produzierst Du um sie herum analoge wie digitale Fotografien. Und verhandelst so deren Eigenschaften oder eben auch Dialektiken. Letztlich lotest Du den Raum zwischen dem ‚Es-ist-so-gewesen‘ und dem ‚Es-ist-so-gemacht‘ aus.

Ich kann Dir nur beipflichten, dass alle Praktiken von Unterbelichtung bis zu Glitch ein Rückschritt in eine expressionistische Kreativitätssehnsucht wären. Wie gut, dass Du das konsequent vermeidest und dafür - sozusagen - die Medien und Techniken selbst sprechen lässt. Nur indem Du Dich ganz zurücknimmst, wird das Spezifische der jeweiligen Techniken voll präsent.

Interessant, dass Du die Lomografie ansprichst! Es wäre reizvoll, sie heute nochmal genauer zu analysieren - mit all unserem Wissen über Social Media etc. Man würde wohl entdecken, dass es die erste Bewegung war, die bereits versucht hat, Bilder zum Anlass für Community-Bildung zu nehmen und ein affirmatives Verständnis von Bilderflut zu entwickeln. Immerhin waren ja die Lomo-Wände große Events. Und vielleicht wäre Instagram ohne Vorläufer wie Lomografie gar nicht in der Form entwickelt worden... LowTech im Analogen fand seine digitale ästhetische Entsprechung in gewissen Filtern, doch während es einmal darum ging, das ‚Es-ist-so-gewesen‘ nochmal richtig zu zelebrieren, indem man Bilder machte, die dramatisch waren, weil es überhaupt nur ganz knapp zur Bildwerdung gereicht hat, ging es im anderen Fall darum, durch die nachträgliche Wahl von Filtern ein ‚Es-ist-so-gemacht‘ zu erleben. Also auch hier wieder der Wandel innerhalb der Dialektiken.

NP, 4.11.19

Du hast den absolut richtigen Gedanken gehabt, ich lerne analog zu Barthes' Worten tatsächlich das Spannungsfeld zwischen dem "Es-ist-so-gewesen" und dem "Es-ist-so-gemacht" aus. Ich lege die Malerei selbst tiefer auf die Ebene eines Mediums, um die begleitenden Akte zu einer gleichrangigen Auseinandersetzung mit Mühes Foto zu machen. Die für mich wichtige Folge ist außerdem, dass auch die farblich veränderte Auschwitz-Paraphrase auf dem Gemälde jetzt nur eine von mehreren Dialektiken widerspiegelt.

Ich finde Deine hypothetische Frage großartig, ob es Instagram vielleicht ohne die Lomo-Community nicht gegeben hätte. Zumindest lässt sich allein aus der Kombination Community und Bilderquantität diese Überlegung konkret ableiten.

Es gab vor der Lomografie noch ein Zwitterwesen aus High- und Low-Tech, das ein „Es-ist-so-gemacht“ mit (analoger) Community verband: die Polaroid-Technik. Es fehlte zwar noch die Gleichzeitigkeit der Smartphone-Apps zur Veröffentlichung in den Sozialen Medien, dennoch mussten sich Polaroids nicht der Ungleichzeitigkeit der klassischen Analogtechnik unterwerfen. Polaroids fanden immer da Anwendung, wo eine Rezeption in einem engen Umfeld einen sozialen Mehrwert generierte. Technisch kam die Technik kaum auf den Stand zeitgenössischer Kompaktkameras. Selbst die Abzüge der schmalbrüstigen Instamatic- oder Pocket-Kameras (ich hatte auch so eine Ritsch-Ratsch-Klick-Agfa) waren qualitativ besser. Allerdings brachten nur die Polaroids das Bild als Artefakt eines „Es-ist-so-gewesen-und Es-ist-so-gemacht“ unmittelbar zum Vorschein, und ich kann mich selbst noch erinnern, wie solche Fotos auf Klassen- oder Familienfeiern herumgereicht wurden. Mir scheint, dass Nutzer der Polaroidkameras nicht aus Kostengründen den Low-tech-Standard akzeptierten, im Gegensatz zu den erwähnten, weitaus billigeren Pocketfilmen. Ich glaube nicht einmal, dass der Charakter als nicht reproduzierbares, fotografisches Unikat eine derart große Rolle spielte, die ihr heute im Nachhinein immer wieder und gern unter Bezugnahme zu Benjamins Aura zugestanden wird.

Natürlich hat "Das Polaroid" mehr von einer Reliquie als alle anderen fotografischen Produkte nach der Daguerreotypie. Das erkannte aber nur die kleine Schar der Fotokünstler, mit deren Umsätzen Polaroid jedoch nicht einmal ein Jahr hätte existieren können. Ich glaube aber, dass Polaroids im wahrsten Sinne des Wortes geteilt wurden, so wie man heute Digitalfotos teilt. Es war eben doch die verhältnismäßig schwere Materialität mit dem – eigentlich technischen bedingten Rahmen – der dazu führte, dass man Polaroids eher in einem Schuhkarton aufbewahrte als in einem Fotoalbum, das für die vergleichsweise dünnen Abzüge optimiert war.

Was wir heute Filter nennen, wurde in der Hochzeit der Polaroid-Fotografie "Charakter" genannt, und nicht umsonst sah sich Instagram bis zum Statement des Logos als direkte, digitale Reinkarnation der Polaroid-Fotografie (und bzgl. des Namens natürlich der Kodak Instamatic: <https://www.lomography.de/cameras/3315849-kodak-instamatic-100/photos>)

Was Polaroid und Lomografie in meinen Augen verbindet, ist das, was ich bis zum Beginn des Mühe-Projektes bezüglich der Lomografie genau so gesehen habe wie Du, nämlich Bilder, die „dramatisch waren, weil es überhaupt nur ganz knapp zur Bildwerdung gereicht hat“. Das gilt für eine Bewertung der Bildinhalte, bzw. der Bildwerdung anhand von Parametern einer fotografisch-gestalterischen Sicht. Ich glaube jedoch, dass die meisten Lomografen

genau das nicht wollten, genauso wenig wie sie hochwertige Kameras nutzen wollten. Auch bei ihnen fand ich immer kurios, dass sie für originale Lomo-Kameras viel mehr Geld ausgaben, als diese Plastikbomber wert waren. Das gilt bis heute auf dem Gebrauchtmart: erstklassige Spiegelreflexkameras der Analogära kann man für zweistellige, Kompaktkameras für einstellige Beträge bekommen, gebrauchte Lomos sind im Preis dagegen kaum gefallen. Es muss also um etwas anderes gehen, danach habe ich lange gesucht und bis zu unserem aktuellen Mailverkehr nie gefunden.

Bei den Lomografen geht es nicht darum, dass sie's nicht besser können, sondern dass sie es nicht besser wollen. Und mir scheint, es geht dabei (vermutlich unbewusst) um die Sichtbarmachung des Artefakts in einer reinen Form. Würde man vielen dieser Freaks eine hochwertige Kamera mit der Bitte um ein gutes Porträt in die Hand drücken, würden sie es genauso gut hinbekommen wie jeder andere ambitionierte Amateurfotograf. Einige von denen fand ich auch bei Flickr und dort zeigen die ganz hervorragende Fotos, was mich damals noch mehr verwirrte und mich zum Entschluss brachte, die Lomografie sei so etwas wie eine fotografische Trash-Sekte ;-)

Das Faktische, also die Spur des „Es-ist-so-gewesen“ lenkt nicht nur von der Medialität des Fotos ab, es lenkt auch vom Foto als Artefakt ab. So gesehen, gebe ich Dir vollkommen recht, dass die nachträgliche Wahl von Filtern ein „Es-ist-so-gemacht“ wahrnehmen lässt. Ist nun das Faktische so präsent und evident wie auf den perfekt bearbeiteten Fotos, die heute vor allem Ergebnisse der Postproduktion in der digitalen Dunkelkammer sind, bezieht sich die Wahrnehmung und Bewertung auf die Qualität dieser Spur des Faktischen. Spricht man von einem grandiosen Foto, meint man in der Regel, der Fotograf hätte das Motiv großartig gesehen oder fantastisch eingefangen, es ist also stets die Rede von einer bestmöglichen Umsetzung des Parameters „Es-ist-so-gewesen“.

Es gibt immer wieder Fälle von Dokumentations- und vor allem Naturfotografen, die man überführt hat, irgend etwas an ihren Bildern manipuliert zu haben. In den ärgsten Fällen geht das durch die Fotogemeinde, weil dem Fotografen der Preis aberkannt wurde. Was nie diskutiert wird, ist die grundsätzliche Dialektik der Technik und Medien, die selbst für das unberührteste Foto als vermeintliches Abbild des „Es-ist-so-gewesen“ notwendig waren.

Jedem Polaroid-Fotograf ist bewusst, dass das Bild, das sich unten aus dem Kasten hervorschiebt, nach der Entwicklungszeit nicht das zeigt, was er durch den Sucher gesehen hat, sondern eher ein „Es-ist-ungefähr-so-gewesen“, das Ungefähre ist dabei der Polaroid-Charakter, bzw. -Charme in medialer und ästhetischer Hinsicht.

Die Lomografen verwenden selten Filter, sie geben ihre Bilder in die Cross-Entwicklung oder belichten schon beim Fotografieren zusätzlich zu den Unwägbarkeiten der Technik an sich entweder über oder unter Wert und geben das dann im Labor oder auf der Versandtasche an. Im Gegensatz zur Postproduktion und auch im Gegensatz zu Polaroid-Nutzern wissen sie aber nicht, ob und wie sich das Ergebnis mit ihrer Antizipation deckt. Dadurch, dass sie banalste Motive wählen, kompositorisch ungenügend arbeiten, direkt aus der Hüfte ins Blaue schießen, gleicht ihre Arbeit nicht nur einem Spiel, sondern einer Revolte gegen alles, was gemeinhin als Fotografie zählt. Anders gesagt: Sie stellen das zur Schau, was jeder Hobbyfotograf früher an der Drogeriethke ohne Widerspruch als fehlerhaft zurückgeben konnte, ohne dafür zu bezahlen. Die „Magie“ dieser Fotos erinnert an Filter aus Horror- oder psychedelischen Trash-Movies der 1970er Jahre.

Entscheidend ist für mich aber die Dominanz als Artefakte. Auf der weiter oben verlinkten Seite sieht man auch, dass die Lochung der Filmstreifen absichtlich mit eingescannt wurde.

