

# N



**Pascale Eiberle**

MASTER-THESIS 2016

Master of Arts in Fine Arts mit Major in Art Teaching

Hochschule Luzern – Design &amp; Kunst

09. Mai 2016

Alle üblichen Verdächtigen, die ich stets an meiner Seite weiss, die diese Erörterung erst möglich gemacht haben: meine Mitstudierenden, meine Dozenten an der Hochschule Luzern, die ungezählten Personen in meinem Umfeld, Freunde und Familie: insbesondere meine Eltern, die sich jederzeit emsig durch meine zahlreichen Worte durcharbeiten. Meiner Mentorin Silvia Henke möchte ich meinen Dank aussprechen, die mich erneut am Endpunkt einer dominanten Periode des Lebens und Schaffens begleitet und unterstützt hat. In der künstlerischen Praxis verweise ich auf Peter Spillmanns zahlreiche Rückmeldungen und gute Gespräche. Darüber hinaus möchte ich Tatjana Marusic und Charles Moser danken, die sich stets tatkräftig, mit viel Geduld und Engagement, früher und auch heute, mir und meiner Arbeit widmen.

# INHALT

11 — ERSTER TEIL

## **Die Bewegung der Bilder**

Auf den Linien ihrer Ursprungsgeschichte gehen Bilder,  
als Wiederholungen dessen, nie auf das Gleiche,  
sondern stets auf ein Ähnliches zu.

7 — VORWORT

12 — DAS «LEBENDIGE»

14 — DIE BEWEGUNG

16 — ABY WARBURGS PATHOSFORMELN

20 — DER KLON

8 — PRÄAMBEL

Von welchen Bildern sprechen wir?

22 — ZWEITER TEIL

## **Die Macht der Bilder**

Es entsteht immer eine Beziehung zwischen dem,  
was wir sehen und dem, wie es auf uns wirkt,  
wenn wir von ihm affiziert werden.

24 — DIE WAHRNEHMUNG

28 — AFFEKTE

30 — DER STILLSTAND

32 — URS LÜTHI: RUN FOR YOUR LIFE

34 — DRITTER TEIL

## **Ninfas**

Abriss einer künstlerischen Praxis

36 — DAS SUBJEKTIVE MOMENT

42 — ZEICHNERISCHE HANDLUNGEN

46 — S'PRADAHEFT

48 — ON KAWARA: DATE PAINTINGS

## **QUELLEN**

52 — IMPRESSUM

53 — BILDNACHWEIS

55 — AUTORENREGISTER

Wir sehen, nehmen Bilder wahr. Wir fragen nach ihrer Wirkung, ihrem Vermögen und ihrer Autorität. In unserer Zeit kommen allorts Bilder vor, in welchen Formen auch immer. Sie gehören unweigerlich zu unserem Leben. Wie sie sich indes darin einschreiben, sich positionieren und welchen Stellenwert sie dabei einnehmen ist unklar. Seit der Antike hat sich das Wesen der Bilder gewandelt. Sie haben sich als Träger von Bedeutungen und Energien über das rein Repräsentative hinausbewegt und ein Eigenleben entwickelt. Folglich müssen wir fragen, welche Macht sie über uns haben. Inwiefern sind wir heute ihrer neu gewonnenen Vitalität untertan? Wie „lebendig“ sind Bilder? In den folgenden, portionellen Kleintexten habe ich winzige Forschungsspektren geformt. Ich habe einzelne Details im grossen Feld der Bilder betrachtet. Ich habe versucht mit dem Bild die Position zu tauschen. Als Leser können wir uns zum einen Zeit nehmen und uns höflich durch fünfundsechzig Seiten durcharbeiten. Oder zum anderen können wir uns affizieren lassen und uns wie bei einer Bildbetrachtung in einem Detail oder einem Kleintext vertiefen. Eine Erzählung, eine Beschreibung, ein Bericht ist wie ein Bild; es kommt auf die Zusammensetzung, die Komposition, den Aufbau, die Steigerung und den Ausgang an. Die Bildtonalität oder Texttonalität ist wichtig, doch auf welche Weise, in welcher Reihenfolge und Zusammensetzung wir sie betrachtet, entscheidet wir selbst.

Im ersten Teil dieser Auseinandersetzung gehe ich vom Bild aus. „Die Bewegung der Bilder“ erzählt uns etwas über ihren Zustand, ihr Wesen, ihre Entwicklung und ihren Ursprung. Es geht dabei um die Frage, was Bilder sein können, was sie transportieren und wie sie handeln. Ich spreche vom Bild als Spur der Geschichte und der Kultur, das uns als lebendiges Simulakrum zu interessieren beginnt, das unsere Standpunkte ins Wanken bringt. Der zweite Teil „Die Macht der Bilder“ verweist auf die Position des Betrachters. Es geht dabei um unsere Wahrnehmung und die Affekte, die dabei ausgelöst werden. Das Bild als Spiegel, als Gefäss und Wiederhall unserer Geschichte tritt unbekümmert vor unseren Augen auf, verflüchtigt sich wieder und vergräbt sich irgendwo in unserer Erinnerung. Bilder haben grossen Einfluss auf uns; wie weit wir ihnen glauben, müssen wir selbst entscheiden. Es ist diese Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung, die mich in der künstlerischen Praxis mit den *Ninfas* interessiert; die Auseinandersetzung mit unserem kollektiven Bildgedächtnis, mit dem wir jeden Tag konfrontiert werden. Um uns der Frage nach dem Verhältnis zwischen den Selektionierungen der Geschichte, der Kultur und uns anzunähern, müssen wir uns mit dem subjektiven Moment des Affiziert-Werdens beschäftigen. Wir müssen uns mit uns selbst, dem Kleinen, aber auch dem Grossen auseinandersetzen. Wir müssen versuchen, die Gesamtheit der Bilder sowie auch ihre Details zu fassen, um sie wirklich verstehen zu können. Wo die Auseinandersetzung anfängt, ist schwierig zu definieren. Ebenso wo im Bild wir mit der Betrachtung anfangen. Wo fängt unsere Wahrnehmung und unser Denken an, wo hört es auf und wo geht es über ins kollektive Gedächtnis, in die Geschichte und die Kultur?

### Von welchen Bildern sprechen wir?

#### BEZUGSQUELLEN

GOTTFRIED BOEHM „WAS IST EIN BILD?“ VON 1994  
 HANS BELTING „BILD-ANTHROPOLOGIE“,  
 ENTWÜRFE FÜR EINE BILDWISSENSCHAFT VON 2001  
 GEORGES DIDI-HUBERMAN „DAS NACHLEBEN DER BILDER“,  
 KUNSTGESCHICHTE UND PHANTOMZEIT NACH ABY WARBURG VON 2010  
 W.J.T. MITCHELL „DAS LEBEN DER BILDER“,  
 EINE THEORIE DER VISUELLEN KULTUR VON 2008/2012

#### Boehm

«Seit Cézanne, Duchamp, Malevich, Mondrian, Newman u. a. sind Bilder alles andere als selbstverständlich. *Bevor* ein Künstler dieses Jahrhunderts gestaltet und *indem* er gestaltet, muss er die Frage stellen und beantworten, was für ihn überhaupt ‚Bild‘ sein soll»<sup>1</sup>? «[Die Moderne] zwingt uns, gründlicher zu erkunden, was *Bilder* sind, *woraus* sie bestehen, *wie* sie funktionieren und *was* sie mitteilen.»<sup>2</sup>

#### SPRECHEN WIR VON NICHT-KÜNSTLERISCHEN BILDER ODER VON KUNSTBILDER?

<sup>1</sup> Boehm 1994/2006, S.326.

<sup>2</sup> Boehm 1994/2006, S.327.

<sup>3</sup> Boehm 1994/2006, S.327.

<sup>4</sup> Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode, Tübingen 1960, S.133.

<sup>5</sup> Boehm 1994/2006, S.332.

<sup>6</sup> Boehm 1994/2006, S.335.

<sup>7</sup> Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001, S.11

<sup>8</sup> Didi-Huberman 2010, S.166-167.

<sup>9</sup> Didi-Huberman 2010, S.165.

<sup>10</sup> Didi-Huberman 2010, S.201.

#### Boehm

«Die moderne Kunst bietet sich als eine unvergleichliche Werkstatt der Erkenntnis an, die uns gestattet, den konventionellen Bildbegriff kritisch zu befragen. Er orientiert sich an der Idee des *Abbildes* [Nicht-Künstlerische Bilder]: eine *vorausgesetzte* Realität *spiegelt* sich (in welcher stilistischen Verzerrung auch immer) nachträglich in den Bildern. Was wir wissen und kennen begegnet uns noch einmal [...]. Das Wesen des Abbildes besteht jedenfalls in einer Verdoppelung. Ein Sachverhalt soll sich im Bilde noch einmal zeigen. Keine Frage, das Abbilder ihren Sinn nicht in sich besitzen, sondern in jenem Inhalt, den sie spiegeln.»<sup>3</sup> «Von wirklichen Bildern [Kunstabilder] erwarten wir dagegen nicht nur eine Bestätigung dessen, was wir schon wissen, sondern einen Mehrwert, einen ‚Seinszuwachs‘ (Gadamer).<sup>4</sup> Wirkliche Bilder implizieren deshalb einen inneren Prozess, einen ikonischen Kontrast»<sup>5</sup>. «Das Bild ‚sehen‘ heisst nichts anderes als diese innere Beziehung zu realisieren.»<sup>6</sup>

#### Mitchell

«In der Tat stellt die Vorstellung, dass Bilder über eine Art von gesellschaftlicher und psychologischer Macht verfügen, das vorherrschende Klischee der gegenwärtigen visuellen Kultur dar. [...] Es ist daher nicht schwierig nachzuweisen, dass die Idee von einer Personenhaftigkeit der Bilder (oder zumindest die von deren Be-seeltheit) in der modernen Welt ebenso lebendig ist wie zu Zeiten traditioneller Gesellschaften.»<sup>11</sup> «Es geht mir hier allerdings nicht so sehr darum, ein Gebiet abzuschreiten, das von der Semiotik abgedeckt wird; ich möchte vielmehr die den Bildern eigentümliche Tendenz betrachten, Menschen aufzunehmen und von ihnen in einer Weise aufgenommen zu werden, die deren Umgang mit Lebewesen verdächtig nahe kommt. Wenn wir über Bilder reden, neigen wir unverbesserlich dazu, in vitalistische und animistische Sprechweise zu verfallen. Nicht nur, dass sie ‚das Leben nachahmen‘, ist von Belang, sondern, dass diese Nachahmungen ‚ein Eigenleben‘ anzunehmen scheinen.»<sup>12</sup> «[...] spricht: die Wirk- und Antriebskraft, die Autonomie, Aura und Fruchtbarkeit oder andere Symptome, die Bilder zu ‚Lebenszeichen‘ machen. Damit meine ich, dass sie nicht bloss als Zeichen *für* Lebewesen fungieren, sondern dass sie vielmehr *als* Lebewesen auftreten.»<sup>13</sup>

#### Boehm

«Vor allem ist es ein Medium betörender Suggestion im Dienste eines Illusionismus, von dem es heisst, dass er sogar den Alltag der Menschen beherrsche, die Differenz zwischen Darstellung und Wirklichkeit einzuebnen vermöchte.»<sup>17</sup> «Selbst seine festen Begriffe sind, wie schon Nietzsche betonte, verfestigte Metaphern»<sup>18</sup>. «Denn sie verbindet auf eine schöpferische Weise, ihre luftigen Konstrukte schwingen sich über die Abgründe des logisch scheinbar Verbindungslosen hinweg. Je grösser und tiefer die Klüfte, umso kühner die Metaphern. Sie stellen nicht fest, was ‚ist‘, sie fallen dieser alten Idee einer stabilen, mit sich identischen Realität nicht zum Opfer. Sie bilden nicht ab, sie bringen vielmehr hervor. Ein ‚Heer von Metaphern‘ entzaubert die Illusion der einen Welt, wird zum Grund menschlicher Erkennungsfähigkeit. Den ‚Wirklichkeitssinn‘ begleitet ein neuer ‚Möglichkeitssinn‘.»<sup>19</sup>

#### Mitchell

Unsere Aufgabe ist es die Bilder zu verstehen, sich durch ihre Symptomatologie durchzuarbeiten.<sup>20</sup> «Die richtige Strategie ist somit [...] auf ihnen zu spielen, als wären sie Musikinstrumente. Die Macht der Götzen [Bilder] über den Geist des Menschen liegt in ihrem Schweigen begründet, ihre aussergewöhnliche Teilnahmslosigkeit, ihrem stummen Beharren darauf, stets de gleiche Botschaft zu wiederholen (...), sowie ihrem Vermögen, Begehren und Gewalt der Menschen in sich aufzunehmen und als Forderung nach menschlichem Opfer zurückzuprojizieren. Ihre Macht liegt ausserdem in ihrer hartnäckigen Unzerstörbarkeit begründet, [...] Die Götzen ‚auszuhorchen‘, stellt [...] eine Weise dar, auf ihnen zu spielen [...] ihr Schweigen zu brechen, sie zum Sprechen und zum Klingen zu bringen und ihre Hohlräume in einen Klangraum des menschlichen Denkens zu verwandeln.»<sup>21</sup>

#### Didi-Huberman

«Das Bild ‚*schlägt*‘ also wie im Rhythmus von Diastole und Systole oder Ein- und Ausatmen. Es schwingt nach innen, es schwingt nach aussen. Es öffnet und schliesst sich. Es fordert uns auf, seine ‚Materie‘ zu berühren, und stösst uns zurück in die ‚zeichnenmässige‘ Region der Distanzierung. Und so weiter in der endlosen Bewegung eines Ein- und Ausströmens: ‚[...] und zurück‘. Das Bild schlägt, und in ihm schlägt auch die Kultur. Das ist ihr paradoxes Leben, ihre ‚Lebensenergie‘, die sich unmöglich fixieren lässt, weil ihre Dialektik unmöglich abzuschliessen ist: Sie pendelt unablässig zwischen ‚Lebensbejahung‘ und ‚Lebensverneinung‘»<sup>14</sup>. «Wir stehen vor jedem Werk als Betroffene und in etwas *Verwickelte*, das eigentlich kein Ding ist, sondern [...] eine Lebenskraft, die wir nicht auf ihre einfachen Elemente reduzieren können.»<sup>15</sup>

#### Mitchell

«Der Klon bezeichnet das heutige Potenzial zur Erzeugung neuer Bilder – Bilder, die insofern neu sind, als sie den alten Traum von Erschaffung eines ‚lebendigen Bildes‘ erfüllen, einer Replik oder Kopie, die nicht bloss ein mechanisches Duplikat ist, sondern ein organisches, biologisch lebensfähiges Simulakrum eines Lebewesens.»<sup>16</sup>

#### WAS VERMÖGEN BILDER ZU TUN?

<sup>20</sup> Vgl. Mitchell 2012, S.49.