Indirekt hast Du selbst bestätigt, dass die Bilder „dramatisch waren“. Die Bildwerdung hat Deine Wahrnehmung nicht in ihren Bann gezogen, Du hast wie ich bislang vergeblich die Spur des Faktischen gesucht und stattdessen nur artifizielle Dramatik gefunden. Könnte es nicht vielmehr so sein, was ich mittlerweile denke, dass wir stattdessen Artefakte in einer anderen und vielleicht sogar reineren Form oder „Spur“ gefunden haben? Dass wir aber für dieses Andere auch notwendigerweise die Bewertungsparameter hätten ändern müssen?

Dieses Andere sehe ich in der Tatsache, dass bei diesen Artefakten der Lomografie die Schöpfer nur noch als begleitende, ja fast blinde Knechte erscheinen. Barthes' Beispiel des ungarischen Geigers auf der Allee lässt neben dem Fotografen vor allem die Medialität weitgehend unsichtbar werden. Das liegt aber daran, wie Barthes es selbst als Paradox der Fotografie formuliert hat, weil das Faktische des Bildinhalts in den Vordergrund tritt. Bei Lomos gilt das nur für den Fotografen. Du hast natürlich völlig recht, die Filme, bzw. Abzüge zeigen vor allem die aufgeladene Dramatik, die je nach gewünschtem Film oder Entwicklungsprozess genauso gewollt waren. Ansonsten zeigen diese Fotos tatsächlich eher belanglose Schnapshots bis hin zu Motivunfällen und allenfalls gelungene Zufallstreffer als Bildinhalte. Wichtig erscheint mir in diesem Zusammenhang auch, dass viele Low-Tech-Bilder unterschiedliche Qualitäten zeigen, dass es kaum Selektion und Ausschuss zu geben schien. Man wird als Betrachter das verwirrende Gefühl nicht los, hier wurde nicht nur die Medialität des fotografischen Materials von Beginn an als Minderwertiges, ja als Abfallprodukt konzipiert, das Faktische weicht auch noch dem Kontrafaktischen, die Fotowand erscheint beinahe als inszenierter Fotoabfall mit Motivmüll.

Hier scheint es mir, dass es um eine Dialektik des Artefakts selbst geht, die sich aus der Entwicklung der Fotografie ergeben hat. Als die Lomografie zu Beginn der 1990er Jahre entstand, war analoge Fotografie als technischer Akt komplett standardisiert und durchprofessionalisiert. Würde ich einen berechtigten Vergleich mit der Malerei wagen, läge diese Standardisierung bezüglich der technischen Herausforderung der eingesetzten Mittel irgendwo zwischen Malen nach Zahlen und Bob Ross-Malerei.

Geimers Buch zu den Bildern aus Versehen belegt sehr schön, wie komplex die notwendige Handhabung und theoretische Auseinandersetzung mit dem neuen Medium in den ersten 100 Jahren war, aber gerade aus diesem Grund in der Hochzeit der Moderne vielen Künstlern wie Strindberg (den ich dadurch als Maler und Fotografen erst entdeckte!) einen geradezu expressionistischen Umgang mit diesem Medium ermöglichte. Wer Anfang der 1990er Jahre und aufgrund der gleichen Motivation das freie, kreative Spiel mit einer kostengünstigen Kamera suchte, musste sich – und das wird fast immer übersehen – über bereits vorgegebene Regeln der inhärenten, technischen Automatismen und das erreichte Qualitätsniveau der Apparatechnik aktiv hinwegsetzen. Die 10 Regeln der Lomografie sind deshalb vor allem ein Gegenentwurf zu geltenden Regeln der Fotografie:

<https://www.lomography.de/about/the-ten-golden-rules>

Es gab also keine Möglichkeit, sich selbst als Macher der Bilder zurückzunehmen und der Fotografie ihre eigenständige Komplexität zurückzugeben, die sie einmal hatte. Nämlich so, wie das in der Morgendämmerung der Fotografie die Regel war, als sich Fotografen den kaum kontrollierbaren Verhalten des Materials und der Technik zwangsweise unterordnen mussten.

Für die Piktoralisten war es nicht nur ein Ziel, eine an impressionistischen Malereien orientierte Bildwirkung zu erzielen, es blieb ihnen auch nichts anderes übrig. Ansel Adams und Edward Weston fanden wiederum erst zu Beginn der 1930er Jahre die Mittel, eine Gruppe „f/64“ mitzugründen und die absolute Bildschärfe und ein absolutes Tonwertspektrum bis ins Detail zu ihrem Ziel zu erklären. David Hamilton musste bereits für seine softerotisch-schwülstigen Filme und Fotos seine Objektiv manipulieren.

In einem Fotoforum fragte vor ein paar Wochen ein Nutzer nach einem billigen Objektiv mit möglichst vielen Abbildungsfehlern aus dem 19. Jahrhundert, die er für das Projekt einer befreundeten Künstlerin suchte. Allein: nicht einmal 70 Jahre alte Schrott-Objektive waren annähernd so schlecht wie die besten Objektive um das Jahr 1900.

Die Lomografen sind damit aber auch keine „blinden Knechte“, als die ich sie weiter oben hypothetisch klassifiziert habe und als die ich selbst sie lange Zeit betrachtete, sondern im Gegenteil: es sind freie Geister mit ihren Spiel-Zeugen, denen sie ihre eigenen Regeln aufbürden – so wie Katzen, die sich nicht in die sauteure Katzenhöhle legen, sondern in den Karton, mit dem die Höhle geliefert wurde.

Wie Du in Deiner vorletzten Mail bezüglich meiner Wagner-Arbeit abgeleitet hast, ist das Artefakt abhängig davon „wie viel an einem Bild von dem Programm abhängt, mit dem es gemacht wurde.“ Das Artefakt als Motivation der Projekt-Grundlage hatte ich selbst zwar anhand eines zufälligen Smartphone-Schnappschusses gesehen, das im Hintergrund meinen Bildschirm mit einem auffällig geschärften Wagner-Bild zeigte, kapiert habe ich es selbst aber auch erst im Verlauf des Projektes.

Und hier schließt sich jetzt ein Kreis. Das fotografische Artefakt hat sich schrittweise in ein von Programmen oder Algorithmen bestimmtes Artefakt gewandelt. Und so, wie Rezipienten den Ergebnissen dieser Dialektik ausgeliefert sind, bin ich der Dialektik der Programmautomatiken ausgeliefert, die ich in ihrer Fülle und der zu erwartenden subtilen Unterschiede bei allen Kameras noch gar nicht ausgelotet habe. Erkenntnisgewinn erhoffe ich mir auch dadurch, dass alle Kameras, bzw. deren Programmierer davon ausgehen, dass sie die Wirklichkeit, das Faktische des „So-ist-es-gewesen“ am besten und genauesten, ja am getreuesten abbilden, was ich allerdings auch noch als Mythos darlegen, also dekonstruieren möchte.

Das wichtigste an Deinen Mails ist die Tatsache, dass Du mich immer wieder auf den richtigen Weg bringst. In Deiner vorletzten Mail war es Dein Hinweis, dass Du die Dialektik Fakt-Artefakt näher betrachten würdest als meine – wichtige aber nicht entscheidende – Dialektik der Medialität. Durch Deine letzte Mail bin ich jetzt auch erst darauf gekommen, warum ich diesen Aufwand mit dem Mühebild auf mich nehme, ja warum ich diesen Aufwand und das Beharren auf immer neue Spannungsfelder immer als entscheidend und notwendig ansah, ohne genau zu wissen, warum.

Ich bin mir nicht sicher, ob das, was ich zur Lomografie oben geschrieben habe, tatsächlich den Kern des Selbstverständnisses der Lomo-Verfechter trifft. Aber es ist eine Erklärung, die auch ein Teil des Werdegangs meines Projektes ist. Ich habe zunächst alle möglichen Details und Totalen des Aufbaus fotografiert und dabei immer andere Objektive, teilweise mit Vorsatzlinsen oder Linsen auseinandergebastelter Objektive verwendet. Wenn ich mich auch

aus dem Prozess herausnehmen wollte, es waren Manipulationen, wenn auch nicht linear und wissenschaftlich-experimentell, sondern divergent und spontan-spielerisch konzipiert. In weiteren Schritten habe ich dann den Ablauf immer weiter standardisiert, anschließend kaufte ich eine möglichst große Auswahl alter Digitalkameras und begann parallel noch mit analoger Technik der Zeichnung, zukünftig wird auch Malerei folgen. Dass ich das Vorgehen wie beim Wagner-Projekt auch mit den alten Kameras umsetzen will, erwähnte ich bereits. Während ich für die Aufnahmen der vorletzten Reihe noch die alten Digitalkameras auf einem Stativ befestigte und einem Prinzip der Aufnahme und Abständen folgte, zeigen die letzten Kontaktabzüge, die ich Dir schickte, eher Schnappschüsse und alle als Freihandfotografie. Nicht wirklich Lomo, aber unbewusst schon mit dem Ziel, das ich oben zu Lomo beschrieb. Ich habe absichtlich kein Foto aus der Sammlung entfernt, was ich vorher noch oft tat, und zwar direkt nach der Aufnahme durch die Kontrollmöglichkeit des Kamerabildschirms. In einem weiteren Schritt ist schon länger geplant, die Kameras wie ein Lomo-Freak nur grob in die Richtung des Motivs zu halten und unabhängig von der Schnelligkeit der Autofokussysteme der Digitalkameras „draufzuhalten“. Die „Low-Tech-Revolution“ der Lomografen übertrage ich als totale Ignoranz der Apparate-Regeln.

Wichtig ist für das ganze Projekt nur, dass kein Vorgehen, keine Fotosession, keine Zeichnung für sich allein evidenzstiftend ist. Auch deshalb habe ich wohl auch noch keine Serien oder Projektdetails veröffentlicht. Das müssten schon Sammlungen werden, digitale Kunstkammern oder eines Mnemosyne-Atlas der Bildwerdung, um Deine wunderbare Analogie noch einmal aufzugreifen.

WU, 5.11.19

Vielen Dank für all Deine Gedanken. Vor allem das, was Du zur Lomografie schreibst, ist mehr als einleuchtend. Da kann ich einfach nur zustimmen und Dir recht geben. Besonders erhellend finde ich, wie Du von den Verhaltensweisen der Lomografen auf ihre Motivationen schließt.

Sehr inspirierend finde ich auch Deine neu eingeführte Kategorie des „Es-ist-ungefähr-so-Gewesen“. Das ist ja gleichsam die Verbindung der beiden gegensätzlichen Qualitäten einer Überwindung von Medialität und einer besonderen Erfahrbarkeit des Artefakt-Charakters. Und vermutlich stellt diese Verbindung eine starke Sehnsucht vieler Menschen dar, die sich mit Fotografie beschäftigen. Wobei das, was man als Foto geboten bekommt, in den meisten Fällen einseitig ausschlägt, entweder zugunsten des „Es-ist-so-Gewesen“ oder zugunsten des „Es-ist-so-gemacht“.

NP, 6.11.19

Ja, der Text hat mich zwei volle Tage gekostet, aber es hat mir so viel Spaß gemacht, Thesen, Gedanken und Ideen einmal wieder zu Papier zu bringen. Es freut mich, dass Dir meine Formulierung „Es-ist-ungefähr-so-Gewesen“ aufgefallen ist und Du darüber noch weiter und so intelligent herum- und nachgedacht hast. Mir schien das im Nachhinein auch eine der wichtigsten Überlegungen meiner ganzen Gedanken zu sein, Deine Formulierung der "Qualitäten einer Überwindung von Medialität und einer besonderen Erfahrbarkeit des Artefakt-Charakters" trifft es perfekt. Es stimmt, die Sehnsucht nach dem Artifizialen, das mehr als nur Materialität beinhalten soll, dabei aber kein getreues Wirklichkeitsabbild sein muss, ist bestimmt ein Teil der Beschäftigung mit und Ansprüchen an die Fotografie. Vielleicht ist es sogar eine typisch menschliche, zutiefst humane, ja humanistische Sehnsucht nach Ausgleich als Prinzip jeglicher Artefakte. Ich weigere mich immer, pauschal alles sofort

abzulehnen, nur weil es eine Suche oder Sehnsucht nach Harmonie, Schönheit oder Ästhetik beinhaltet. Vielleicht reagierte ich gerade deshalb auch so verärgert auf Mühes perfides Spiel mit Klischees, Denkfaulheit und Ahistorizität, das so ein humanistisches Streben nach einem gerechten Ausgleich instrumentalisiert und konterkariert. Übrigens spielt auch Mühe mit Gestaltungsmechanismen, die für die Lomografie entscheidend sind, das "Schnappschussartige" seines Kreidefelsens und die etwas zu dramatisch gesättigten Farben brachten mich darauf.

NP, 31.12.19

Ich habe dann doch noch (gemächlich) die Reihe 18 durchgezogen. Dass ich von 8 mittlerweile 5 Stative wieder aufgegeben habe und stattdessen alles aus der Hand fotografiere, zumal hart am Rande der Verwacklungs- und Unschärfegrenze, brachte mich auf den Gedanken, dass ich nochmal genauer über diese Qualität der Schnappschussfotografie als Methode nachdenken will, das Artefakt als Produkt des Fotografen und nicht des Apparats in Anspruch zu nehmen, das passt wiederum zur Lomografie als Extremfall der Schnappschussfotografie, aber auch zu Frosh: der hatte in seinem Buch die Zeugenschaft der Screenshots hervorgehoben, aber als "unsichtbare" Zeugenschaft, die dadurch auch den Beweis-Charakter nicht hinterfragt oder die Fragen nach der Authentizität. Das wiederum entspricht dem Beweis-Charakter der Smartphone-Fotografie, die den Perfektionismus nicht immanent wie beim Screenshot (als simple Kopie der ohnehin digital generierten, grafischen Benutzeroberfläche) in sich trägt, sondern durch intelligente Automatikfunktionen. Hier ließe sich dann auch wieder eine Brücke zur Reproduktionsfotografie schlagen, die wie beim Screenshot den Urheber als Subjekt hinter der Kamera komplett unsichtbar werden lässt wie bei Smartphone-Fotos oder Screenshots als reinste Variante.

WU, 31.12.19

Dass Du nun bei der fotografischen Dokumentation wieder verstärkt zu Fotos ‚aus der Hand‘ übergehst, finde ich sehr gut! Sosehr Du einerseits die Malerei mechanisierst, so sehr verleihst Du den Fotos damit eine individuelle Autorenschaft. Abgesehen davon ist es beeindruckend, mitzuerleben, welchen Entwicklungsprozess das Projekt hinsichtlich seiner Dokumentation durchmacht.

NP, 1.1.20

Zu den Fotos aus der Hand: Genau diese individuelle Autorenschaft ist es, die nur noch die Stative für die alte Analogkamera (bei der es eh genug immanente Fehler gibt) und für die Videokameras der Aufnahmen vom Malprozess und Analogfotoprozess übrig ließ.

Dieser Begriff der "individuelle Autorenschaft" war wieder eine Steilvorlage von Dir, dass ich genauer darüber nachdenken musste, da ich den Künstler ja zurücknehmen will und das in diesem Vorgehen sogar bestätigt sah. Mir war nur noch nicht so ganz klar, warum das so ist. Ich lasse die individuelle Autorenschaft durch die Grenzen der Apparatechnik und die Grenzen der Optikgesetze in Erscheinung treten. Kein Dokumentar Fotograf würde diese Grenzen absichtlich aufsuchen, ein Hobbyfotograf würde die sichere Automatikfunktion nutzen, ein Profi seine Erfahrung für optimale Einstellungen. Bei beiden wäre die individuelle Autorenschaft eine vom Subjekt unabhängige und damit unpersönliche des Apparats (wie beim Wagner-Reproduktionsfotografen), die aber hinter dem Faktischen des Fotos in den Hintergrund tritt (dieses Faktische der "Originalreproduktion" wurde/wird ja von den Reiss-

Engelhorn-Museen immer wieder in Stellung gebracht). Indem ich aber die Grenzen auslote, wird die individuelle Autorenschaft des Apparats paradoxerweise durch die technischen oder optischen Fehler evident, weil das Faktische in den Hintergrund drängt: das Kontrafaktische der sichtbaren Fehlergrenzen lässt das Artefakt wahrnehmbar werden. In allen drei Fällen lässt sich jedoch nicht auf den Urheber schließen, das vermag nur das Faktische des Bildinhalts. Also: durch die Hervorhebung des Kontrafaktischen mache ich das Artefakt als "individuelle Autorenschaft" sichtbar. Bzw. ich versuche es zumindest ;-)

WU, 2.1.20

Sehr interessant, was Du über die ‚individuelle Autorschaft‘ schreibst. Dass Du nun vermehrt Fotos aus der Hand machst, ist auch für mich gerade nicht damit verbunden, den Künstler doch wieder zurückzuholen. Im Gegenteil! Und das gleich doppelt. Den einen Grund nennst Du selbst, wenn Du darauf hinweist, dass durch diese Praxis ja viel eher die Grenzen des Apparats deutlich werden, es also nicht darum geht, so etwas wie einen eigenen (genialen) Blick zur Geltung zu bringen. Für mich ist aber auch wichtig der Kontrast zu der Strategie, die Du beim Malen des Bildes anwendest. Hier könnte man ja noch einwenden, dass Du ein so strenges Konzept entwickelt hast, dass Du zwar nicht als Maler, aber als Konzeptkünstler in den Vordergrund trittst, ja eine starke künstlerische Setzung vornimmst. Genau dieser ‚Konzeptualisierungsverdacht‘ aber wird konterkariert durch die ganz anderen Strategien, die bei der Dokumentation des Gemäldes zur Anwendung kommen. Und indem Du diese immer wieder änderst, Dich sozusagen während des Prozesses immer wieder umentscheidest, machst Du eben mehr und etwas anderes als Konzeptkunst, wirst als Künstler und Autor immer noch weniger gut fassbar. Der Urheber entzieht sich vielfältig seinem eigenen Projekt - so könnte man auch bilanzieren, was Du machst. Das könnte man Dir das ja wieder als künstlerische Superstrategie vorhalten ;-)

NP, 3.1.20

Dein Gedanke zum bewussten Aufbrechen des Konzeptualisierungsverdachts als weitere Grundlage meiner Arbeit ist super! Ich hatte immer wieder überlegt, auch das Konzept der von Anfang an stringenten Dokumentation mit der Analogkamera und den Videoaufnahmen vom Malprozess und der Ausführung jener Fotodokumentation aufzubrechen, aber das wird bis zum Schluss so bleiben, es ist eng verbunden mit der Strenge und Stringenz der Kästchenmalerei. Das gilt auch für die Fotos von der Palette und vom Blick durch den Sucher der Analogkamera.

Aber es ist so, wie Du schreibst: indem ich die Strategie der begleitenden Fotoarbeiten ständig geändert habe, bricht dieses Bild vom Konzeptkünstler immer wieder und immer weiter auseinander.

Länger habe ich gestern zu Deiner wichtigen Bemerkung nachgedacht, die am Rande auftauchte zur "künstlerischen Superstrategie".

Ich kann nicht verhindern, wenn diese Nicht-Strategie eines strengen konzeptuellen Vorgehens als "Superstrategie" wahrgenommen würde. Analog zum Axiom von Watzlawick bin ich davon überzeugt: man kann in der Kunst nicht nicht-strategisch konzeptualisieren ;-)

Auch die vermeintlich größte Autonomie und Freiheit im Sinne einer Nicht-Kunst ist ein Statement und damit ein Konzept, die Freiheit ist nur eine Chimäre. Mehr noch, gerade diejenigen Kunstrichtungen, die diese Freiheit am konsequentesten durchziehen wollten, endeten in der eindeutigsten Klassifizierung mit größtmöglicher Beliebigkeit, das gilt vor allem für alle Spielarten der Abstraktion oder des Expressionismus. Das war und ist es auch,

was ich Richter bis Anfang der 70er zugutehalten würde: nur die Malerei als Thema, bei ihm unabhängig von Technik und Sujets. Gleichzeitig ist er das beste Negativbeispiel dessen, was Du als "künstlerische Superstrategie" erwähnst und auch bei ihm immer mehr in die langweiligste Beliebigkeit führte, mit den Birkenau-Bildern als bisherigem Tiefpunkt. Es kann gut sein, dass das, was ich nun bis zum Ende des Projekts vorhabe, doch noch an einigen Stellen erneute Wendungen erfahren wird. Aber genau hier gilt es für mich, das formulierte Axiom nicht aus dem Auge zu verlieren: das Ziel ist nicht, unstrategisch vorzugehen, sondern eine Bildkritik zu formulieren. Ansonsten würde ich in die Fallen laufen, in die ich anfangs zeitweise geraten war: durch Manipulationen die Nicht-Strategie zur Strategie zu machen, also ein selbstreferenzielles Superkonzept zu verfolgen. Diese Fallen gehören aber als Teil meines Projektes dazu und bleiben erhalten, was ein "konzeptueller Nicht-Strategie" eben niemals machen würde. Ich beobachte also mehr, oder - wie Du einmal geschrieben hast - ich betreibe so etwas wie eine Archäologie der eigenen Bildgenese. "Der Urheber entzieht sich vielfältig seinem eigenen Projekt" - das ist noch besser und ganz großartig formuliert!