<sup>21</sup> Mitchell 2012, S.45.

<sup>22</sup> Didi-Huberman 2010, S.178.

#### Didi-Huberman

«Die Bibliothek [als solcher Klangraum] und die Unglaubliche Zahl der Manuskripte, Karteikarten und Dokumente (...) bilden ein *plastisches Material*, das in der Lage ist, alle Zufälle – die undenkbar oder nie gedachten Objekte der Kunstgeschichte – zu absorbieren und sich dadurch zu verwandeln, ohne sich jemals zu einem anerkannten Ergebnis, einer Synthese oder einem absoluten Wissen zu verfestigen. [...] [Plastizität], die bei Nietzsche das *Materal-Gedächtnis* des Werden charakterisiert, und der historisch-anthropologischen Entstehung der Plastizität, die bei Warburg die *Bild-Materialien* des Werdens kennzeichnet.»<sup>22</sup>

#### GEHEN BILDER ALS TRÄGER VON BEDEUTUNGEN UND

#### ENERGIEN ÜBER DAS REPRÄSENTATIVE HINAUS?

#### KÖNNEN BILDER «LEBENDIG» WERDEN?

<sup>11</sup> Mitchell 2012, S.50.

<sup>12</sup> Mitchell 2012, S.18.

<sup>13</sup> Mitchell 2012, S.22.

<sup>14</sup> Didi-Huberman 2010, S.210-211.

<sup>15</sup> Didi-Huberman 2010, S.159-161.

<sup>16</sup> Mitchell 2012, S.28.

<sup>17</sup> Boehm 1994/2006, S.12.

<sup>18</sup> Boehm 1994/2006, S.14.

<sup>19</sup> Boehm 1994/2006, S.16

#### Belting

«Ein ‚Bild‘ ist mehr als ein Produkt von Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln. Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein. Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern.»<sup>7</sup>

#### Didi-Huberman

«Darauf erwidert Warburg ganz einfach [...], dass Bilder nicht nur das Sehen ansprechen. Sie sprechen zunächst den Blick an, aber auch Wissen, Gedächtnis und Begehren wie auch deren stets verfügbare Fähigkeit zur *Intensivierung*. [...] [Das Bild] findet sich vielmehr in jeder Kunst, in jeder Epoche, in jedem Objekt und auf allen Ebenen der Analyse.»<sup>8</sup> «Bild- und Festkunst seien anthropologisch untrennbar miteinander verbunden: Die Intermezzi, die Umzüge, die christliche und heidnische Darstellungen der Renaissance, all diese Äusserungsformen menschlicher ‚Handlung‘ bilden für Warburg das Milieu, in dem die bildnerischen Formen erst ihre Bedeutung erlangen.»<sup>9</sup> «Er sucht in den Bildern etwas weitaus Fundamentaleres, das er gelegentlich als ‚dynamische‘ oder ‚energetische Symbolik‘ bezeichnete.»<sup>10</sup>

# Die Bewegung der Bilder

## BEZUGSQUELLEN

W.J.T. MITCHELL „DAS LEBEN DER BILDER“,  
EINE THEORIE DER VISUELLEN KULTUR VON 2008/2012  
GEORGES DIDI-HUBERMAN „DAS NACHLEBEN DER BILDER“,  
KUNSTGESCHICHTE UND PHANTOMZEIT NACH ABY WARBURG VON 2010

Mein Interesse an den Theorien der Bildwissenschaften kommt von der neuartigen Handlungsfähigkeit der Bilder, bzw. der seit der Moderne aktuellen Erfahrung der beliebig zu vervielfältigenden und zu manipulierenden Bilder. Nicht das *Kunstbild*, das wir stets genauer zu betrachten, zu analysieren und in ihre einzelne Bestandteile aufzulösen versuchen.

Mich beschäftigen Bilder und ihre kulturellen Wahrnehmungen auch außerhalb der Grenzen des akademischen Diskurses. Wir scheitern oft an einer getreuen Übersetzung. Gängige und vorge-setzte Theorien hindern uns, Bilder mit ihren eignen und unseren persönlichen Kontexten zu betrachten. Wir bewegen uns im kleinsten Kreis des möglichen Handlungsraumes eines Bildes oder mit W. J.T. Mitchells Definition des „Klangraums“ des Bildes, den es aus-zuhorchen gilt. Aby Warburg war auf der Suche nach einer Formel, um diese Gesamtheit der Bildenergien oder, wie er sie nennt, Kräfte einer Kultur zu erfassen. Mit „Ninfa“<sup>23</sup> glaubt er ein Bild gefunden zu haben, das die Ganzheit ihres Klangraums und ihrer gesamten Geschichte in sich zusammenfasst.

---

<sup>23</sup> Didi-Huberman 2010, S.375f.

# DAS «LEBENDIGE»

Aby Warburg und W.J.T. Mitchell

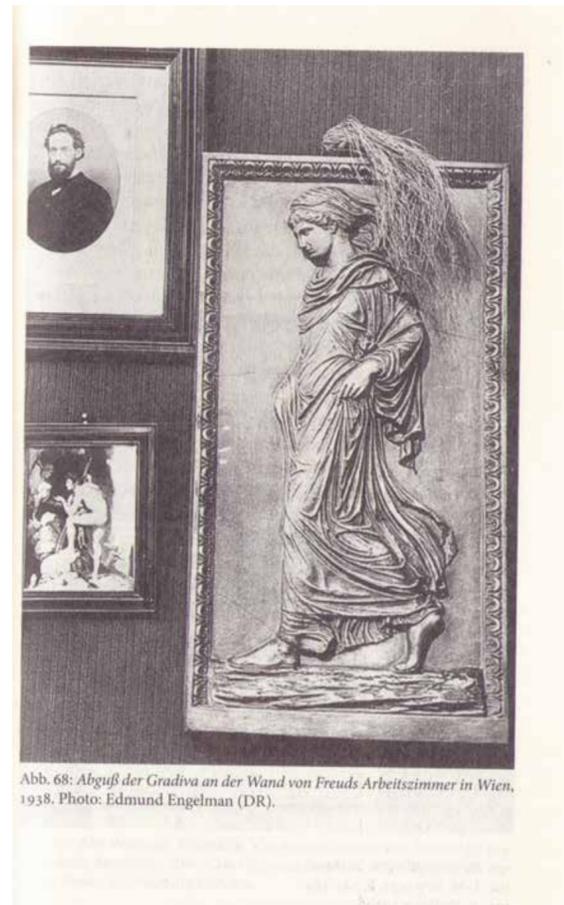


Abb. 68: Abguss der Gradiva an der Wand von Freuds Arbeitszimmer in Wien, 1938. Photo: Edmund Engelman (DR).

Abb. 1 Abguss der freudschen Gradiva  
[oder hier einer warburgschen Ninfa].

In: Didi-Huberman, Georges: Das Nachleben  
der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit  
nach Aby Warburg. Berlin (2002)/2010, S.381.

<sup>24</sup> Didi-Huberman 2010, S.388.

<sup>25</sup> Cassirer, Ernst: Zur Logik der  
Kulturwissenschaften. Fünf Studien.  
Darmstadt: Wissenschaftliche  
Buchgesellschaft, 1942/1988, S.117.

<sup>26</sup> Didi-Huberman 2010, S.384.

<sup>27</sup> Didi-Huberman 2010, S.388.

<sup>28</sup> Didi-Huberman 2010, S.375.

<sup>29</sup> Mitchell 2012, S.46.

<sup>30</sup> Mitchell 2012, S.22.

Aby Warburgs „Ninfa“ oder „Nympha“ ist, gemäss Georges Didi-Hubermans Studie „Das Nachleben der Bilder“ einerseits eine Figur der katholischen Kirche, andererseits ist ihr Ursprung in der Antike begründet. Es gibt verschiedene Erzählungen ihrer Herkunft, sie gilt aber als weibliche Figur, die in der Geschichte immer wieder auftaucht. Der Name leitet ferner zu den Feen und Halbgöttinnen. Die Frauenfiguren wurden zahlreich abgebildet und stets symbolisiert. Sie wurden in fließenden Gewändern mit Faltenwurf und stets in Bewegung dargestellt. Für Aby Warburg war „Ninfa“ – mit Didi-Hubermans Worten – die Darstellung „eines zu allem fähigen Bildes“<sup>24</sup>. „Ninfa“ ist Medium, Abbild und Kunstbild. Sie ist ein bewegter Körper, in dem Kräfte, Energien und Symptome der Geschichte „nicht nur festgehalten, sondern auch gleichsam in sie [ihm] gebannt“<sup>25</sup> sind. Sie vereint „Spannungen, Gegensätze, Ambivalenzen und ‚dynamischen Verkehrungen‘“<sup>26</sup> (Inversionen) miteinander und ist so besonders reizvoll in ihrer Betrachtung. Es ist ihr eigentliches Wesen – ihre Bedeutungen und Energien, die sie in sich trägt – das mich interessiert. Als Bild „polarisiert“ und „depolarisiert“<sup>27</sup> „Ninfa“. Sie bewegt sich durch und in der Zeit, nimmt Wissen in sich auf und formt sich dadurch, ohne sich je zu einer *endgültigen Form* zu verfestigen. Folglich ist sie „zäh wie eine fixe Idee und fragil wie ein ‚flüchtiger Gedanke‘“<sup>28</sup>. Es ist der Gedanke eines Leitmotivs oder einer Bilddefinition. „Wir möchten gerne darüber Bescheid wissen, was Bilder bedeuten und was sie bewirken: wie sie als Zeichen und Symbole kommunizieren und über welche Art von Macht sie verfügen, menschliche Emotionen und Verhaltensweisen hervorzurufen.“<sup>29</sup> W.J.T. Mitchell hinterfragt unsere Auffassung, die wir von diesen Bildern haben: „Woran liegt es, dass Menschen eine derart merkwürdige Haltung gegenüber Bildern, Objekten und Medien einnehmen? Wieso verhalten sie sich so, als wären Bilder lebendig, als verfügten Kunstwerke über eine eigene Seele, als besäßen Bilder die Macht, Menschen zu beeinflussen, Dinge von uns zu fordern, uns zu überzeugen, zu verführen und in die Irre zu leiten?“<sup>30</sup> Darauf antworte ich mit einer weiteren Frage: Was meinen Didi-Huberman und Mitchell, wenn sie ein Bild mit den Charakteristika eines Menschen ausstatten und als „lebendig“ bezeichnen? Was macht ein Bild überhaupt erst „lebendig“?

«Wenn man wissen möchte, ob ein liegender Körper tot oder lebendig ist, ob er noch einen Rest animalischer Energie besitzt, sollte man vor allem auf Bewegungen achten: auf die blosser Bewegung statt auf das Aussehen. Zum Beispiel auf das Beben eines Fingers, eine Bewegung der Lippen, ein Zittern der Augenlieder, und seien sie auch kaum wahrnehmbar oder unendlich verlangsamt wie jene ‚Welle, versteinert im Augenblick, da sie gegen das Ufer anströmt‘, von der Goethe so schön im Blick auf den *Laokoon* sprach. Ich kann nur dann sagen, dass *noch ein Rest Leben da sei, wenn es sich noch bewegen kann, in welcher Weise auch immer. Jede Fragestellung im Blick auf das Nachleben muss, phänomenologisch betrachtet, ihren Weg über die Frage nach der organischen Bewegung nehmen.*»<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Didi-Huberman 2010, S.212.

<sup>32</sup> Vgl. Mitchell 2012, S.22.

<sup>33</sup> Vgl. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1985, S.35-36.

<sup>34</sup> Vgl. Barthes 1985, S.52.

<sup>35</sup> Didi-Huberman 2010, S.210.