WU, 4.1.20

Ja, unabhängig von allem Spekulieren über Strategien und Nicht-Strategien ist Bildkritik ein unabschließbarer Prozess - etwas, das immer wieder neu auf Sachverhalte reagieren, sich methodisch anpassen und weiterentwickeln, diversen Reflexionsprozessen und Metadiskursen unterworfen sein muss. Und gerade das machst Du so großartig! Was während der ersten 18 Reihen des Mühe-Bildes schon alles passiert ist, ist sagenhaft. Und allein deshalb kommt einem die Frage danach, ob das jetzt künstlerisch ist oder nicht, bieder und an der Sache vorbei vor. Du gehst gegen einen übermäßigen Künstlerbegriff nicht damit an, dass Du Anti-Strategien entwickelst, die den Künstlerbegriff letztlich doch wieder nur neu feiern, sondern indem Du ganz klar etwas Wichtigeres dagegenstellst. Eben Bildkritik!

NP, 4.1.20

Genau: die Kunstfrage stelle ich nicht, die darf sogar obsolet werden durch die Prozesse der Bildkritik. Der Kunst- und Künstlerhabitus war ja schon der größte Teil des Unbehagens, das mich vor fast 40 Jahren bei den Aufnahmeprüfungen an den Akademien umging wie eine anachronistische und unangenehm penetrante Weihrauchwolke.

Die Strategiefalle fiel mir auch deshalb ein, weil ich sie als gängiges Problem in Webdesignprozessen kenne. Es gibt Ex-Kollegen, die sich ständig mit den richtigen Strategien, Tools und Prozessen befassen und dabei ihre eigentliche Aufgabe als Ziel verlieren. Das sind Experten für bestimmte Strategien, Tools und Prozesse, aber nur selten für die Umsetzung einer guten Website.

NP, 4.1.20

Anbei nun fast alle Werkzeuge der begleitenden Fotoarbeit. Die wenigen Malutensilien müssen jetzt auf einem Hocker unterhalb des Tisches parken.

Ich musste eben selbst nachrechnen: insgesamt 26 Kameras, 23 Apparate lichten jedes Kästchen ab. 1232 Fotos und 88 Videoaufnahmen. Pro Reihe...

Theoretisch. Praktisch vergesse ich immer mal ein Foto, was ich anfangs sehr bedauerte, mittlerweile aber annehme, auch das gehört zu Brüchen der Kritik, die am Ende umso evidenter den Aufwand demonstrieren.

Die Gesamtsumme der Dateien für 44 Reihen kann ich auf Grund der unterschiedlichen Änderungen im Prozess nicht überschlagen, aber ich glaube, das will ich auch gar nicht ;-)



WU, 7.1.20

Was für ein schönes Foto: die einsatzbereiten Kameras, eine kleine Armee voller neugieriger Objektive. Und einmal mehr natürlich eine Reihe von Zahlen, die Erhabenheitsgefühle wecken. Man kann sich all die Bilder, die da Reihe um Reihe entstehen, gar nicht vorstellen. Es gibt einen schönen Aufsatz von Peter Schneemann, in dem er beschreibt, wie Installationskünstler wie Christoph Büchel ihre Arbeit vor allem über große Kennzahlen definieren (wie viel Material wurde bewegt, wie viele Arbeitskräfte waren im Einsatz etc.), doch was da zum Making-Of gehört, ist bei Dir nun zur Dokumentation bzw. Post-Produktion geworden. Das ist aber ein entscheidender Unterschied. Denn bei den Installations-Matadoren geht es darum, Potenz zu zeigen, das Werk selbst monströs zu machen - und damit natürlich einmal mehr einen Künstlermythos zu füttern. Du aber lässt das Werk im Gegenteil klein werden, weil sich die Dokumentation so sehr verselbständigt und übermächtig wird. Damit aber löst zu zugleich den Künstlermythos auf - nochmal in anderer Weise, als wir das schon besprochen haben.

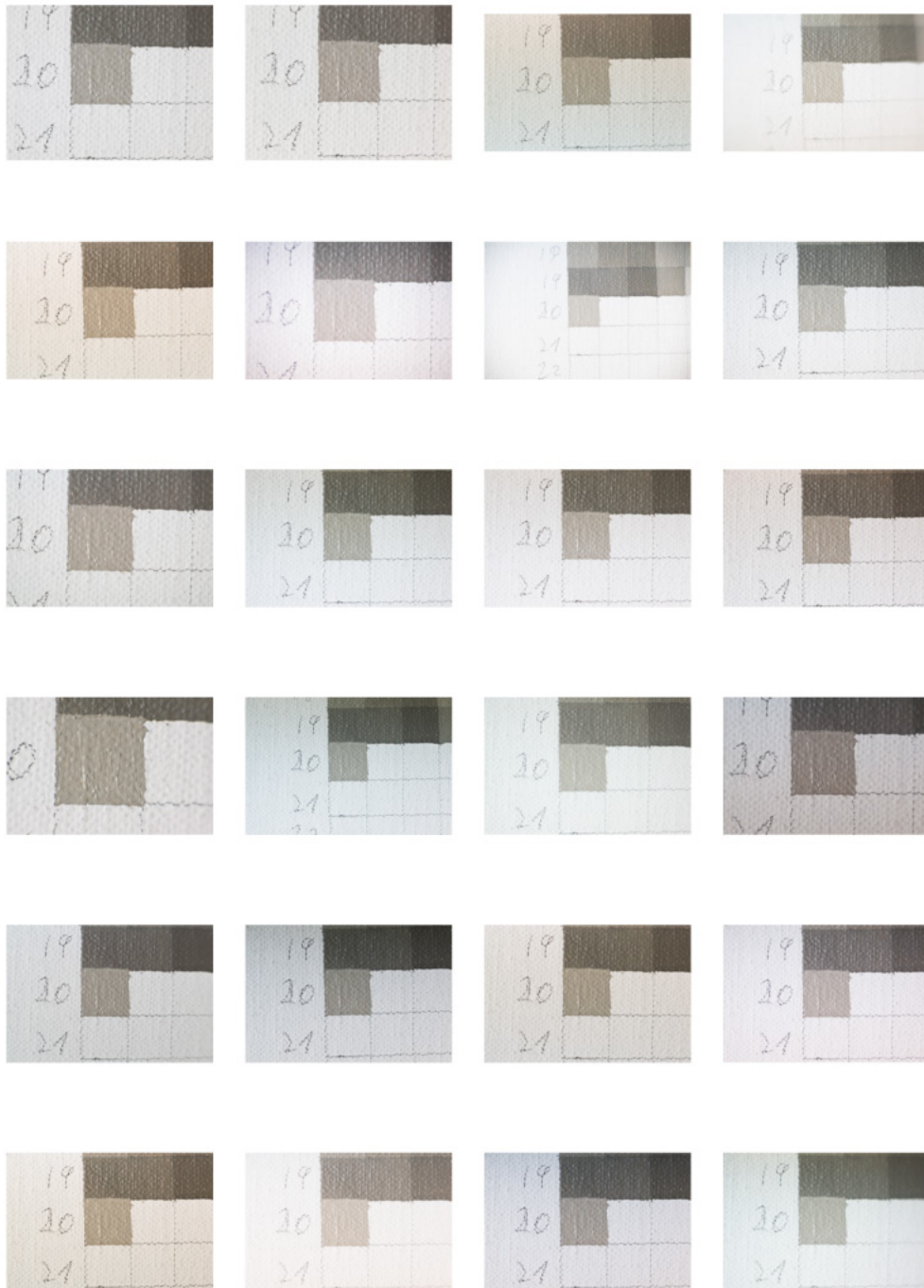
NP, 7.1.20

Ja, ich lasse das Werk kleiner werden, es fällt hinter dem Dokumentationsaufwand zurück, ein Aufwand jedoch, der trotz seiner quantitativen Überfülle qualitativ-fotografisch doch fragil und stets fehlerbehaftet, ja technisch mittelmäßig bleibt. So viel geschaffen und dabei alles marginalisiert: Werkbegriff, Künstlermythos, Legende vom guten Foto, Glaube an die perfekte Technik...

NP, 4.2.20

Ich übersende Dir mal zur Ansicht und zum visuellen Verständnis einen Kontaktabzug des ersten Kästchens der Reihe 20, da kannst Du sehr schön sehen, was ich so abstrakt versucht habe, in Worte zu fassen. Es sind nicht nur die unterschiedlichen Abstände und damit leicht unterschiedliche Ausschnitte, sondern auch die von Leuchtstoffröhren verursachten Helligkeits- und Farbtonverschiebungen. Die 24 Fotos machen die Evidenz des Artefaktes

schon sehr gut sichtbar. Die Quantität als vielfache Wiederholung im Sinne der theoretischen Reproduzierbarkeit des fotografischen Aktes, ja als Reproduzierbarkeit vom vermeintlichen Fakt des Motivs wird so zur Legende.



WU, 5.2.20

Ja, die Reproduzierbarkeit erscheint auf einmal als pure Fiktion. Du kennst vermutlich die Arbeiten von Claudia Angelmaier, die Reproduktionen desselben Werks aus verschiedenen

Büchern kombiniert hat - z.B.: http://www.claudiaangelmaier.de/works/pflanzen-tiere_2/ Was Du machst, geht aber wesentlich weiter, weil Du selbst ja die bildgebenden Faktoren bewusst bestimmst oder als solche überhaupt erst identifizierst. Und das zudem in ungleich größerem Umfang.

NP, 5.2.20

Claudia Angelmaier kannte ich nicht, eine interessante Entdeckung, danke!