Roland Barthes beobachtet das „Lebendige“ der Bilder aufgrund des Sinns (*studium*), den sie mitteilen und den Affekt (*punctum*), den sie beim Betrachter auslösen. Mit anderen Worten: Ein Bild löst beim uns ein ambivalentes Gefühl aus. Einerseits sind wir stets skeptisch, wir zweifeln Bilder an und üben Kritik. Andererseits glauben wir der Magie der Bilder. W.J.T. Mitchell nennt es das „doppelte Bewusstsein“, das uns zwischen diesen beiden Überzeugungen hin und her schwanken lässt.<sup>32</sup> Es ist eine seltsame Haltung, die wir gegenüber Bildern einnehmen. Wir oszillieren zwischen rationaler Denkweise und dem naiven Glauben, Bilder seien beseelte Wesen. Roland Barthes geht davon aus, dass der naive Glaube an das Mystische siegt oder zumindest überwiegt, dass sich das Bild gegen seinen Sinn stellt und so eine mystische Vitalität entwickelt.

Es zeigt sich ein Element im Bild, das uns an die Magie glauben lässt. Ein Element, das wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor schießt und uns durchbohrt. Roland Barthes nennt es das *punctum*, ein zufälliges Detail einer Photographie, das uns besticht, uns aber auch verwundet und trifft.<sup>33</sup> Seine blosser Anwesenheit verändert unsere Betrachtung.<sup>34</sup> Georges Didi-Huberman knüpft an und sagt: Ein „Bild ‚schlägt‘ [...] schwingt nach innen, es schwingt nach aussen. Es öffnet und schliesst sich. Es fordert uns auf, seine ‚Materie‘ zu berühren und stösst uns zurück [...] in der endlosen Bewegung eines Ein- und Ausströmens: [...] und zurück‘. Das Bild schlägt und in ihm schlägt die Kultur. Das ist ihr paradoxes Leben, ihre ‚Lebensenergie‘, die sich unmöglich fixieren lässt, weil ihre Dialektik unmöglich abzuschliessen ist“<sup>35</sup>.

# DIE BEWEGUNG

Das „Lebendige“ ist stets verknüpft mit einer Bewegung, mit einer zeitlichen Spur, aufgrund dessen es erst als „lebendig“ bezeichnet werden kann. Die Begriffe des Lebendigen, der Bewegung und der Zeit sind folglich unausweichlich miteinander verbunden. Aby Warburg betrachtete sich und seine Mithistoriker als Aufzeichnungsapparate, die die Wellen der Geschichte in Form seismographischer Aufzeichnung auffangen. Sie fungieren keineswegs als aussenstehende Beobachter, sondern als Involvierte. Aber was zeichnen sie auf? Er nannte es die Chronophotographie: eine „Art der Darstellung von Phänomenen“<sup>36</sup>, kurz, die Aufzeichnung der Zeit und Bewegung von Phänomenen, die als Spur daherkommt. Damit ist das Festhalten unserer Geschichte gemeint. Die Geschichte, die unser gesamtes Gedächtnis mittels Krisen, Beben, Latenzen<sup>37</sup>, Nachleben und Geburt formt. „Wie brauchen die Historie ‚zum Leben und zur That [...] So wird der Mensch erst zum Mensch, wenn ihm der ‚blitzende Lichtschein‘ der Geschichte aufscheint, wenn er die Kraft hat, ‚das Vergangene zum Leben zu gebrauchen‘.“<sup>38</sup> Unser Werden ist also von der Geschichte abhängig. Hier müssen wir Warburgs Interpretation des Organischen, bzw. des Lebendigen genau betrachten.

<sup>36</sup> Marey, É.-J.: Du mouvement dans les fonctions de la vie. Paris: Baillière 1868, S.81.

<sup>37</sup> Eine Latenz beschreibt das Vorhandensein einer Sache, die (noch) nicht sichtbar gegen Aussen aufgetreten ist.

<sup>38</sup> Didi-Huberman 2010, S.173.

<sup>39</sup> Didi-Huberman 2010, S.176.

<sup>40</sup> Vgl. Didi-Huberman 2010, S.188.

<sup>41</sup> Didi-Huberman 2010, S.174.

Wie bereits erwähnt ist das „Lebendige“, hier das „Werden“, mit der Bewegung zu begründen. Wenn sich ein Ding, ein Objekt, bewegt, ist es erst lebendig. Das heisst, wenn die Geschichte unser Werden bildet, dann braucht sie die Bewegung dazu. Aber was für eine Bewegung ist gemeint? In diesem Kontext ist die Bewegung gleichzusetzen mit der Metamorphose. Kurz: Das Wissen oder die Information bilden sich anhand der Geschichte, die sich jedoch nie verfestigt, sondern sich stets, mit jedem Blick, mit jedem Ereignis, mit jedem Ort, in und durch die Zeit, neu formt. Es ist eine „unablässige Umwandlung“<sup>39</sup>. Dieses metamorphe Wissen bewegt sich nicht innerhalb einer Epoche, einer Zeitspanne, sondern durch alle Zeiten. Es bildet sich durch Rückflüsse, Wiederholungen, Gegenzeiten und Wiederkehr von Ereignissen, Krisen, etc. Die Gegenzeit beschreibt hier alles Bedeutsame und Reale, was in der Geschichte passiert, das gegen die Zeit und durch sie hindurch wirken kann.<sup>40</sup> Die Gegenzeit und die Wiederholung der Geschichte haben somit eine Wirkung auf die Zeit, auf eine Epoche und auf uns. Das ist die Bewegung unseres Wissens, die vergleichbar ist mit einem Verhältnis von verschiedenen Kräften. Kräfte, die aufeinander wirken und so erst eine Bewegung auslösen. „Erinnern und Vergessen, ‚Historisches‘ und ‚Unhistorisches‘ [...], deren Wechselspiel erst Bewegung, also ‚Leben‘, also Werden ermöglicht. Ein Leben, das gänzlich aus Konflikten besteht: ‚aktive‘ gegen ‚reaktive‘ Kräfte.“<sup>41</sup> Warburg nennt es die Symptome der Geschichte, des Wissens oder der Zeit, obwohl die Zeit auch zu einem Symptom des Wissens werden kann. Ein Symptom kann man als eigenartigen Rhythmus von Ereignissen einer Gegenzeit und einer Wiederholung dessen verstehen. Mit anderen Worten: Unser Wissen ist immer beweglich (in Bewegung), nie ein und dasselbe, sondern stets im Wandel. Es wird ständig aufgearbeitet und neu gezündet. Es kehrt stets, in welcher Form auch immer, zurück und verbindet sich wieder mit neuen Informationen. Dieses Wissen ist also ewig vorhanden und doch nie gleich, sondern stets ähnlich.

«Kurz, die Vergangenheit konstituiert sich aus der Gegenwart heraus – [...] Und die Gegenwart konstituiert sich aus der Vergangenheit heraus, dank ihrer Fähigkeit zum *Nachleben*. [...] Die angesprochene ‚Ewigkeit‘ bleibt stets prekär und ‚vergänglich‘. Die angesprochene ‚Wiederkehr‘ bleibt stets Veränderungen und Metamorphosen ausgesetzt. [...] Deshalb arbeiten die Macht der Gegenzeit und die der Wiederholung zusammen. Die Gegenzeit ist nicht ohne die Rhythmizität der Wiederkehr denkbar. Die Gegenzeit kehrt wieder, darin liegt ihr ganzer Wert als Symptom, jenseits der Gelegenheiten und der blossen Zufälle. Umgekehrt ist die Wiederholung nicht ohne die Kakorhythmie der unvorhergesehenen Brüche denkbar. Die Wiederholung zerlegt das Wiederholte, funktioniert nicht als Rückkehr zum Gleichen. Das bringt Deleuze gut zum Ausdruck, wenn er Nietzsches ewige Wiederkehr dem Einen (keine Weiderholung ohne Vielfalt) und dem Gleichen (keine Wiederholung ohne Unterschied) entreisst. [...] Die Wiederkehr des Gleichen ist keine Rückkehr zum Gleichen – und erst recht keine Rückkehr zum Identischen. Das ‚Gleiche‘, das in der ewigen Wiederkehr zurückkehrt, ist nicht die Identität des Seins, sondern lediglich ein *Ähnliches*. [...], das geht und wiederkehrt. Und so auch vermag die Wiederholung den Unterschied in sich zu bearbeiten. [...] Genau das wollte Warburg mit der *ewigen Wiederkehr der antiken Ähnlichkeiten* zum Ausdruck bringen – eine ewige Wiederkehr, die über jedes triviale Verhältnis hinaus denkbar war, und über jedes Zeitmodell hinaus, wie es der Gedanke einer *Nachahmung antiker Vorbilder* impliziert.»<sup>42</sup>

Für Aby Warburg und ebenso für Friedrich Nietzsche war die Antike der Ursprung unseres Wissens, unseres Seins und unserer Kultur. Stets tragisch und leidensvoll wie der Urschmerz bei der Geburt, sowie „die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysus zum Gegenstand hatte“<sup>43</sup>. Das dionysische Leiden hat aber immer ein Gegenüber, nach Nietzsche steht es stets in Opposition mit der „apollinischen Schönheitswelt“<sup>44</sup>. So besitzen unser Wissen und die Dinge stets auch unbewusste Bewegungen innerhalb eines Symptoms und eines Wissens. Beispielsweise haftet einem Symbol stets eine stabile und kraftvolle, aber auch disputable und unbeständige, von Bewegungen geprägte Struktur an. Die Gesellschaft aktualisiert laufend ihre Bedeutungen, unsere Symbole verändern sich und entwickeln sich weiter. Unsere Kulturen werden nach Didi-Huberman über ihre „Bewegungen,

Krankheiten und Symptomen“ verstanden. Nach Ernst Hans Gombrich werden die Dinge laufend widersprüchlich dargestellt oder sie werden „harmonisiert“.<sup>45</sup> Das heisst, es gibt stets eine Polarität und somit eine Spannung zwischen den Dingen. Diese konträren Pole existieren nebeneinander und versetzen auf diese Weise die Dinge erst in Bewegung. Sie stellen sie in einen Diskurs, der anhaltend eine neue Interpretation fordert. Wenn wir es von Aussen betrachten, treten auch laufend Spannungen ‚zwischen‘ „höheren“ und „niederen“ Formen der Kultur in der Geschichte hervor.<sup>46</sup> Den Konflikt zwischen jeweils zwei Polen sehen wir gut bei Bildern und Zeichen. Die Bilder stellen ein bewegliches oder plastisches Gefäss dar, das sich mittels jeder neuen Betrachtung weiterentwickelt, während die Zeichen statisch sind. Sie sind in einem System, einer Tabelle verankert und somit schwerer bewegbar.

«Die Grund-‚Schwingung‘ der Kultur sorgt für Spannung und den ‚Rhythmus‘ zweier reziproker Bewegungen, zu deren Bezeichnung er die Neologismen ‚Einschwingen‘ und ‚Aus-schwingen‘ prägte. Das Bild ‚schlägt‘ also wie im Rhythmus von Diastole und Systole oder Ein- und Ausatmen. Es schwingt nach innen, es schwingt nach aussen. Es öffnet und schliesst sich. Es fordert uns auf, seine ‚Materie‘ zu berühren, und stösst uns zurück in die ‚zeichenmässige‘ Region der Distanzierung. Und so weiter in der endlosen Bewegung eines Ein- und Ausströmens: ‚[...] und zurück‘ Das Bild schlägt, und in ihm schlägt auch die Kultur. Das ist ihr paradoxes Leben, ihre ‚Lebensenergie‘, die sich unmöglich fixieren lässt, weil ihre Dialektik unmöglich abzuschliessen ist: Sie pendelt unablässig zwischen ‚Lebensbejahung‘ und Lebensverneinung‘.»<sup>47</sup>

<sup>42</sup> Didi-Huberman 2010, S.190-192.

<sup>43</sup> Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, 1972.

In: ders., Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, (Hsg.)

Von G. Colli und M. Montinari, Berlin, New York: de Gruyter, 1967-1977 Bd. 2, S.71.

<sup>44</sup> Nietzsche 1972, S.29-39/Didi-Huberman 2010, S.165.

<sup>45</sup> Vgl. Didi-Huberman 2010, S.205.

<sup>46</sup> Vgl. Didi-Huberman 2010, S.207-208.

<sup>47</sup> Didi-Huberman 2010, S.210-211.

# ABY WARBURGS PATHOSFORMELN

Wir stellen uns vor, dass das durch die Zeit gebildete Wissen jede Form annehmen kann. Es ist aber gleichzeitig auch dank seiner Vielfalt und seinen verschiedensten Variationen in Formen gebannt. So als existierten Gefäße, Behältnisse, mit denen das Wissen und die Symptome eingefangen werden. Diese Gefäße müssen wir uns als plastische Formen denken, die verformbar sind, aus einem plastischen Material bestehen und sich so bewegen können. Dementsprechend sind diese Gefäße „lebendig“. Es sind (eigenständige) Wesen, die sich wie wir weiterentwickeln können. Aby Warburg bezeichnet diese Wesen mit dem Begriff des Leitfossils. Ein Fossil verstehen wir als Zeugnis eines vergangenen Wesens, das einmal gelebt hat. Seine Information, sein Wissen, das es uns mitteilt, ist aber nicht tot, sondern existiert weiter. „Das Fossil ist nicht mehr einfach ein Wesen, das gelebt hat, sondern ein Wesen, das noch lebt, in seiner Form eingeschlafen.“<sup>48</sup> Da die Informationen, die das Fossil uns mitteilt, für uns ablesbar sind und dadurch ebenso seine Existenz bestätigen, bleibt sein Wissen und so auch es selbst lebendig. Mit anderen Worten ist das Leitfossil das Zeugnis eines Nachlebens, es ist das Gedächtnis einer gewissen Zeit und einer gewissen Bewegung des Wissens. Wir müssen uns vorstellen, dass wir die Fossilien als in zeitliche Schichten abgelegte Gefäße betrachten – Schichten wie Erdschichten. So ist ein Symptom (spez. seine Informationen), wenn es von uns erinnert wird, ein bewegliches Fossil, also ein Leitfossil.

**«Warburgs *Pathosformeln* sind in der Tat nichts anderes als *fossile Bewegungen* [...] oder Fossilien in Bewegung: Auch hier wieder ist von nichts anderem die Rede als vom Symptom im Freudschen Sinne. Wenn ein Symptom überlebt, ist es in der Tat ein Fossil, ein ‚in seiner Form eingeschlafenes Leben‘, das gegen jede Erwartung aufwacht, das sich bewegt, sich regt, sich abmüht und den normalen Lauf der Dinge stört. Es ist ein Stück Vorgeschichte, das plötzlich gegenwärtig, ein ‚Lebensrest‘, der plötzlich lebendig wird. Ein Fossil, das zu tanzen oder gar zu schreien beginnt.»<sup>49</sup>**

Das Fossil ist paläontologisch jedoch stets etwas Statisches und Versteinertes (Unbewegliches). Es wird erst durch das Symptom, das Wissen, das sich darin bewegt und mit neuen, aktuellen Ereignissen und Wissen verbindet, lebendig. Erst durch eine solche Regung bzw. Bewegung erwacht das in sich versteinerte Fossil in seinem Innern. Es ist die Definition des „Lebendigen“, das sich, wie bereits angemerkt, kennzeichnet durch das Beben eines Fingers, die Bewegung der Lippen, das Zittern der Augenlider. Eine kaum wahrnehmbare oder tief verlangsamte Bewegung, die sich zäh, wie eine „Welle, versteinert im Augenblick, da sie gegen das Ufer anströmt“<sup>50</sup>, fortbewegt. Es ist eine „Zählebigkeit“<sup>51</sup> eines Fossils, das zwar begraben ist, aber als Versteinierung fortbesteht. Das Fossil, das was zwar vergessen ist, aber in welcher Form auch immer wiederkehrt und sich zu bewegen beginnt.<sup>52</sup>

**«Schon 1892 hatte Freud [...] seine neue Theorie des hysterischen Symptoms auf die beiden Prinzipien der ‚Wiederkehr des Vergrabenen‘ (einer zähen, wie ein Fossil versteinerten, unbewussten Erinnerung, die dank einer zufälligen Ursache wieder an die Oberfläche tritt) und der Dissoziation gestützt (insbesondere der Dissoziation zwischen dem traumatischen ‚Anlass‘ und seiner ‚Entladung‘ im Symptom). Später fügte er hinzu, dass diese *dissoziierte Wiederkehr des Vergrabenen* – topisch und chronologisch dissoziiert, weil die hervortretende Gegenwart des Fossils ‚jede zeitliche Folge‘ verkehrt [bewegt] – [...] als eines von seinem Mutterboden, seiner Ursprungssymbolik losgelösten Elements. Die nachlebenden Zeiten sind nicht einfach nur begraben, sondern unter unseren Füßen begraben und bringen den Gang unserer Geschichte zum Straucheln, wenn sie wieder auftauchen. [...] Sie ist eine *geisterhaft wiederkehrende Bewegung*, die die Gegenwart zum Tanzen bringt, eine aktuelle Bewegung, ins Unvordenkliche gegossen. Kurz, sie ist ein *flüchtiges Fossil*.»<sup>53</sup>**



Abb. 37: Hopi-Indianer beim Schlangenritual (anonym, amerikanisch), 1924. Photo: The Warburg Institute.

<sup>48</sup> Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt am Main 1987, S.349.

<sup>49</sup> Didi-Huberman 2010, S.372-373.

<sup>50</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Über Laokoon. 1798. In: ders., Berliner Ausgabe. Bd. 19. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Bd. 1, Berlin 1973, S.134.

<sup>51</sup> Didi-Huberman 2010, S.378f.

<sup>52</sup> Vgl. Didi-Huberman 2010, S.378-379.

<sup>53</sup> Didi-Huberman 2010, S.373-375.

Abb. 2 Didi-Huberman, Georges: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Berlin (2002)/2010, S.251.

Ein gutes Beispiel für die Flüchtigkeit eines Leitfossils (Geschichtsgefäßes) ist das „Schlangenritual“ der Hopi-Indianer, die Aby Warburg in seinem Leben immer wieder aufsuchte. Das Ritual besteht im Wesentlichen in einem Tanz. Die Menschen versuchen eine bestimmte „Lebensform“ zu mimen oder zu imitieren, indem sie ihre Bewegungen tanzen, bzw. sie in Bewegung übertragen. Es ist wieder nicht *dieselbe*, sondern eine *ähnliche*. So gelingt es ihnen, eine Bewegung bzw. eine Verwandlung dessen, was wir von der Geschichte wahrnehmen und wissen zu evozieren. Dadurch verändern sich das Geschehene, die Geschichte und ihre Ereignisse, d.h. ihre Erzählung und Interpretation. Es formen sich Wiederholungen, Gegenzeiten und neue Bewegungen in der Geschichte und der Kultur.

Der französische Maler, Kameramann und Drehbuchautor Pierre Bismuth versuchte ebenfalls durch *das Übertragen einer Bewegung* Wissen weiterzuentwickeln und in Bewegung zu versetzen. Er fügt bekanntem Wissen Neues oder Anderes hinzu. Indem er die Informationen der Bilder in Bewegung versetzt, versetzt er zugleich ihre Erzählung und Interpretation, bzw. ihr Wissen, das sie vermitteln, in Bewegung. In seiner Werkserie „*Following the Right Hand of* – ...“ geht er nach *Bugada & Cargnel* von bestimmten Filmausschnitten aus und verfolgt darin aufmerksam die Handbewegungen berühmter Persönlichkeiten. Eine Fotografie markiert das Ende des Filmausschnittes, wobei er die Handbewegungen, die er während der Sequenz durchführte, mittels Linien auf ihr festhielt. Die Zeichnung interferiert mit dem Originalbild. *Bugada & Cargnel* beschreiben es auf ihrer Website als: „Apparently random, this tangle of lines is in fact extremely meaningful and personal, since it captures the gesture of an iconic actress, whose myth the artist approaches subtly.“<sup>54</sup> *Offenbar zufällig ist dieses Gewirr von Linien, in der Tat äußerst sinnvoll und persönlich, da sie die Geste einer ikonischen Schauspielerin einfängt, deren Mythos sich der Künstler subtil nähert.* Indem Pierre Bismuth eine weitere Information dem Bild beifügt, nähert sich das gefestigte Bild immer mehr einer fossilen Bewegung an. Etwas, das wir kennen, formt sich durch die Hinzugabe von etwas Neuem oder Anderem zu einem Unbekannten, das wir wieder neu betrachten müssen. Altes Verbindet sich mit anderem Alten oder Neuem. Es sind wiederkehrende Informationen und Symptome, die sich aber nicht wiederholen, sondern zu etwas Ähnlichem weiterentwickeln. Der Ursprung dieses Wissens oder allen Wissens liegt nach Aby Warburg in der Antike begründet, die stets in Bewegung ist und sich zu unserem heutigen Wissen weitergeformt hat.

«[Warburg] zeigte, wie die Antike für gewisse typische, immer wiederkehrende Situationen bestimmte prägnante Ausdrucksformen geschaffen hat. Gewisse innere Erregungen, gewisse Spannungen und Lösungen sind in ihnen nicht nur festgehalten, sondern sie sind gleichsam in sie gebannt. Überall wo ein gleichartiger Affekt anklingt, wird auch das Bild, das die Kunst für ihn geschaffen, wieder lebendig. Es entstehen, nach Warburgs Ausdruck, bestimmte ‚Pathosformeln‘, die sich dem Gedächtnis der Menschheit unauslöschlich einprägen. [...] Bewegung und Emotion, die sich ‚gleichsam ... gebannt‘ durch die Zeit ziehen – das ist die Bildmagie der Pathosformeln nach Warburg. [...] Auf den Wänden antiker Sarkophage haben die Bewegungen des Lebens, des Begehrens und der Leidenschaften bis heute überlebt. Und sie vermögen, uns zu bewegen und unsere aktuelle Wahrnehmung zu verwandeln. Sie vermögen, sich selbst zu bewegen, als hätten die von Warburg seit seiner ersten Publikation so oft zitierte ‚stilbildende Macht‘ es geschafft, aus diesen Fossilien der Bewegung veritable Lebewesen zu machen, die der chronologischen Zeit die Stirn bieten: Fossilien in Bewegung. Verkörpertes Nachleben, ‚primitive Formeln‘, die in der Lage wären, unsere eigenen Gebärden hier und jetzt zu bewegen und zu erregen»<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> <http://www.bugadacargnel.com/en/artists/181-pierre-bismuth/works/10032-photos>, besucht am 21.03.2016 um 13:52.

<sup>55</sup> Didi-Huberman 2010, S.223-224.

FOLLOWING THE RIGHT HAND OF - CLAUDIA CARDINALE IN „LA RAGAZZA CON LA VALIGIA“, 2008, 60 x 104 CM, UNIQUE  
 FOLLOWING THE RIGHT HAND OF - CYD CHARISSE IN „THE BAND WAGON“, 2008, 80 x 104 CM, UNIQUE  
 FOLLOWING THE RIGHT HAND OF - GRETA GARBO IN „FLESH AND THE DEVIL“, 2008, 114 x 153 CM, UNIQUE  
 FOLLOWING THE RIGHT HAND OF - LIZ TAYLOR IN „SUDDENLY LAST SUMMER“, 2005, 75 x 130 CM, UNIQUE  
 FOLLOWING THE RIGHT HAND OF - MARILYN MONROE IN „SOME LIKE IT HOT“, 2005, 75 x 130 CM, UNIQUE  
 FOLLOWING THE RIGHT HAND OF - SOPHIA LOREN IN „LA CIOCIARA“, 2006, 34 x 39 CM, UNIQUE  
 FOLLOWING THE RIGHT HAND OF - SOPHIA LOREN IN „LA RAGAZZA DEL FIUME“, 2008, 80 x 104 CM, UNIQUE

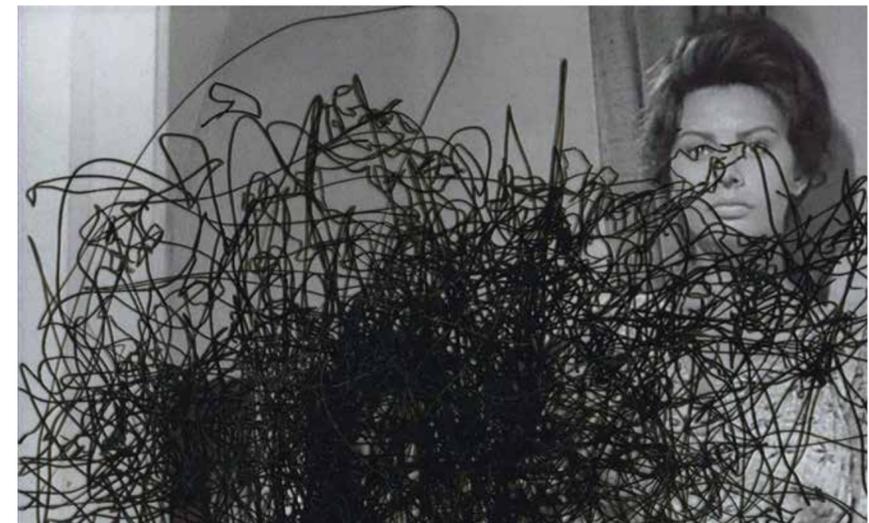


Abb. 3 [http://www.enrevenantdelexpo.com/wp-content/uploads/2014/11/22472\\_1406889092\\_pierre-bismuth-1.jpg](http://www.enrevenantdelexpo.com/wp-content/uploads/2014/11/22472_1406889092_pierre-bismuth-1.jpg), zuletzt besucht am 24.03.2016 um 11:41.

Abb. 4 <http://www.bugadacargnel.com/files/works/1618/bismuthfollowingsophialoreninlaciociera.jpg>, zuletzt besucht am 24.03.2016 um 11:42.

# DER KLON

Aby Warburgs «Klonen des Terrors»



Abb. 3 Dolly das Schaf,  
Roslin Design

Abb. 4 World Trade  
Center in Flammen,  
11. September 2001,  
Reuters



Abb. 5 Mitchell, W.J.T.: Das Leben der Bilder.

Eine Theorie der visuellen Kultur. München 2012, S.28.

Abb. 6 Mitchell, W.J.T.: Das Leben der Bilder.

Eine Theorie der visuellen Kultur. München 2012, S.29.