Nachdem ich für Dich gestern den aktuellen Kontaktabzug anfertigte, hatte ich übrigens überlegt, nicht nur ein Kästchenfoto mit der jeweiligen Kamera anzufertigen, sondern drei Auslösungen vornehme. Da so viele unkalkulierbare und unkontrollierbare Faktoren das Foto bestimmen, würde nicht mal in dem Fall von drei Auslösungen hintereinander identische Fotos entstehen. Bislang habe ich verwackelte oder nicht im Fokus stehende, unscharfe Fotos nach der Kontrolle gelöscht, das werde ich bei der nächsten Reihe nicht mehr machen, es gibt drei Auslösungen und damit drei Fotos mit unterschiedlichen Qualitäten.

WU, 25.3.20

Danke für die Dateien. Wenn man sie, was ich gerade gemacht habe, übereinanderlegt und dann nacheinander öffnet, werden die feinen Unterschiede von Kamera zu Kamera - aber auch abhängig von Lichteinfall etc. - sehr gut wahrnehmbar. Und ich staune immer wieder über das Spektrum der Nuancen.

Zugleich wird der Malprozess sehr schön sichtbar. Und wie sich ein Ton in seiner Wirkung jeweils verändert, wenn von rechts das nächste Kästchen ‚nachrückt‘! So wirken die Tableaus mit den Einzelfotos in der Summe sehr musikalisch.

Und das Gesamtbild: Ihm sieht man das ‚Begleitprogramm‘ wirklich nicht an! Hier ist gleichsam zur Ruhe gekommen, was man auf den Fotos im Zustand des Sich-Organisierens bzw. Organisiert-Werdens sieht.

NP, 25.3.20

Ja, ich selbst habe auch sehr lang diese Sammlung betrachtet, so intensiv mache ich das sonst nie. Du hast völlig recht, man kann diese riesige Abfolge auch sehr gut mit einem musikalischen Klangbild vergleichen. Auf jeden Fall erfordert diese Quantität auch ein überdurchschnittlich großes Zeitfenster, bis überhaupt erst einmal alles erfasst ist, auch wenn man diese Sammlung visuell sehr schnell durchschreiten will. Das war mir selbst erst gestern bei der Umsetzung der Kontaktabzüge aufgefallen. Die Reihe hat sehr viel Zeit in Anspruch genommen (zu viel) und ich war mir zwischendurch nicht mehr sicher, ob ich dieses Ergebnis einer ästhetischen Erfahrung überhaupt erzielen könnte.

Bei der Hälfte der Reihe fiel mir auf, wie viele Fehlauflösungen ich wieder löschte, oft gelang nur jeder vierte Schuss. Teilweise liegt die Schärfenebene bezüglich des Abstands zwischen Objektiv und Kästchen bei einem Millimeter. Minimale Veränderung der Kamerahaltung führt dann schon zu unscharfen Bildern.

Ich werde ab der nächsten Reihe Kameragruppen bilden und nicht mehr jedes Kästchen mit allen Kameras abfotografieren, vielmehr die Kameras vier- oder fünfmal auslösen lassen, dafür aber nur ein Viertel oder Fünftel aller Kameras je Kästchen einsetzen. Dabei werden alle Fehler mit dokumentiert, die, da bin ich mir sicher, in der Gesamtheit der fast 2000 Fotos nicht als Fehler auffallen, sondern Teil des ästhetischen Erlebnisses werden. Hier passt sogar wunderbar Dein Bezug zu Musik: da außer der Unschärfe oder Verwackelung alle Parameter identisch bleiben, wird das Klangbild lediglich differenzierter, es fällt aber nicht auseinander. Das tut es ja jetzt schon nicht, trotz der teilweise extremen

Farbverschiebungen, die durch die Tageslichtröhren verursacht werden. Deren Flackern ist für das menschliche Auge kaum wahrnehmbar, aber die kurzen Auslösezeiten halten diese Inkonsistenzen dann fest.

WU, 26.3.20

Eine sehr schöne Idee, was Du da für die nächste Reihe planst. Ich bewundere, wie Du das Setting immer wieder etwas änderst, neue Aspekte ins Spiel bringst und Deine Bildkritik so immer weiter treibst, aber auch geradezu systematisierst. Du kannst bald Theorie-Patenschaften für einzelne Reihen vergeben ;-)

NP, 26.3.20

Ja, das Setting verändert sich ständig. Ich merke allerdings, dass ich nur noch dienender Interpret bin. Mit fortschreitender Arbeit bestimmen die Parameter und Ergebnisse der abgeschlossenen Reihe die Vorgaben für die nächste. Die Kästchenreihen werden zu experimentellen Testreihen, die den Fortgang des Prozesses bestimmen. Meine eigenen Ideen entsprechen deshalb zunehmend der reaktiven Gestaltung auf der Grundlage von Vorgaben systematischer Notwendigkeiten. Das Ziel, mich selbst als Künstler im klassischen Sinne komplett zurückzunehmen, beinhaltet ja stets die Gefahr vom "Nichtkonzept als Konzept", die Du einmal sehr klar erkannt und hervorgehoben hast. Prozessbedingt ist diese Falle durch die bestimmenden Parameter automatisch überwunden, ohne Tricks oder den Einsatz von Filtern. Das konzeptuelle Vorgehen vollzog vielmehr schrittweise selbst diesen Akt, ohne, dass ich das selbst auf diese Art und Weise vorhergesehen oder gar geplant hätte. Insofern stimmt es zwar, dass ich das Setting "systematisiere", wie Du schreibst, ich selbst bin aber mittlerweile nur noch der Dirigent, nicht mehr der Komponist. Und diese Entwicklung gefällt mir.

NP, 27.5.20

Ich habe mit der Reihe 38 doch noch einmal die grundsätzlichen Parameter geändert. Zu jedem Kästchen machte ich zuletzt mit 8 Kameras je 5 Fotos. Die Kameras waren so eingestellt, dass Verwacklungseffekte noch immer minimiert waren. Es gibt subtile Unterschiede durch die leicht unterschiedlichen Qualitäten der vielen Objektive, aber nichts Gravierendes. Das Hinterfragen der Bildwirklichkeit als Fakt und zugleich Artefakt soll wieder gebrochen werden, in dem Sinne, dass ich zum Ende eine endgültige Egalisierung der unterschiedlichen Qualitäten erreiche. Nicht durch absichtliche Verfremdungen, sondern dadurch, dass ich die doppelte Belichtungszeit einstelle. Von Reihe 38 bis 40 wird es also nur noch wenige scharfe Fotos geben. Von Reihe 41 bis 43 werde ich die Belichtungszeit nochmals verdoppeln, dann wird es nur unscharfe Fotos geben. In der letzten Reihe kann ich das dann nur noch bei Teleobjektiven machen, die dann eher nur noch schwammige Flächen zeigen werden. Zum Finale also noch eine neue Dimension.

WU, 27.5.20

Für den Betrachter der Fotos der letzten Reihen wird es aufgrund der vermehrten Unschärfen nach einer Beschleunigung aussehen, nach einer Dynamisierung, durch die das Objekt sich nach und nach auflöst. Ich finde, das hat auf sehr gute und angemessene Weise ein gewisses Pathos! So wie Opalka immer heller wurde und die Zahlen damit schwerer zu lesen waren, wirst Du immer unschärfer.

NP, 2.6.20

Du hast absolut recht, das ist in seinem Abschluss nicht ganz frei von Pathos. Vielleicht war es unvermeidbar geplant.

NP, 14.6.20

ich sitze hier mittlerweile an der letzten Reihe und mache nun mit allen Kameras 5 Aufnahmen von je einem Kästchen, das zieht sich natürlich, am Ende werden ca. 9000 Fotos nur von den Kästchen der letzten Reihe entstanden sein. Danach werde ich noch die 1900 Schwarzweiß-Negative scannen und parallel überlegen, wie ich das Gesamtwerk des Gemäldes fotografieren will. Ich erwäge auch immer noch, die Paraphrase des Sonderkommando-Fotos mit einem halbdeckenden Zinkweiß zu übermalen, dass am Ende nur noch eine gleichsam blasse Erinnerung an das Motiv erkennbar ist.

WU, 26.6.20

Jetzt wird mir noch viel deutlicher, dass Du den wohl bestdokumentierten Werkprozess der gesamten Kunstgeschichte vorweisen kannst. Und das ‚wohl‘ lässt sich gelinde streichen. Man hat das Gefühl, hier habe sich ein autopoietisches System entwickelt - und so etwas wie einen Autor gibt es gar nicht mehr. Die Apparate machen wechselseitig Bilder von sich und ihrem Einsatz. Flusser wäre begeistert - und nicht nur er.

NP, 26.6.20

Die Fotoreihen spiegeln tatsächlich mehr einen selbsterschaffenden Prozess wider, es ist doch weit mehr als eine reine Dokumentationsarbeit. Dieses Prinzip habe ich im Laufe des Prozesses noch weitergeführt, teilweise sind es mehr als drei Kameras, die gegenseitig und damit wechselseitig fotografische Artefakte generieren. Was für ein schöner Fingerzeig auch auf Flusser, lieber Wolfgang! An den dachte ich tatsächlich mehrfach, ich glaube, da gibt es auch eine Verbindung zu einem autopoietisches System, oder?

Ja, die Herausforderung ist im Moment gewaltig, es macht aber auch sehr viel Freude, die ganze Arbeit nun mit einem so großen Abstand zu begutachten. Ich beobachte mich dabei selbst, da ich ungefähr noch erinnere, welche Wandlungen, Erweiterungen, Ergänzungen, Streichungen und Änderungen der ganze Prozess genommen hat. Umso wichtiger ist es, dass ich mit diesem Wissen nichts mehr am Prozess selbst ändere, also Fotos lösche, selektiere oder hervorhebe.

WU, 27.6.20

Dass Du die Dokumente des Werkprozesses nicht selektieren oder hierarchisieren willst, ist völlig klar! Die Frage ist wohl eher, wie man das Material zugänglich und erschließbar macht. Website? Datenbank? Account? Analoge Archivierung?
Hast Du schon einen Überblick, wie viele Fotos es insgesamt sind?

NP, 27,6.20

Gute Frage, was die Erschließung der ganzen Fotos angeht. Mittlerweile bearbeite ich Reihe 7, da sind es schon 6400 Fotos, ich schätze mal ganz grob, dass am Ende insgesamt ca. 50.000 Fotos zusammenkommen. Plus ca. 1000 Videoclips.

Meine bisherigen Überlegungen, zu denen ich sehr, sehr gern Deine Einschätzung, Meinung und Kritik hören würde: Eine Website ist gut für Hintergrundinformationen und als Einstieg in das Gesamtprojekt. Also vorwiegend Text(e) mit Einbindung der Video- und Fotogalerien. Ich halte die klassischen Plattformen flickr und Youtube immer noch für die besten

Lösungen, das zu präsentieren. Instagram wollte ich ursprünglich, aber da sind die Formate zu beschränkt. Insta muss regelmäßig gepflegt werden, es ist eben als Social Media-Plattform optimiert. Bei Flickr könnte ich sogar die Fotos in Originalgröße posten, das mache ich aber nicht, ich rechne alles auf 6 Megapixel runter. Eventuell stelle ich die als CC-Lizenz ein. Die Videoclips würde ich eventuell pro Kästchenreihe zusammenfassen, mit einem kurzen Überblendungseffekt, die Klappen sieht man ja eh auf den Videos. Das würden bei den Aufnahmen des Malprozesses also 44 Videos à ca. 40 Minuten pro Reihe ergeben, bei der Videodokumentation des Auslösers der Analogkamera 44 Videos à 15 Minuten. Dafür bietet sich Youtube einfach besser an, schon aufgrund der HD-Qualität, mit denen ich die Videos aufgenommen habe. Youtube und Flickr kann ich außerdem in einem Schwung mit der Masse an Dateien füllen und das zeigen/bewerben.

WU, 28.6.20

Danke für Deine Ausführungen zur ‚Postproduktion‘! Was Du für die Website vorsiehst, finde ich sehr gut. Ich fände es schön, könnte da zum Start so eine Art Interview mit Dir zu lesen sein - das natürlich am liebsten ich mit Dir führen würde ;-) Flickr und YouTube sind sehr gut, Tumblr käme auch in Frage, Instagram fände ich den falschen Ort. Aus den von Dir genannten Gründen.

NP, 28.6.20

An Tumblr hatte ich gar nicht gedacht, das wäre aber auch eine Alternative bzw. eine gute Ergänzung zu flickr, danke! Im Moment sitze ich ja noch Wochen an der Postproduktion der Fotos und Videos.

NP, 30.6.20

Mit den insgesamt doch 80.000 Fotos, inkl. den Analogbildern, habe ich jetzt zu tun. Die Bearbeitung ist abgeschlossen. Mit Lightroom kann ich automatisch ein Wasserzeichen einfügen, das wird bei flickr alles als cc-by-sa ausgegeben. Ich habe heute Vormittag extra noch eine iRights-Broschüre gelesen, weil ich mir mit der nichtkommerziellen Nutzung nicht sicher war. Anbei ein Beispiel, eines der ersten Fotos.



WU, 30.6.20

Die Art der Lizenzierung finde ich sehr gut so - Du gibst alles frei, aber Dritte dürfen nicht eigenmächtig die Copyright-Bedingungen verändern.

NP, 3.7.20

Die Umwandlung der Kamera-Rohdaten in JPEG-Bilder dauert pro Reihe über eine Stunde, aber 27 Reihen sind bereits geschafft, dafür muss der Rechner auch von morgens bis abends

ran :-)

Heute sind die letzten, entwickelten Negative aus der Analogkamera angekommen, parallel werde ich dieser Tage also auch alle verbliebenen Filmstreifen abfotografieren. Auf zwei weiteren Filmen habe ich noch das fertige Gemälde abfotografiert, außerdem Stills aus dem Film "Ewiger Wald" aus dem Jahr 1936 (wieder diese Zahl, Zufall!): <https://archive.org/details/1936-Ewiger-Wald>
Ergänzt habe ich den SW-Film noch mit Analog-Screenshots von der Google-Bildersuche zu "Wald" und "Kreidefelsen".

Im Moment lese ich "Bilder trotz allem" von Didi-Huberman (übersetzt übrigens von Peter Geimer), in dem es um genau die 4 Fotos des Résistance-Mitglieds geht. Aufgrund der Auseinandersetzungen, denen Didi-Huberman ausgesetzt war, hat das Buch nicht nur einen zweiten Teil, mir ist jetzt aufgefallen, was das Problem des jetzigen Zustands meines Gemäldes darstellt: das bruchstückhafte Artefakt, dessen Faktizität zur überfrachteten Bildikone wird, trotz der Verfremdung und der Wahrung der Würde der abgelichteten Opfer, die ich nicht einmal in der Verfremdung abgebildet habe. Da die Überfrachtung -wenn auch eine andere- exakt das ist, was ich Mühe mit dem gesamten "mühevollen" Projekt vorwerfe, kann das historische Dokument nicht einmal in seiner aktuellen Form sichtbar bleiben.

Ich werde also das nicht abbildbare Bild ebenfalls nur mittelbar als historischen Moment sichtbar lassen, indem ich seine vollständige Unsichtbarmachung dokumentiere. Ganz praktisch bedeutet das: ich werde erneut meine Stative mit ca. einem halben Dutzend Kameras aus unterschiedlichen Perspektiven und verschiedenen Objektiven unterschiedlichster Qualität aufstellen und jedes Kästchen mit Weiß schließen und anschließend je ein Foto mit den Kameras schießen. Das wird zwar auch 2-3 Wochen dauern, aber dann könnte ich das tun, was mir aktuell versagt bliebe: das Gemälde gleichrangig zur gesamten Dokumentation präsentieren, dann bliebe dort eine Leerstelle, dessen Bildinhalt sich von Anfang an nie als direkter Teil der Mühe-Kritik gezeigt hat und deshalb auch am Ende des Prozesses weder als falsche Assimilation noch als instrumentalisiertes Mittel einer Bildkritik interpretiert werden kann. Die Leerstelle bleibt als weiße Hälfte des Gemäldes evident sichtbar. Lediglich in der Erinnerung der wenigen, oben erwähnten analog-monochromen Schlusssaufnahmen und den dokumentierenden Fotos der Übermalungsprozedur wird das verfremdete Auschwitz-Bild sichtbar gemacht(!), ohne sichtbar zu sein.

Als ich diese Idee hatte, fiel eine ungeheuerliche Spannung aus meinem tiefsten Herzen ab, die mich von Beginn an immer wieder plagte. Deshalb auch meine halbherzige Idee vor ein paar Wochen, das Motiv doch noch etwas abzumildern. Und ich glaube, auch Dein zu Beginn vorhandenes Unbehagen beruhte auf diesen sehr gesunden und wichtigen Restzweifeln, was diese schädliche, weil unangemessene Assimilation des Richtigen im Falschen angeht. Gestern hatte ich sogar noch einmal Deine Idee mit dem Vorhang, die ich ja auch schon vor Monaten hatte, ins Auge gefasst. Allein, das war mir immer noch zu partizipativ-spektakulär, ein zu immersives und damit der Nüchternheit entgegenstehendes Element des gesamten Projekts. Alle Ideen undedeutender Bildpräsentation beruhten eigentlich nur auf der Notwendigkeit, das Gemälde noch weiter in den Hintergrund zu rücken, um das Auschwitz-Bild einer Assimilation bzw. instrumentalisierter Überfrachtung als Bildikone und Mittel zur Kritik gleichermaßen zu entziehen, was aber durch das alleinige Vorhandensein des wie auch immer verfremdeten Sonderkommando-Fotos auf dem Gemälde unmöglich ist.

Vielleicht verwende ich ein nicht hundertprozentig deckendes Zinkweiß, dass selbst bei unverdünntem Auftrag immer noch ein sehr schwaches Durchscheinen des Motivs ermöglicht. Oder wäre ein deckendes Titanweiß doch besser? Ich mache da mal einen Test auf einem unbedeutenden Bild aus meinem Bestand.

NP, 4.7.20

Sofern ich das mit der Fläche umsetze, : Es würde keine weiße Leerstelle geben, sondern einen eindeutigen Platzhalterbereich, also eine immer noch sichtbare, monochrome Fläche. Ich habe nochmal mit dem Foto direkt nach Fertigstellung gearbeitet, mit dem ich bezüglich einer weißen Lasur herumprobiert hatte.

Fest steht für mich jetzt (den Konjunktiv spare ich mir mal zum einfacheren Formulieren): Es muss eine hell-gräuliche Fläche sein, die dem Mühe-Bild nicht die Relevanz nimmt und trotzdem präsent ist. Und es muss als Konsequenz der Überlegung eine deckende Farbe sein: entweder bestehende Evidenz der Malerei oder erinnernde Evidenz dokumentierender Fotos, beides geht nicht. Und als Drittes: so wie ich beim Mühebild in Reihen fotografisch konzeptuell gearbeitet habe, kann ich auch auf Fotos je Kästchen verzichten und stattdessen nach Abschluss einer Reihe die Fotos schießen. Das sind dann 44 Streifen, mit denen das Auschwitz-Motiv nach und nach übermalt wird. Am Rechner habe ich das mal als ein früher Zwischenschritt und als Endergebnis simuliert, anbei.





WU, 4.7.20

Bei Dir ist ja wirklich eine sehr spannende Phase innerhalb des Projekts! Das Didi-Huberman-Buch kenne ich, hatte es damals im Zusammenhang mit Richters Birkenau-Zyklus gelesen. Er lud Didi-Huberman ja ein, damit der ihm den Segen gibt für sein Projekt - und Didi-Huberman beschreibt das sehr pathetisch in seinem Text zum Katalog der Richter-Bilder. Auch sein Buch finde ich passagenweise ein wenig zu dick aufgetragen, aber das habe ich nun nicht mehr so genau im Kopf.

Ich verstehe zwar Dein Unbehagen an der aktuellen Situation, aber ich finde das Bild in seiner jetzigen Form keineswegs überfrachtet. Muss es nicht sogar so sein, um im Wechselspiel mit dem zweiten Bild überhaupt erst Deine Kritik nachvollziehbar zu machen? Stünde das Bild für sich alleine, sähe ich die Gefahr der Überfrachtung auch, aber im Zusammenspiel mit dem anderen finde ich es so sehr präzise. Es muss eben nur deutlich werden, dass beide Bilder unmittelbar zusammengehören. Und das tut es ja allein dadurch, dass sie auf derselben Leinwand sind.