«Man betrachte zwei Bilder, die auf so deutliche Art unsere derzeitige historische Lage anzeigen. Das erste ist Dolly das Schaf (Abb. 3), das geklonte Tier, das zur globalen Ikone der Gentechnik geworden ist, mit all ihren Verheissungen und Drohungen. Das zweite zeigt die Zwillingstürme des World Trade Center im Augenblick ihrer Zerstörung (Abb. 4) – ein Spektakel, das eine neue, durch den Terrorismus bestimmte Weltordnung einleitete. Die Kraft dieser Bilder liegt nicht bloss in ihrer Gegenwärtigkeit oder ihrer thematischen Aktualität begründet, sondern fusst auf ihrem Stellenwert als Enigma und Omen, als Vorbote für unsichere Zeiten. Sie veranschaulichen zudem das sinnliche Spektrum einer unserer Zeit kennzeichnenden Bilderangst, die vom überwältigend traumatischen Spektakel der Massenvernichtung bis zur subtilen Schauerlichkeit des geklonten Schafes reicht, welches zwar als visuelles Bild nicht sonderlich bemerkenswert ist, als *Idee* jedoch beträchtliche Ängste verkörpert. Der Klon bezeichnet das heutige Potenzial zur Erzeugung neuer Bilder – Bilder, die insofern neu sind, als sie den alten Traum von Erschaffung eines ‚lebendigen Bildes‘ erfüllen, einer Replik oder Kopie, die nicht bloss ein mechanisches Duplikat ist, sondern ein organisches, biologisch lebensfähiges Simulakrum eines Lebewesens. Indem der Klon den Begriff der belebten Ikone auf den Kopf stellt, macht er das Verleugnen des lebendigen Bildes unmöglich.»<sup>56</sup>

Der Klon beschreibt stets das Kopieren, das sich aber bei genauer Betrachtung, wie das Schlangenritual der Hopi-Indianer, zur Mimesis, der Herstellung von Ähnlichkeit, weiterentwickelt. Er ist nie das Gleiche, er ist und wird stets Differenzen aufweisen. Er hat die Eigenart sich zu transformieren und etwas anderes zu werden. „Der Klon ist was Walter Benjamin ein ‚dialektisches Bild‘ nannte, das den Lauf der Geschichte in einem Stillstand einfängt. Er geht uns voran als Bild unserer Zukunft, droht, uns als ein Bild dessen, was einmal an unsere Stelle treten könnte, zu verfolgen; und er führt uns zurück zur Frage nach unseren eigenen Ursprüngen als Wesen, die ‚nach dem Bilde‘ einer unsichtbaren, undurchschaubaren Kraft geschaffen worden sind.“<sup>57</sup> Der Klon ist wie das Fossil oder das Leitfossil. Es sind die plastischen Gefässe, die die Symptome unserer Geschichte auffangen und diese formen. Wir formen sie, so wie sie auch uns formen. Es ist ein Wechselspiel der Rollen des Dieners und des Meisters, die stets beidseitig ausgeübt werden. Wir schaffen diese Gefässe und Orte, an welchen wir sie aufbewahren. Bibliotheken, Museen und Medien bilden unser bewegliches und plastisches Material. Dieses Material, das nach Didi-Huberman in der Lage ist, alle Objekte der Geschichte „zu absorbieren und sich dadurch zu verwandeln, ohne sich jemals zu einem anerkannten Ergebnis, einer Synthese oder einem absoluten Wissen zu verfestigen“<sup>58</sup>. Der Klon ist eine im eigenen Interesse betriebene Fortpflanzung, die eine „genealogische“ Unsterblichkeit anstrebt. Es ist eine menschliche Gier nach Reproduktion, die wir auf den Klon übertragen, so dass es zu seinem eigenen Verlangen wird. Folglich produzieren wir Bilder, um unser Verlangen und unser Begehren in eine Form zu bahnen. „Der Klon zeigt uns also, wieso [unser Leben und] das Leben von Bildern so komplex ist“<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Mitchell 2012, S.27-28.

<sup>57</sup> Mitchell 2012, S.43.

<sup>58</sup> Didi-Huberman 2010, S.178.

<sup>59</sup> Mitchell 2012, S.43.

# Die Macht der Bilder

## BEZUGSQUELLEN

MIEKE BAL „AFFEKT ALS KULTURELLE KRAFT“ VON 2006  
IN: AFFEKTE. ANALYSEN ÄSTHETISCH-MEDIALER PROZESSE  
MARIE-LUISE ANGERER „VOM BEGEHREN NACH DEM AFFEKT“ VON 2007  
STUART HALL „IDEOLOGIE, IDENTITÄT, REPRÄSENTATION“ VON 2004  
ROLAND BARTHES „DIE HELLE KAMMER“ VON 1980

Mieke Bal und Marie-Luise Angerer sprechen in ihren jeweiligen Studien – *„Affekt als kulturelle Kraft“* von 2006 und *„Vom Begehren nach dem Affekt“* von 2007 – von einer Affektanalyse, die tiefer geht als die bloße Betrachtung der Oberfläche eines Bildes. Beide Autorinnen zeigen uns eine Beziehung zwischen dem, was wir sehen und dem, wie es auf uns wirkt, wenn wir von ihm affiziert werden. Bilder sind in der Lage Empfindungen, Stimmungen, Gedanken oder Inhalte zu erzeugen oder auszulösen. Um aber nach dem Affekt – der Wirkung, dem Umgang und der Verarbeitung – zu fragen, müssen wir uns zuerst mit der Wahrnehmung auseinandersetzen. Wir werden gezwungen zuerst ein Bild zu betrachten, um etwas empfinden zu können.

# DIE WAHRNEHMUNG

«Wahrnehmung im Bergson'schen/Deleuze'schen Sinne ist eine *Auswahl* dessen, was aus dem Universum der Sichtbarkeit für unser Leben ‚brauchbar‘ ist. Die Wahrnehmung macht das ‚An(ge)sicht‘ [face] der Dinge im Hinblick auf mögliche Handlungen sichtbar. Darum ist Wahrnehmung immer auf eine Rahmung angewiesen: Sowohl das Kino als auch Ausstellungen treffen die Auswahl für uns und schlagen dadurch eine bestimmte Wahrnehmungsweise vor. Solch eine selektive Wahrnehmung bereitet die Möglichkeit zu handeln vor. ‚Aktionsbilder‘, wie Deleuze sie nennt, zeigen uns, wie auf das einzuwirken ist, was wir wahrnehmen. Deleuze verwendet das Verb ‚krümmen‘: Das sichtbare Universum zu krümmen bedeutet, die Handlungsmöglichkeiten zwischen uns und den Dingen, die wir sehen, auszumessen. Der Schlüssel hierfür ist die Gegenseitigkeit: Bilder können auf uns einwirken, ebenso wie wir auf sie einwirken können.»<sup>60</sup>

Henri Bergson antwortet diesbezüglich, dass eine Wahrnehmung ohne Affekt nicht denkbar ist. Er sagt, dass „unser Körper kein mathematischer Punkt im Raum ist, (...) dass seine virtuellen Handlungen sich mit den aktuellen vermengen und durchdringen, mit anderen Worten, dass es keine Wahrnehmung ohne Empfindung gibt. Die Empfindung ist demnach das, was wir vom Innern unseres Körpers dem Bilde der äußeren Körper hinzufügen“<sup>61</sup>. Demensprechend ist unser Körper mit der Wahrnehmung und dem Affekt verknüpft, wenn nicht sogar ihr Ausgangspunkt. Marie-Luise Angerer schreibt dazu: „Nach Bergson ist der Körper selbst ein Bild im Bilderfluss der Welt, der jedoch gleichzeitig die Selektion dieses Bildflusses übernimmt und zwischen dem einen und dem nächsten Bild ein Intervall ‚einschiebt‘“<sup>62</sup> oder mit Mark Hansens Worten, dass der Körper einem „affektiven Zentrum“<sup>63</sup> entspricht. Zwischen dem Augenblick der Betrachtung eines Bildes und dem Affekt, der ausgelöst wird, kommt es zu einer Handlung. Unser Körper und Geist reagiert auf das Gesehene. Henri Bergson spricht hier von einem Intervall, einer Zeitspanne, in der sich eine solche Handlung ereignet. Es sind Sekunden, in denen wir affiziert werden und somit handeln. Die Wahrnehmung setzt sich also in einer Bewegung fort.<sup>64</sup> Mieke Bal formuliert dieses Handeln etwas anders. Sie sagt: „In manchen Fällen versetzen uns die Bilder in Unruhe. Wir möchten sie beeinflussen, etwas am Zustand der Welt verändern, dessen Augenzeugen wir sind. Und gerade hier entsteht der Affekt: zwischen einer Wahrnehmung, die uns beunruhigt, und einer Handlung, die wir zögern auszuführen. Der Affekt ist eine vorübergehend

geronnene Beziehung zwischen Wahrnehmung und Handlung, die mit Subjektivität koinzidiert [zusammenfällt]. Mit anderen Worten: Wenn der/die Betrachtende sieht (was innerhalb des Rahmens ist) und zögert zu handeln, dann ist er/sie im Affekt gefangen.“<sup>65</sup> In „Was ist Philosophie?“ schreiben Gilles Deleuze und Felix Guattari die zwei wichtigen Schlüsselworte: „Kunst bewahrt“<sup>66</sup>. Damit meinen sie, dass Kunstwerke, Bilder, die Empfindungen ihrer Schöpfer bewahren. Diese Empfindungen resultieren aus unseren subjektiven Wahrnehmungen und unseren Affekten. Ein Bild und seine Zusammensetzung, sein Aufbau, verbinden stets das Sichtbare mit Erinnerungen bzw. erinnerten Informationen oder Wissen. Die Erinnerung wird durch eine Erzählung – was das Bild uns erzählt – gebildet und in unserer Gegenwart aktiviert.

So entsteht die Möglichkeit Nicht-eigene-Erinnerungsorte in uns aufzunehmen und in unser Erinnerungsarchiv einzuarbeiten. Fassen wir noch einmal zusammen: Wir nehmen eine durch unser Umfeld definierte Auswahl an Bildern wahr. Diese Auswahl ist erinnertes Wissen, d.h. wiederkehrendes und auch neues Wissen, das uns in einer ähnlichen oder anderen Form begegnet. Es sind Erinnerungen, die aus subjektiven Wahrnehmungen und Affekten zusammengesetzt sind und dadurch Empfindungen in uns aufsteigen lassen. Wenn wir von einem Bild affiziert werden, werden wir in Erregung versetzt. Bei der Betrachtung eines Bildes können wir von *Enthusiasmus bis zur Leidenschaft* Verschiedenes empfinden. Ebenso nehmen wir nach Mieke Bal unser „Sein“ eher affektiv statt rational, „eher durch eine Stimmung als durch abstraktes Wissen“<sup>67</sup> wahr.

Stuart Hall definiert die Wahrnehmung – in seinem Essay „Kodieren/Dekodieren“ von 2004 – mittels der visuellen Zeichen. Er unterscheidet hier zwischen „linguistischen“ und „visuellen“ Zeichen anhand eines Beispiels: Das visuelle Zeichen, also beispielsweise das Bild einer Kuh führt bei uns zur Annahme, dass es tatsächlich eine Kuh ist. Es macht jedenfalls den Anschein, einige Eigenschaften einer Kuh zu besitzen, obwohl es bloss eine Repräsentation dessen ist. Das Wort (das linguistische Zeichen) „Kuh“ hingegen besitzt keine Eigenschaften des Tieres, das es darstellt.<sup>68</sup> Das Bild ist „ein ikonisches Zeichen, weil ‚es einige der Eigenschaften der Sache, die es repräsentiert, besitzt‘. [...] Der Hund im Film kann bellen, aber er kann nicht beißen!“<sup>69</sup> Diese Zeichen, das Zeichen einer Kuh oder eines Hundes, können komplexe Kodes in sich tragen, die wir als Betrachter zuerst entschlüsseln müssen. Wir haben als Betrachter und Zuschauer die Aufgabe, diese Zeichen, bzw. Produkte, die von den Produzenten einer Werbung, eines Filmes, einer Zeitung produziert werden, zu entschlüsseln. Wir müssen dekodieren, um zu verstehen, was wir sehen und was uns mittgeteilt wird; was uns die Produzenten und ihre Produkte für Informationen, hier Zeichen, mitteilen wollen. Denn erst das Produkt entwickelt eine Nachricht zu der Form, die schlussendlich zu uns nach Hause gelangt und uns präsentiert wird. Dabei wird das Produkt (oder Gefäß) nach Hall von verschiedenen „Bedeutungen und Vorstellungen gerahmt“, beispielsweise mittels Produktionswissen, historischen Techniken, professionellen Denkweisen, „institutionellem Wissen, Definitionen und Annahmen, von den Einschätzungen des Publikums etc.“<sup>70</sup>. Wenn wir also eine dreidimensionale Sache auf eine zweidimensionale Fläche abbilden, können Fehler passieren. Es kann zu Übertagungsschwierigkeiten und „Verzerrungen“ kommen. Stuart Hall spricht hier von einer „Passgenauigkeit“ zwischen dem visuellen Produkt, das wir sehen und uns als Betrachter. Mit anderen Worten muss unser Zeichenrepertoire und dessen Verständnis mit den vermittelten „ikonischen Zeichen“ des Produkts übereinstimmen, damit wir die Nachricht überhaupt empfangen und verstehen können, ansonsten kann es zu Missverständnissen kommen.