Würdest Du das Bild nun übermalen, diesen Prozess aber dokumentieren und die Doku ihrerseits veröffentlichen, bestünde die Arbeit letztlich aus drei Bildern. Und dass Du das so planst, zeugt ja davon, dass es Dir immer noch wichtig ist, dass man das Bild im unübermalten Zustand kennen kann, ja dass etwas Wichtiges verlorengehe, würde man nur und ausschließlich die weiße Fläche sehen. Ist es aber wirklich übermalt, wenn der Ausgangszustand noch dokumentiert ist? Wäre es dann nicht konsequenter, das Bild einfach nur zu übermalen, das aber gerade nicht zu dokumentieren? Nicht zu verraten, dass es ein anderes Bild darunter gibt? (Zur Problematik von Richters Bildern gehört ja auch, dass er suggeriert, unter der Oberfläche befänden sich seine gemalten Versionen der Birkenau-Fotos, er habe sie übermalen ‚müssen‘.)

Und wenn Du das Bild übermalst und das auch dokumentierst, frage ich mich ferner, warum Du es Kästchen für Kästchen übermalst. Warum nicht mit entschlossener Geste mit breitem Pinsel in wenigen Sekunden übertünchen? Und warum überhaupt übermalen? Warum nicht abkratzen?

Vielleicht habe ich Deinen Punkt, warum Dir das Übermalen jetzt doch so plausibel oder

sogar geboten erscheint, einfach noch nicht so ganz kapiert. Und ich finde, eine solch schwerwiegende Entscheidung muss sehr gut abgewogen sein. Du solltest nur machen, wovon Du völlig überzeugt bist - und daher muss ich sozusagen nochmal testen, ob Du schon ganz sicher bist ;-)

NP, 4.7.20

Ganz, ganz, ganz wichtige Fragen, lieber Wolfgang. DANKE! Darüber denke ich gerade sehr intensiv nach... Und dieser pathetische Text, ich kann mich daran erinnern, ausgerechnet Didi-Huberman hat Richter eingespannt, ja, sehr wichtig für mich, da mein Bild nicht ohne Richters Umsetzung zu denken ist, die ich ja total misslungen finde. DANKE auch für diese Hinweise, den Text zu Richter fand ich damals nämlich auch nicht gut.

WU, 4.7.20

Richter hat es absichtlich ganz unscharf formuliert, dass man glauben sollte, er habe die Birkenau-Fotos zuerst gemalt und dann überrakelt. Vermutlich hatte er aber nur zuerst die Idee, die Fotos zu malen, hat dann aber direkt auf die Leinwand gerakelt. Es ging ihm aber auf jeden Fall um die Geste eines Unsichtbar-Machens.

NP, 5.7.20

Ich habe immer noch einen Konflikt mit dem Bild als grundsätzliches Problem der Aneignung dieses ikonischen Werkes der Shoah zum Zwecke einer Bildkritik Dritter. Das Problem ist eines der Instrumentalisierung. Ein Konflikt, den z.B. Dana Schutz mit "Open Casket" offensichtlich nicht erkannte, und dafür eine Kritik erfuhr, die ich selbst auch teile. Nun ist bei Dana Schutz die Motivation ihrer Motivwahl völlig unklar, während ich einer sofortigen Assoziation folgte, was ich an Mühes Bild kritisieren will, bzw. an allen Werken, die sich einer totalitären Ästhetik bedienen oder zu einer Interpretation als totalitäre Ästhetik einladen.

Angesichts der zahlreichen Debatten, die zum Problem der Instrumentalisierung der Shoa für andere Zwecke gerade in Deutschland immer wieder geführt werden ("There's no business like shoah business"), war das von Beginn ein heikles Unterfangen, das ich ja konzeptuell sehr fein gestrickt durch eine eindeutige Bearbeitung der Vorlage erreichen wollte.

Im Gegensatz zu Dana Schutz, die kaum überzeugende Argumente zu ihrer Motivation vorbringen konnte, oder dem ZPS, die Probleme hatten, ihre spektakulär-schäbig inszenierte Aschesäule zu rechtfertigen, kann ich sowohl Motivation als auch Mittel begründen. Ich gebe Dir völlig Recht: "Stünde das Bild für sich alleine, sähe ich die Gefahr der Überfrachtung auch, aber im Zusammenspiel mit dem anderen finde ich es so sehr präzise." Es ist aus ästhetischer Sicht auch für ich immer noch überzeugend, es ist bezüglich der Gewichtung und Aussage absolut stimmig so, wie es ist und wie ich es haben wollte.

So gesehen - und das ist mir erst nach Deiner Mail klar geworden - könnte ich nun sagen: Ja, dann kann und muss ich meinen Konflikt auch aushalten und sollte das Bild deshalb nicht vor Debatten und möglicherweise harscher Ablehnung oder Kritik verstecken: Mühe muss mit meiner Kritik klarkommen, ich dafür mit der Kritik der Instrumentalisierung eines ikonischen Werkes der Shoah.

Dennoch wurde für mich in den vergangenen Tagen immer klarer, dass mein Unbehagen über so viele Monate, ja über ein Jahr kein Zeichen simpler Zweifel an der eigenen Fähigkeit

oder zu strenger Selbstkritik mehr sein kann, sondern ein Zustand, über den ich genauer nachdenken musste mit dem Ziel, eine Lösung dafür zu finden. Umso dankbarer bin ich auch für Dein so kluges und fundiertes "Nachbohren" als Test.

Gäbe es dennoch ein entscheidendes Argument dagegen, das Gemälde so zu lassen, wie es ist?

Ja, denn natürlich kann man immer noch und zu Recht argumentieren, dass selbst mein reflektierter Ansatz nichts an der Tatsache ändert, am Ende doch eine extrem polarisierende und in ihren Mitteln spektakulär inszenierte Kritik erzeugt zu haben. Eine Provokation mit Spektakel-Potenzial. Und nichts ist schädlicher für mein Selbstverständnis als das Spektakel, gegen das ich immer und vehement anmalen möchte. Nun stelle ich bewusst dem ästhetisierten Totalitarismus eine ästhetisierte Ikone des größten, menschlichen Zivilisationsbruchs entgegen. Ich stehe dazu immer noch vollumfänglich. Es war genau die richtige Idee, genau das Bild der Kritik, die mir nicht nach langem Überlegen sofort in den Sinn kam, als ich mich mit Mühes Foto auseinandersetzte. Ein bewusst gewähltes Dilemma also. Hier gilt es für mich erstens zu überlegen, ob dieses offensichtliche und dem Werk inhärente Problem vermieden oder umgangen werden kann und zweitens, ob das ohne einen erweiterten Vorwurf der Konfliktvermeidungsstrategie, einer Angst vor Debatten oder dem Eingestehen der Unmöglichkeit der Verwendung des Auschwitz-Fotos realisierbar ist. Das Problem, das ich selbst bewusst geschaffen habe, ist nur diese in den Dienst einer Ästhetik-Kritik gestellte Instrumentalisierung, nicht ein selbstaufgelegtes Bildverbot der Shoah-Fotos per se, dem ich mich womöglich anschliesse.

Richter, dessen Bilder meiner Verwendung des Fotos vorausgingen, hat dieses Problem zwar auch erkannt. So viel will ich ihm zugestehen und das wurde ja auch immer zu seiner Verteidigung angeführt. Er verwendete jedoch schon immer Fotos für seine ästhetische Zwecke, unabhängig von ihren politischen oder provokanten Inhalten, genau das brachte ihm bei den Birkenau-Bildern in ein ähnliches Dilemma, in dem ich mich sehe. Aber er hat das Problem meiner Meinung nach nicht überzeugend, sondern bequem und naheliegend gelöst, indem er die Motive und damit die Aussage des Werkes faktisch obsolet machte. Richter hat seine fertigen Bilder aber nicht zerstört oder als abstrakte Bilder in seine Werkreihe überführt, er beruft sich auf das Vorhandensein der Bilder unter einer Oberfläche, die dennoch nichts anderes wiedergibt als das, was all seine abstrakten Bilder ausmachen. Es bleiben am Ende Raketbilder in Grau, die nur über den Titel und begleitende Aktivitäten wie Texte, Interviews und Briefe einen Unterschied zu anderen Werkgruppen herzustellen vermögen. Dass dort die "echten" Birkenau-Bilder unter den Rakelfarbschichten liegen sollen, bleibt ohne Dokumentation nur eine Richter-Legende, eine Aufladung mit Bedeutung über ein Narrativ. Sichtbar und damit ontologisch evident ist und bleibt aber ausschließlich die Rakelmalerei.

Wenn ich also für Richters Birkenau-Zyklus konstatiere, wenn es nicht sichtbar ist, ist es auch nicht gemalt worden, muss ich also einen Weg finden, das Gemalte sichtbar zu lassen und es trotzdem dem Spektakulären zu entziehen. Es stimmt, was Du schreibst: "Würdest Du das Bild nun übermalen, diesen Prozess aber dokumentieren und die Doku ihrerseits veröffentlichen, bestünde die Arbeit letztlich aus drei Bildern." Du hast Recht! Und Du hast bei mir das Problem des Aktes einer klassischen Übermalung in den Fokus gerückt: nicht die zwei Zustände eines Bildes sind das Problem, sondern der konzeptuelle und maltechnische Bruch in meinem Konzept.

Sehr, sehr wichtig deshalb auch Dein Einwand, wozu es denn gerade bei dem Auschwitz-Motiv einer Übermalung Kästchen für Kästchen bedürfe. Stimmt! Da gibt es bis auf das Vorgehen beim konzeptuell völlig anderen Mühebild tatsächlich überhaupt keine kausale oder konzeptuell-logische Notwendigkeit. Gleiches gilt übrigens auch für die Fotodokumentation Kästchen für Kästchen. Das war von Beginn an nur dem Mühebild vorbehalten.

Dein weiterer Gedanke "Wäre es dann nicht konsequenter, das Bild einfach nur zu übermalen, das aber gerade nicht zu dokumentieren? Nicht zu verraten, dass es ein anderes Bild darunter gibt?" führt, wie Du selbst in Klammern anmerkst, genau in die Legende, die von der ontologischen Bildwirklichkeit nicht belegt werden kann.

Das Foto als "Spur", als Dokumentation eines partiellen, ungenügenden, aber selbst im unscharfen, qualitativ minderwertigsten Zustand vorhandenen Belegs eines ontologischen Faktums sah ich deshalb als Möglichkeit, das Aneignungs- und Instrumentalisierungsproblem zu umgehen, wenn das durch das Foto belegte Bild durch Übermalung verschwindet. So ein fotografischer Beleg entspräche ja auch dem Beleg aus dem Lager Auschwitz-Birkenau im Jahr 1944.