«Fernsehproduzenten merken, dass ihre Nachricht ‚nicht rüberkommt‘, sind in der Regel dann bemüht, die Unebenheiten in der Kommunikationskette zu glätten, um so die ‚Effektivität‘ ihrer Kommunikation zu gewährleisten. Ein Grossteil der Forschung mit dem Anspruch der Objektivität verschreibt sich diesem administrativen Ziel, indem sie untersucht, wie viel das Publikum von einer Nachricht erinnert, um anhand der daraus gewonnenen Informationen den Grad der Verständlichkeit zu erhöhen. Zweifellos gibt es Missverständnisse auf der wörtlichen Ebene. Der Fernsehzuschauer kennt die verwendeten Termini nicht, kann der komplexen Logik der Argumentation oder des Kommentars nicht folgen, ist mit der Sprache nicht vertraut, empfindet die Ideen als fremd oder zu schwierig oder fühlt sich von der Darlegung ausgetrickst. Wesentlich häufiger allerdings müssen sich die Sendeanstalten damit auseinandersetzen, dass das Publikum die Nachricht nicht so auffasst, wie sie es beabsichtigen. Was sie im Grunde damit meinen, ist, dass die Fernsehzuschauer nicht innerhalb des ‚dominanten‘ oder ‚bevorzugten‘ Kodes agieren.»<sup>71</sup>

<sup>60</sup> Bal, Mieke: Affekt als kulturelle Kraft. In: Krause-Wahl, Antje/Oehlschlgel, Heike/Wiemer, Serjoscha (Hrsg.): Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse. Bielefeld 2006, S.8-9.

<sup>61</sup> Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Hamburg 1991 (1896), S.45.

<sup>62</sup> Angerer, Marie-Luise: Affekt Klammer auf Effekt Klammer zu. 2013, S.1. In: <http://blog.zhdk.ch/darstellungsformate/files/2013/01/89.pdf>, besucht am 15.03.2016 um 13:52.

<sup>63</sup> Angerer 2013, S.3.

<sup>64</sup> Vgl. Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg 1991 (1986), S.84f.

<sup>65</sup> Bal 2006, S.9.

<sup>66</sup> Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: „Was ist Philosophie?“. Frankfurt am Main 1996, S.263.

<sup>67</sup> Bal 2006, S.18.

<sup>68</sup> Vgl. Hall, Stuart: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg 2004, S.72.

<sup>69</sup> Hall 2004, S.71.

<sup>70</sup> Hall 2004, S.68.

<sup>71</sup> Hall 2004, S.76.



Pierre Bismuth setzt sich, in seinem Werk der Serie „*Replaced by the Same*“ von 2003, mit den „ikonischen Zeichen“ und der kulturellen Kommunikation auseinander. Im Bild „*Replaced by the same (un paysage + une patate)*“ ersetzt er ein „Ding“ durch seine eigene Kopie. Er schneidet einen Ausschnitt oder ein Detail aus dem Bild heraus und tauscht es mit einem Duplikat desselben Ausschnittes aus. Dadurch destabilisiert er – nach Bugada & Cargnel – den vermeintlichen Kode des Bildes und unsere Wahrnehmung dazu. Es irritiert uns. Es ist eine unerwartete Verschiebung der Bedeutung. Was bedeutet dieser Eingriff für das Bild und seine „ikonischen Zeichen“ bzw. seine Kodes? Verändert sich die Nachricht, die es vermitteln sollte? „An dieser Stelle haben wir es mit der ‚Politik des Bezeichnens‘, dem Kampf im Diskurs zu tun.“<sup>72</sup> Es wird durchaus auch immer Missverständnisse und Irritationen in einem Bild, bzw. in der Entschlüsselung von „ikonischen Zeichen“ und somit einer Nachricht, geben. Ebenso existieren auch immer individuelle und eigene Wahrnehmungsprozesse, die von den allgemeinen und dominanten Lesearten differieren. Die „ikonischen Zeichen“ des Betrachters sind aber keineswegs *absolut* abweichend zu denen des Produktes. Die Kodierung und Dekodierung stehen meist im Diskurs zueinander, obwohl es natürlich keine sichere wechselseitige Vermittlung zwischen ihnen geben muss. Nach Stuart Hall agieren wir jedoch meist innerhalb des dominanten und hegemonialen Kodes der Gesellschaft bzw. der Kultur.

Ein Produzent selektioniert stets. Er trifft eine Auswahl an Bildern (die ihm selbst präsentiert wird) und produziert eine Nachricht daraus. Er vermittelt uns eine Rahmung, bzw. eine Inszenierung dessen. Sowie die Hängung, die räumliche Zusammenstellung und Aneinanderreihung oder Sequenzierung von Ausstellungsgut. Es ist die Dramaturgie der Bildinszenierung im Bild und im Raum, die Affekte erzeugt. Mieke Bal nennt es die „Affektive Syntax“<sup>73</sup>. Denn erst durch diese Rahmung kann der Produzent mit seinem Produkt (Gefäß), seiner Nachricht, die entsprechenden Wirkungen und Effekte bei uns auslösen und somit die Informationen bei uns und in der Kultur verankern.

Abb. 7 <http://www.bugadacargnel.com/files/works/338/bismuth-replaced-by-the-same-1.jpg>, zuletzt besucht am 24.03.2016 um 11:30.

<sup>72</sup> Hall 2004, S.80.

<sup>73</sup> Bal 2006, S.9.

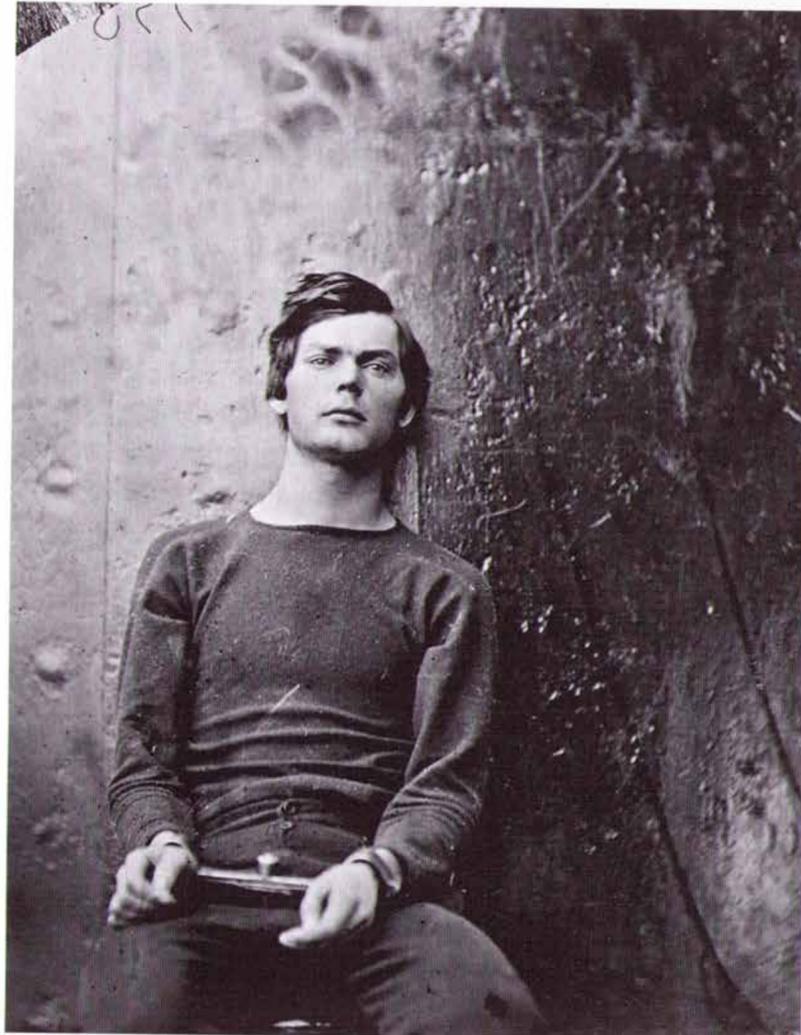
## AFFEKTE

Es gibt zwei zu unterscheidende Affekte, die ein Bild, eine Fotografie oder ein Medium auslösen können. Viele Bilder erzeugen nur einen gewöhnlichen Affekt beim Betrachter, den Roland Barthes als *studium* bezeichnete. Wir lesen schlicht die *konventionellen Informationen*<sup>74</sup>, das, was wir auf der Oberfläche eines Bildes sehen, wie die Kuh oder den Hund. Wir sind mehrheitlich eher harmlos interessiert, eher von einer nüchternen Vernunft geleitet als einer tieferen Empfindung. Wir beschäftigen uns mit dem Gesehenen durch das bloße „Ansehen“ und verstehen freilich ihre Informationen, bleiben aber stets an der Oberfläche haften. Es bleibt bei Mögen oder Nicht-Mögen.

Andere Bilder hingegen affizieren uns. Sie machen uns betroffen. Sie lösen umfassende Empfindungen in uns aus, Empfindungen, die sich ausdehnen und in unseren Köpfen Wellen schlagen. Wellen, die die Betrachtung des Bildes verändern. Roland Barthes nennt es in seinem Werk „Die helle Kammer“ das *punctum*: der Stich, „ein ‚Detail‘, das heisst ein Teil des Abgebildeten“<sup>75</sup>, dessen Affekt die Wahrnehmung eines ganzen Bildes beeinflussen kann. Barthes: „ich erkenne, mit jeder Faser meines Leibs, die kleinen Ortschaften wieder, durch die ich vor langer Zeit auf Reisen in Ungarn und Rumänien gekommen bin.“<sup>76</sup> Das *punctum* wirkt durch unsere Erinnerungen, die sich mit etwas was wir kennen verbinden und uns dadurch befähigen, neu zu erkennen. Es ist etwas, das uns bewegt oder uns in Staunen versetzt. Wir können es damit vergleichen, dass sich gewisse Informationen auf einer für uns unbekanntem Linie weiterbewegen. Mit anderen Worten hat das bewegliche Gefäss (Wissen) bestimmte Informationen oder Symptome der Geschichte auf eine für uns unbekanntem Weise weiterentwickelt und miteinander verknüpft. Und trotzdem muss etwas Bekanntes übrig bleiben, das es uns erst ermöglicht betroffen zu werden. Eine Empfindung oder auch eine Stimmung braucht stets etwas, das wir kennen, um ausgelöst zu werden.

Roland Barthes spricht aber auch noch von einem „anderen *punctum*“, das „die Zeit zermalmt“.<sup>77</sup>

«Im Jahre 1865 versuchte der junge Lewis Payne den amerikanischen Aussenminister W.H. Seward zu ermorden. Alexander Gardner hat ihn in seiner Zelle photographiert; er wartet auf den Henker. Das Photo ist schön, schön auch der Bursche: das ist das *studium*. Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein und das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist. Indem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit der Pose (den Aorist) darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft. Was mich besticht, ist die Entdeckung dieser Gleichartigkeit. Das Kinderphoto meiner Mutter vor Augen, sage ich mir: sie wird sterben: ich erschauere wie der Psychotiker bei Winnicott vor einer *Katastrophe, die bereits stattgefunden hat*. Gleichviel, ob das Subjekt, das sie erfährt, schon tot ist oder nicht, ist jegliche Photographie diese Katastrophe.»<sup>78</sup>



Alexander Gardner  
Porträt  
Lewis Paynes  
1865

»Er ist tot und er wird sterben«

Abb. 8 Barthes, Roland: Die helle Kammer.  
Bemerkungen zur Photographie.  
Frankfurt am Main 1985, S.107.

<sup>74</sup> Vgl. Barthes 1985, S.35.

<sup>75</sup> Barthes 1985, S.53.

<sup>76</sup> Barthes 1985, S.55.

<sup>77</sup> Vgl. Barthes 1985, S.106.

<sup>78</sup> Barthes 1985, S.106.

# DER STILLSTAND

**Bilder ziehen uns an, lassen uns innehalten und fesseln uns schliesslich. Ein Bild sollte uns ansprechen, uns veranlassen vor ihm anzuhalten und uns dadurch festzuhalten, als wären wir gebannt und bewegungsunfähig.<sup>79</sup> Es ist ein Begehren, das uns dazu verleitet zu staunen. Es ist ein Begehren, das ein Künstler, eine Künstlerin auf eine Oberfläche gebannt hat, um bei uns wiederum ein Begehren auszulösen und uns somit zu affizieren.**

**«Ist das Begehren ein Symptom (oder zumindest ein Resultat) des Bildermachens und des Hangs der Bilder, ein eigenes Begehren zu entwickeln, sobald sie geschaffen worden sind, um ein solches dann in anderen hervorzurufen? Gott erschafft den Menschen nach seinem Bilde, und das, so Milton, aus dem Verlangen heraus, nicht mehr alleine zu sein. Der Mann als Abbild Gottes verfügt über seine eigenen Begierden, und er bittet um eine Gefährtin, welche ihn seinerseits lieben wird. Narziss entdeckt im Wasser sein eigenes Spiegelbild. Er ertrinkt, als er den Versuch unternimmt, von dem Besitz zu ergreifen, was er fälschlicherweise für einen wunderschönen jungen Mann hält, der seinen leidenschaftlichen Blick erwidert. Pygmalion erschafft die Elfenbeinstatue einer wunderschönen Frau und verliebt sich so sehr in sie, dass sie zum Leben erwacht und zu seiner Frau wird, die ihm einen Sohn schenkt.»<sup>80</sup>**

Das Bildermachen und die Bildbetrachtung werden stets durch Begehren ausgelöst. Es ist ein „Zeugungskreislauf, in dem das Begehren Bilder erzeugt und die Bilder Begehren hervorrufen.“<sup>81</sup> Das heisst, ein Bild funktioniert als Symptom eines Begehrens, das es zu entschlüsseln gilt. Während des Dekodierungsprozesses werden Fragen nach dem Begehren des Künstlers oder der Künstlerin, nach Vermittlung und Wirkung gestellt. Was teilt das Bild uns mit und wie wirkt es auf uns? Marie Luise Angerer spricht hier von der ½ Sekunde, jenem „Moment, wo der Körper sich affektiv mit seiner Umwelt kurzschliesst“.<sup>82</sup> Ein Bild kann uns bei der Betrachtung affizieren, was innerhalb von Sekunden geschieht. Wir treten vor ein Bild und bauen im gleichen Augenblick eine Verbindung zu ihm auf oder eben nicht. Es betrifft uns oder eben nicht. Das ist das, was Roland Barthes *punctum* oder Hertha Sturms und Brian Massumis „½ Sekunde“ bezeichnen. Es ist das Affektbild, von dem Mieke Bal spricht, das „die lineare Zeit zum Stillstand bring[t]“<sup>83</sup>. Es ist das subjektive Moment, das uns versteinert vor einem Bild stehenbleiben lässt. Es sind nicht die Bilder, die uns einen Inhalt vermitteln, sondern diese, die mit uns verschmelzen. Wir stehen betroffen vor einem Bild. Ein Teil, ein Detail lässt uns innehalten und löst etwas in uns aus. Ich nenne es „Stillstand“, eine Leerstelle, ein Betroffen-Sein, das uns als Schockwelle begegnet, uns in Staunen versetzt. Es ist dieses kurze Moment, das wir anschliessend, um es zu definieren und dadurch zu verstehen, zu füllen versuchen. Wir können Stillstände vergleichen mit den Beben und Krisen der Geschichte, also mit ihren nicht-plastischen

Vorgängen. Es sind die Affekte, die uns als punktuelle Leerstellen, als einschneidende Momente der Geschichte bestechen, d.h. betroffen machen und so erst unsere Geschichte und unser Werden formen. Dazu braucht die Geschichte Latenzen (bewegliche Prozesse) sowie auch Krisen (nicht-bewegliche Momente). Sie muss stets in Bewegung bleiben, um sich weiterentwickeln zu können. Eine Bewegung braucht einen Anstoss, eine Triebfeder, durch die zum Beispiel eine Kugel erst zu rollen beginnt. Da sich diese aber mit der Zeit wieder verlangsamt, muss sie stets wieder von neuem in Bewegung versetzt werden. Ein Stoss ist eine Einwirkung, eine Konzentration starker Energien. Denn um ein Beben zu erzeugen, braucht es stets Reibung oder ein Aneinanderreihung von Kräften. Er ist wie der Einschlag eines Kieselsteins auf der Wasseroberfläche, er löst weitere kleiner Beben aus, die sich vom Ursprung fortbewegen. Wenn wir ein Bild betrachten und es uns affiziert, dann verbinden wir ein Detail oder das ganze Bild mit etwas was wir kennen, mit einer Erinnerung oder einem antiken Wissen. Es ist das erste Beben, der Aufschlag auf unserer Wasseroberfläche, das sich mittels (kleiner) nachfolgender Beben weiterentwickelt und durch die Verbindung mit etwas für uns Unbekanntes, Neues oder Anderes zu einer anderen Form figuriert. Es ist das plastische Gefäss, das wieder auftaucht, ein Gefäss, das sich nie festigt, sondern stets weiterbildet. Dieses erste Beben ist der Affekt, der uns trifft, der Stillstand, der dabei ausgelöst wird, der unsere Bewegung erst wieder zu rollen bringt und unser Sein formt. Erst so können wir uns entwickeln.

**«Nietzsche antwortet auch hier wieder: Sie [es] ist ein Spiel, ein Verhältnis von *Kräften*. Erinnerung und Vergessen, das ‚Historische‘ und das ‚Unhistorische‘ sind Kräfte – geradeso wie das ästhetische Gebiet das Apollinische und das Dionysische, deren Wechselspiel erst Bewegung, also ‚Leben‘, also Werden ermöglicht. Ein Leben, das gänzlich aus Konflikten besteht: ‚aktive‘ gegen ‚reaktive‘ Kräfte. Werden ist daher *Polarität* [...]»<sup>84</sup>**

Die Bewegung, unsere Geschichte und unsere Entwicklung brauchen also, um sich stetig weiter zu formen, Polaritäten, d.h. das Aufeinandertreffen von oppositionellen Kräften, die ein Beben und somit den Stillstand erst auslösen. Es gibt jedoch verschiedene Formen von Beben. Wir begegnen zum einen unseren kulturellen Beben, die uns als kollektives Gedächtnis treffen und zum anderen den subjektiven Affekten, die uns in der Betrachtung als persönliche Beben bestechen. Nach Stuart Hall benötigen wir aber für das Aufnehmen eines Bebens und somit für unser Leben und unsere Entwicklungen stets einen Diskurs. Dementsprechend brauchen wir eine Reflexion darüber, wie wir diesen ausgelösten Affekt, sei es ein kollektiver oder persönlicher, dekodieren und welche Informationen und Symptome der Geschichte wir dadurch aufnehmen. Wie formen sich unsere Gefässe oder die Gefässe der Geschichte durch das Betrachten eines Bildes, das Erleben eines Bebens und alles andere weiter? Braucht es dafür immer eine Übersetzung in die Sprache? Wie Gottfried Boehm in „*Was ist ein Bild?*“ darlegt, erschliesst sich die Bildtheorie „primär auf *sprachliche* Referenzen des Bildes und kaum auf seine visuelle Präsenz“<sup>85</sup>. Denn „über *Bilder* verständigen wir uns *redend*. Eine stumme, strikt visuelle Reflexion des Bildnerischen ist zwar nicht abgeschlossen, [...] bleibt aber am Rande.“<sup>86</sup> Hierzu nochmals W.J.T. Mitchell, der „das lebendige Bild“ als „verbaler und visueller Torpus“, als „Sprachfigur“, als „Bild des Sehen“, „der grafischen Gestaltung sowie des Denkens“ bezeichnet.<sup>87</sup> Ist es die Wahrnehmung, die stärker ans Auge appelliert, die Resonanzen und Spuren schafft?<sup>88</sup> Brauchen wir nicht das Visuelle für das „Leben“?

<sup>79</sup> Vgl. Fried, Michael: *Absorption and Theatricality* (Chicago: University of Chicago Press 1980), S.92.

<sup>80</sup> Mitchell 2012, S.79.

<sup>81</sup> Mitchell 2012, S.79.

<sup>82</sup> Angerer 2013, S.1.

<sup>83</sup> Bal 2006, S.9.

<sup>84</sup> Didi-Huberman 2010, S.174.

<sup>85</sup> Boehm 1994/2006, S.326.

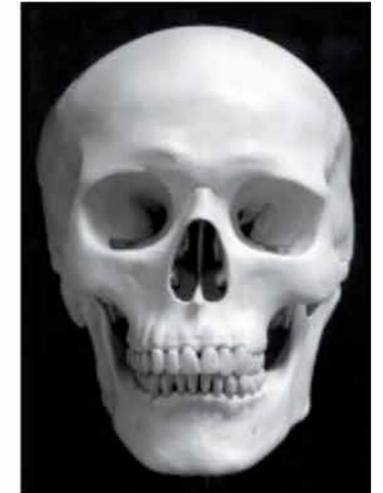
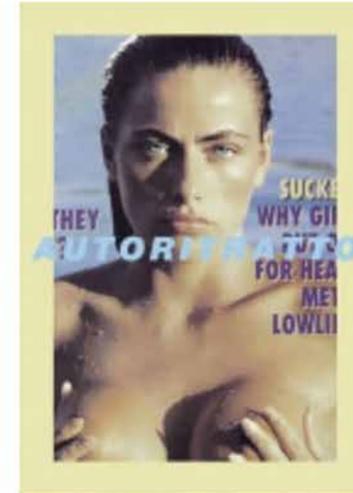
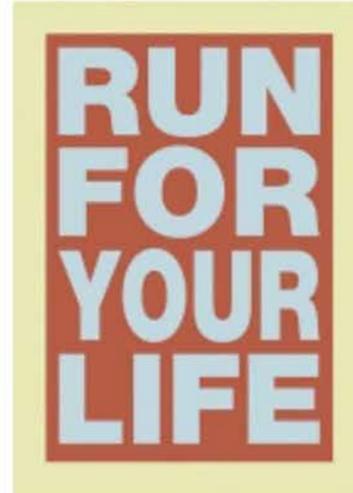
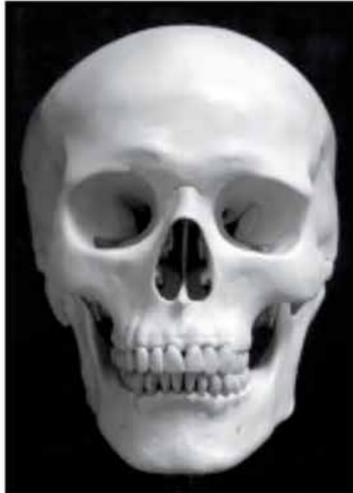
<sup>86</sup> Boehm 1994/2006, S.326.

<sup>87</sup> Vgl. Mitchell 2012, S.26.

<sup>88</sup> Vgl. Boehm 1994/2006, S.14.

# URS LÜTHI

Biennale Venedig 2001 – RUN FOR YOUR LIFE – 30 Inkjetprints auf Papier, je 42 x 60 cm, 2001.



Das Buch „*Run for your Life*“ von Urs Lüthi zeigt sich in einer Abfolge von Bildern, die durch die Polarität zwischen einzelnen Bildern einen dramaturgischen Rahmen (affektive Syntax) bildet. Es zeigt uns ein künstlerisches Informationsgefäß, in dem sich uns die Polarität unterschiedlicher Bedeutungsstränge gut präsentiert. Zwischen den Polen Totenschädel und Rosenblüten, zwischen „Ordnung und Unordnung, Wahrnehmung und Illusion, Ich und die Anderen, das Allgemeine und das Typische, männlich und weiblich, Kunst und Kitsch, Metaphysik und Ironie, erhaben und banal, schön und hässlich, falsch und richtig, echt und gefälscht, aktuell und zeitlos ist alles potenziell kongruent, [...] Nichts ist unbedingt das, was es zu sein scheint, und ist es doch. Jedes kann die Identität eines anderen annehmen, ohne die eigene zu verlieren.“<sup>89</sup> Wir schauen mit einem unvoreingenommenen Blick auf diese Bilder. Der Totenkopf, der sich auf der schwarzen Fläche ausdehnt, zeigt uns eine bewegliche und lebendige Form. Er kann sich stets mit weiteren Informationen, bzw. Formen verbinden. Er ist eine ursprüngliche Form, die zu einem Männerkopf, zu einem Frauenkopf oder zu einem Kinderkopf werden kann. Es kommt auf unser Schauen und unsere Weiterentwicklung der bzw. unserer Geschichte an. Ebenso das pornografische Frauenportrait, das uns von einem Magazincover entgegenblickt, mit der Überschrift „AUTORITRATTO“ – *Selbstbildnis*. Die Frau wird unter dem Blick eines Mannes zum Selbstbildnis dessen. Die (Ur-) Form entwickelt sich zu einem Anderem. Ebenso wie das Laufen auf dem Laufband, das ein Bild des „ewig auf der Stelle tretend und doch in Bewegung“ bleibend suggeriert.



Urs Lüthi beschreibt es als „Pathos der zwei heraldischen Todes- oder Lebensbilder“. Einerseits der Stillstand, das Beben der Geschichte und andererseits die darauffolgende Bewegung. Es sind die Stillstände, die hohe Empfindungen (Affekte) erzeugen, die von der Bewegung, bzw. der Veränderung der Bilder, der Formen, der Symptome und der Informationen wieder gebrochen werden. Es ist ein Aufladen und Entladen der Affekte. Das Buch „*Run for your Life*“ zeigt Gegenzeiten, Wiederholungen, Vergangenheit und Gegenwart. Es zeigt uns Metaphern. Die Bilder machen Querbezüge und überfluten unsere Wahrnehmung mit neuen Bildern. Sie lösen ein höfliches Interesse aus, um uns im nächsten Augenblick mit ihrer ganzen Wucht zu treffen und zu affizieren. Diese Bilder treten fragmentarisch auf. Sie werden uns als pure und rohe Bilder bzw. Formen vermittelt, die sich immer wieder neu verknüpfen. Sie formen sich stets zu Weiterem. Urs Lüthi benennt sie als „autonome Bilder“, eine „Anhäufung der Dinge – ‚Zeug, das man nicht los wird, überall gibt es diese Ecken, überall stapelt es sich‘ – lässt die Welt, ob im Kleinen, ob im Grossen, aus den Fugen geraten.“<sup>90</sup> Es gibt kein Ende, die Geschichte entwickelt sich, wie eine Zeitung, bzw. eine Nachrichtenquelle als erweitertes Wissen des Tages, des Monats und des Jahres, weiter. Sie formt die Geschichte und unser Werden beständig in einem Kreislauf weiter – „so ist für Urs Lüthi [sein] *THE END* [ebenso] nicht das Ende, sondern ein Anfang, oder genauer, ein Stop-over“<sup>91</sup>. „Stop-over“ als Zwischenlandung oder Zwischenstadium, als Stillstand oder Beben der Geschichte. Mit „*Run for your Life*“ präsentiert uns Urs Lüthi ein plastisches Gefäß, das sich flüchtig durch unseren Blick in einem „Stop-over“ verfestigt, um sich im nächsten Augenblick erneut weiterzuentwickeln und zu bewegen.