Und damit kam ich langsam zu einer Eingrenzung des eigentlichen Problems und zu einer Lösung. Das Auschwitzfoto als Zeitdokument ist ein ganz wichtiger Aspekt. Das erste Motiv ist zwar wie das zweite inhaltlich und farblich verfremdet, aber es existiert als "nachgelebtes", in unsere Zeit herübergerettetes Bild. Die zeitliche Distanz spielt deshalb eine entscheidende Rolle, da es sich nicht um ein verfremdetes Kreidefelsen-Motiv handelt, sondern ein Dokument des Zivilisationsbruchs. Was ich dort festgehalten habe, war kein Kunstwerk wie Mühes inszeniertes Foto, sondern ein Beleg für die Anklage der Vernichtung der europäischen Juden. Ich habe daraus einen Bestandteil meines Kunstwerks gemacht, selbst auch eine Inszenierung zum Zwecke meiner Bildkritik.

Erst nach langem Nachdenken habe ich erkannt, dass ich den Charakter des Sonderkommando-Fotos als fotografische Momentaufnahme, als die es ursprünglich entstanden ist, nicht in Frage stellen will und darf. Ich will, dass es auch in der Kritik überliefert wird als Moment, als Fragment, als Augenblick. Das geht aber nur, wenn ich das Motiv selbst wieder verschwinden lasse. So, wie es jetzt auf dem Bild festgehalten ist, ist es als zeitlich-fragmentarische Element gefangen in dem Dialog einer ästhetischen Bildkritik. Aus dieser "Gefangenschaft" der Manifestation muss und will ich das Motiv wieder befreien, aber erst, nach dem ich es so, wie es sich jetzt dem Betrachter zeigt, dokumentiere im Sinne von So-Ist-Es-Gewesen und damit als meine Momentaufnahme innerhalb der Kritik festhalte.

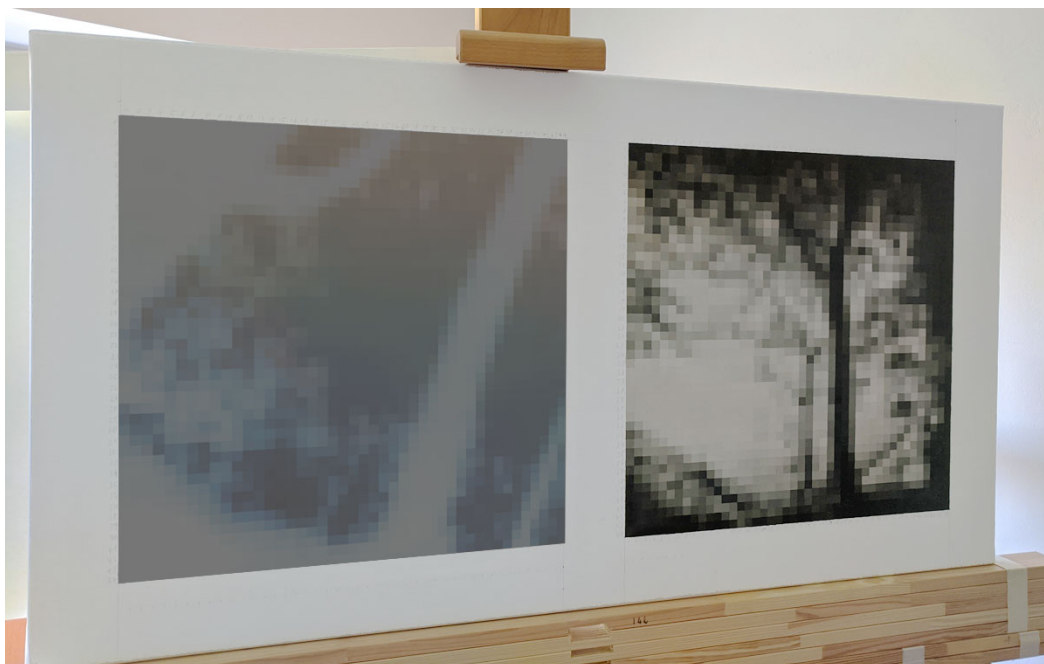
Vielleicht erinnerst Du Dich an einen meiner ersten Entwürfe, da habe ich das retuschierte und farblich veränderte Auschwitzfoto negativ gesetzt, die Negativsetzung ist ja ein konzeptueller Bestandteil meiner Arbeit. Wir waren uns beide aber sehr schnell einig, dass das hier nicht funktioniert, weil es zu viel und Unmögliches vom Betrachter verlangt, das Motiv erschließt sich dann nicht mehr. Erst danach begann ich ja, mit der Sättigung und der Deckkraft des Auschwitzmotivs zu arbeiten.

Deine Mail hat dazu geführt, dass ich jetzt eine monochrome Übermalung Kästchen für Kästchen und auch eine mit breitem Pinselstrich ausgeführte, deckende oder auch lasierende nicht mehr als optimalen Weg sehe. Wenn ich weiter oben Richter für seine

bequeme Lösung kritisiere, typische – also wiedererkennbare – Techniken und Bildmittel einzusetzen und das als angemessene Form der Wiedergabe der Birkenau-Fotos zu verkaufen, dann mach ich mit einer Übermalung in meinem Kästchen-Stil nichts besser oder anders, abgesehen von der Fotodokumentation. Und der breite Pinsel? Ja, da könnte jemand sogar noch nachschieben, warum nicht mit einem Raker?

Nun, und das ist die aktuelle Idee, komme ich erneut auf das Negativbild zurück. Wenn ich den jetzigen Zustand des Gemäldes mit beiden Motiven und ausreichend Detailaufnahmen des Ausschwitzmotivs fotografisch ausreichend dokumentiere (nein, nicht Abertausende von Fotos, darüber denke ich aber noch genauer nach), kann ich doch wieder meine zuerst favorisierte Idee verwirklichen, das veränderte Ausschwitzfoto als Negativ zu übermalen. Und weder die Umsetzung, noch das Endergebnis werden fotografisch dokumentiert. So bleibt das Mühebild eine Anatomie der Bild- und Fotokritik und das Ausschwitz-Motiv wird die Referenz, die am Ende nur noch als kaum zu erfassendes Negativ auf dem Gemälde verbleibt. Ich habe das nochmal am Rechner umgesetzt und glaube zumindest jetzt, dass das nun eine perfekte Lösung als Abschluss darstellt, so hätte ich dann auch tatsächlich drei, vor allem absolut gleichberechtigte Bilder geschaffen.

Gut, was ich beim Verzicht auf monochrome Kästchenmalerei oder auch reihenweiser Umsetzung mit aufwendiger Fotoarbeiten an Zeit spare, geht dann natürlich für das Negativbild drauf. Aber es wird nicht länger als drei Wochen dauern, länger brauchte ich auch nicht für das Positivbild.



NP, 6.7.20

Nachdem ich ja sehr detailliert hergeleitet habe, dass ich das Motiv so nicht auf der Leinwand lassen kann bzw. will und den ganzen Sermon vielleicht auch auf meiner Website zum Projekt dokumentieren sollte, habe ich beschlossen, dass es so bleibt, wie es ist. Das muss so bleiben. Bei allen Konflikten, die daraus genauso entstehen können, zu denen auch die von mir gewünschten Diskussionen über den Ästhetikbegriff nach Ausschwitz gehören. Alle anderen Ideen wäre zwar konzeptuell möglich, aber nicht mit in der Konsequenz, die ich

im Frühjahr 2019 anstrebte: Eine Kritik an Mühe, keine Darstellungsdialektik bzgl. des Auschwitz-Fotos.

WU, 6.7.20

Dass Du das Bild nun doch nicht übermalen willst, finde ich eine sehr gute Entscheidung - gerade wenn zugleich sichtbar/lesbar würde, wie sehr auch das nun ein Bild „trotz allem“ ist - trotz aller Bedenken, die man dagegen haben kann.

NP, 6.7.20

Als ich am sehr späten Abend die beiden Motive auf der Leinwand im Licht der Deckenlampe betrachtete, erkannte ich einfach, dass jede weitere Veränderung nicht nur meine aufwendig konzipierte Bildidee konterkarieren, zumindest verwässern würde. Außerdem, dass meine Bildkritik gerade aus dieser extremen Gegenüberstellung überhaupt erst die Berechtigung bezieht. Wozu hätten die Farben des alten, entwickelten Auschwitz-Negativfilms dann auf das Mühebild Anwendung finden sollen, wenn die Gegenüberstellung zum Auschwitzbild in Caspar David Friedrich-Farben verschwunden wäre? Und habe ich nicht explizit die Farbveränderung genau so vorgenommen, um auf das Problem, wenn nicht gar die absolute Unvereinbarkeit eines überkommenen Begriffes der frühen Moderne von Erhabenheit und Schönheit in Deutschland nach Auschwitz hinzuweisen, also das, was Adorno meinte, als er von der Barbarei sprach, würde man nach Auschwitz noch Gedichte schreiben? Er meinte das ja nicht absolut, sondern ebenfalls im Bewusstsein der Erhabenheit und Schönheit des 19. Jahrhunderts, als hätte es den Zivilisationsbruch nie gegeben. Und auch, wenn ich die abgebildeten Frauen, die entkleidet Minuten später ohne Ausnahme in der Gaskammer ermordet werden, wegretuschiert habe, vermittelt das Bild in den angenehmen Tönen des Sonnenuntergangs in seiner Dialektik nicht umso mehr das gerade absolut Vorstellbare und damit die falschen Erhabenheit von Mühes Foto, das dadurch zu einer bildgewordenen Relativierung des Schreckens in Adornos Sinne wird?

Ja, und letztlich genau das, was Du so wunderbar klar auf den Punkt gebracht hast: ein weiteres Bild des Auschwitz-Fotos "trotz allem", nämlich "gerade deshalb".

WU, 6.7.20

Ich freue mich wirklich sehr, dass das Bild 'gerettet' ist und Du es nicht übermalst! Du hast ja gemerkt, dass ich damit gehadert habe, dass das großartige Konzept Deines Projekts nochmal durchkreuzt wird. Klar wäre es damit komplexer geworden, aber sicher auch verwirrender. Die beiden Bilder nebeneinander sind so schlüssig - und alles, was noch möglich gewesen wäre, steht dann in den begleitenden Texten.