Abb. 9 <http://www.ursluehi.com/index.php?/0012/1/>, zuletzt besucht am 26.03.2016 um 12:26.

<sup>89</sup> Lüthi, Urs: Art for a better life. From Placebos & Surrogates.

XXLIX Biennale di Venezia 2001, Bern, Luzern/Poschiavo 2001, S.124.

<sup>90</sup> Lüthi 2002, s.134.

<sup>91</sup> Lüthi 2002, s.138.

# Ninfas

ABRISS EINER KÜNSTLERISCHEN PRAXIS

Mit *Ninfas* betitelt ich meine eigenen Bilder. Die Bezeichnung ist von Aby Warburgs „Ninfa“<sup>92</sup> – „eines zu allem fähigen Bildes“<sup>93</sup> abgeleitet. Dabei handelt es sich um eine zeichnerische Auseinandersetzung und Verarbeitung des ausgewählten und täglich produzierten und präsentierten Bildmaterials der Neuen Zürcher Zeitung – kurz der NZZ. *Ninfas* wollen „polarisieren“ und „depolarisieren“.<sup>94</sup> Sie sind Bilder, Medien, Abbilder und Fotografien, die sich durch die Zeit bewegen. *Bilder, die Wissen in sich aufnehmen und sich dadurch formen, ohne sich je zu einer endgültigen Form zu verfestigen*.<sup>95</sup> Museen, Bibliotheken, Zeitungen und ihre Materialien sind Orte, in denen ein solches bewegliches Wissen gebildet wird. So gilt die NZZ als eine internationale Schweizer Zeitung und Nachrichtenquelle, welche von uns als erweitertes Wissen des Tages, des Monats und des Jahres aufgenommen und gelesen wird. Die Nachrichten dieser Welt durchlaufen Dörfer und Städte und sickern durch die Köpfe der Bevölkerung. Wir haben meist gleichen Zugriff auf gleiches Wissen. Auf welche Weise wir das Gesehene verarbeiten ist aber ungewiss. Mit meiner künstlerischen Praxis, den *Ninfas*, mache ich dem Betrachter solch eine subjektive Bearbeitungsweise zugänglich.

<sup>92</sup> Ebd., S.11f.

<sup>93</sup> Didi-Huberman 2010, S.388.

<sup>94</sup> Didi-Huberman 2010, S.388.

<sup>95</sup> Ebd., S.11f.

<sup>96</sup> Didi-Huberman 2010, S.159.

Es beginnt mit dem täglichen Arbeitsprozess des Herauslösens des öffentlichen Bildmaterials aus seinem sprachlichen Kontext (der Zeitung). Zuerst werden die einzelnen Bilder im Raum, bzw. auf dem Tisch ausgelegt und dann durch die Betrachtung aufgenommen. Im zweiten Schritt werden sie nach *studium* und *punctum* selektiert. Dementsprechend werden die harmlos interessanten Bilder nach dem Prinzip des Affiziert-Werdens aussortiert und die Konzentration auf das *punctum* gelegt. Es ist unterschiedlich, wie viele Bilder uns persönlich betreffen. Ebenso, ob uns dabei das ganze Bild oder nur ein Detail affiziert. Ist die Auswahl getroffen, wird nach dem Affekt gefragt. *Was genau trifft mich? Was genau greifen ich im Bild auf? Welche Informationen sind gegeben?* Es geht darum, eine passende Bewegung des Affektgefäßes zu erzeugen, zeichnerisch das Detail neu zu zünden und somit eine Bewegung der Informationen zu erreichen. Es ist eine kontinuierliche Auseinandersetzung, eine alltägliche oder künstlerische Tätigkeit. Der Tisch, das Atelier, die Künstlerin funktionieren als Tätigkeits-Maschine. Nach der täglichen Auseinandersetzung wird das gesammelte und verarbeitete Material wieder aus der Hand gegeben und abgelegt. *Ninfas* sind subjektive Verarbeitungen und Bewegungen der bildnerischen Informationen, der Geschichte und der Kultur. Es sind meine Gedanken, es sind meine Kontexte, meine Codes, die in der Zeichnung zum Ausdruck kommen und die Geschichtsinformationen weiterentwickeln. Schlussendlich ist es keine Frage des Ergebnisses, sondern eine Frage des Affekts. „Wir stehen vor jedem Werk [Bild] als Betroffene und in etwas *Verwickelte*“<sup>96</sup>. Bilder lösen gewis-

se Stimmungen, Gedankenkonstrukte, Inhalte – „ikonische Zeichen“ (Kontexte) – etc. aus. Es geht um die Frage, wie wir damit umgehen und wie wir das verarbeiten. Welche Wahrnehmungen, Beurteilungen und Beschäftigungen heute in uns hervorgerufen werden. Der Ausgangspunkt dieser Auseinandersetzung ist fraglich. Es ist eine Tätigkeit, die sich nie beenden lässt, die immer weiterläuft, da sich die Geschichte ebenso stets weiterbewegt. Und hier zeigt sich auch eine mögliche Präsentationsform und zwar in der Weiterführung der künstlerischen Tätigkeitsmaschine als eine Art von Performance. Dabei betrachtet der Rezipient eine subjektive Verarbeitung des Bildmaterials. Hier beantworten sich die Fragen nach der Bilderselektion, somit nach den subjektiven Affekten und nach den einzelnen Handlungen auf diese. Eine weitere Möglichkeit ist die Rahmung der künstlerischen Tätigkeit. Einerseits entsteht hier der Weg der Installation. Das gesammelte und verarbeitete Material wird als Sammlung, als Archiv, als Atelier etc. inszeniert und dem Rezipienten zur Betrachtung zu Verfügung gestellt. Beiden Möglichkeiten kann ein interaktives Element hinzugefügt werden. Die Interaktion zwischen Betrachter und Künstlerin. Einerseits durch Kommunikationsformen und andererseits mittels Bewegungsabläufen. Beispielsweise wird in einer Sammlung oder in einem Archiv das selektierte Material stets von einem Archivar oder einer Sammlerin präsentiert oder herausgegeben, bzw. dem Betrachter übergeben. Diese Rolle könnte ebenso die Künstlerin übernehmen. Dabei muss klar sein, dass es mit *Ninfas* nicht um das Produkt, sondern um den herbeiführenden Prozess geht.

## DAS SUBJEKTIVE MOMENT

Das Betrachten oder Wahrnehmen von Bildern erfolgt immer anhand verschiedener Prozesse und Handlungen unsererseits. Bilder sind immer Informationsbilder. Zuerst müssen wir dekodieren, was wir wahrnehmen. Dementsprechend muss unser Gehirn bzw. unser Körper die Informationen, die gegeben sind, aufnehmen und entschlüsseln. Wir müssen uns zuerst fragen, was da überhaupt abgebildet wird, welche „ikonischen Zeichen“ sind im Bild enthalten? Die Entschlüsselung dieser Zeichen findet anhand unserer individuellen, kulturellen und hegemonialen (dominanten) Codes (Kontexten) statt. Das heisst, wir wenden, um zu verstehen, unsere und die kulturellen Codes an und fügen anschliessend das visuell Erfasste darin ein. Wir können uns diesen ersten Prozess als Klassifizierungssystem anhand der von uns festgelegten Codes vorstellen, das wie ein Programm das Gesehene entschlüsselt. Erst wenn wir die Nachricht dekodiert haben, können wir zum Affekt übergehen. Hier müssen wir uns fragen, ob wir am Bild höflich interessiert sind oder ob wir affiziert werden. Einerseits entwickeln wir immer dieses harmlose Interesse, wir verstehen und nehmen auf was abgebildet ist, dementsprechend glauben wir die vermittelten Codes, die „ikonischen Zeichen“ bzw. die

Nachricht, verstanden zu haben und gehen weiter. Oder wir sind betroffen, von dem was wir sehen, und bleiben stehen. Hier entsteht das subjektive Moment des Affiziert-Werdens. Bevor wir spezifisch auf dieses Moment eingehen, müssen wir uns fragen, wodurch dieses Moment erst injiziert wird. Für Mieke Bal braucht es immer eine Rahmung, in der die Bilder auftreten, um einen Affekt auszulösen. Roland Barthes definiert diese mit der Selektion des Produzenten. Wir brauchen stets eine bestimmte Auswahl an Bildern, um eine Nachricht erst nachzuvollziehen oder eine Empfindung verspüren zu können. Es ist immer eine Selektion, die wir von Aussen erhalten. Eine Selektion, die unser Körper, also wir, dabei noch übernehmen. Daher filtern wir zuerst immer das für uns Wichtige (im Dekodierungs-Prozess) heraus. Bevor ein Affekt überhaupt eintreten kann, brauchen wir also eine Auswahl, die sich einerseits subjektiv und andererseits von Aussen her ereignet. Das subjektive Moment wird also immer anhand des kollektiven Gedächtnisses der Geschichte und der Kultur – von Museen, Zeitungen, der Presse – ausgelöst. Ein Ausstellungskonzept wird nicht aus einer Laune heraus entwickelt, sondern um uns in Bann zu nehmen und uns zu affizieren.

Wenn sich nun ein Affekt einstellt, kommen wir zur Frage, welche Bilder uns überhaupt affizieren. Mieke Bal spricht hier von „Affektbilder“. Aber was macht ein „Affektbild“ aus? Einerseits sprechen wir wiederum vom Aspekt der Erinnerung. Die Erinnerung, die das *punctum* (den Affekt) impliziert. Wir werden von etwas getroffen bzw. betroffen, was wir kennen. Das *punctum* (Detail) im Bild erinnert uns an etwas uns Bekanntes. Es trifft etwas Nichtfassbares, ähnlich dem Déjà-vu, durch das wir irritiert oder ins Staunen versetzt werden. Es ist diese bekannte Information, die sich aber auf einer uns unbekanntem Linie weiterentwickelt hat. Kurz: *Das bewegliche Gefäss (Wissen) hat bestimmte Informationen oder Symptome der Geschichte auf eine für uns unbekannt Weise weiterentwickelt und miteinander verknüpft. Und trotzdem muss etwas Bekanntes übrig bleiben, das es uns erst ermöglicht betroffen zu werden.*<sup>97</sup> Wir können hier von einem Stellvertreter sprechen, den wir mit bestimmten Empfindungen verknüpfen. Es ist ein subjektives Stellvertreterbild oder – bloss ein Stellvertreterdetail. Unsere Bilder funktionieren immer als Stellvertreter. Zeitungen arbeiten immer mit Bildern, die einen bestimmten Inhalt, ein bestimmtes Wissen, eine Information, eine Nachricht repräsentieren, wie beispielsweise das Bild einer Kuh, die ihre Eigenschaften auf dem zweidimensionalen Papier repräsentieren soll. Es ist der Anschein, den Stuart Hall erwähnt, den uns ein Bild vorgaukelt. Ebenso besitzen wir auch individuell solche Bilder, die sich meist zu ideologischen Bildern entwickeln (ideologische Stellvertreterbilder) und die sich stark in unserer Wahrnehmung verankern. Es sind meist Bilder, die von uns mit starken Empfindungen aufgeladen werden. Stellvertreter, die sich zu einem ideologischen Bild, einer Ikone weiterentwickeln können.

<sup>97</sup> Ebd., S.29.



Das Bild „Die Kinder sind weg, der Trainer ist immer noch da“ von Simon Tanner (NZZ) ist beispielsweise ein solcher subjektiver Stellvertreter für mich. Es ist ein Bild, das in mir gleich weitere Bilder aufsteigen lässt. Ich verbinde es mit einem Bild von Tim Walker, das am nächsten Tag erschienen ist. Ein Bild aus der Londoner Ausstellung des Modemagazins „Vogue“. Im Lead-Text heisst es: „Erfinder phantastischer Bilder – Tim Walker, einer der bedeutendsten Modefotografen unserer Zeit, fotografierte 2011 im mongolischen Marschland eine Frau auf einem Jak, die einen Ziegenfellmantel von Giles Deacon zur Schau stellte.“<sup>98</sup> Es repräsentiert für mich eine Reiterin und eine Kriegerin, die mich wiederum an eine Frauenfigur eines älteren Artikels der Neuen Zürcher Zeitung erinnert. Es ist der Artikel „Im Reich der Frauen“, ein Matriarchat eines chinesischen Bergvolks, der „Mosuo“, wo „das weibliche Geschlecht das Sagen hat“<sup>99</sup>. Es ist das Bild eines starken Frauenvolks, wo Frauen den Acker selber pflügen und Männer nicht fähig sind einen Reifen zu wechseln.

Das Bild von Simon Tanner verbinde ich mit einer Problematik, der ich während meiner gesamten künstlerischen Schaffensphase immer wieder begegnet bin. Ich bezeichne sie hier als die „Tisch-Falle“. Als Künstlerin und Produzentin muss ich mich immer wieder der Frage nach den Präsentationsformen meiner Produkte bzw. Bilder stellen. Wie soll ein solcher Tisch aussehen? Ein Produkt muss bestmöglich präsentiert werden, damit der Betrachter optimal sehen kann. Wie konstruieren ich die Tischbeine, welche Tischplatte ist geeignet? Vor allem die Tischbeine sind subjektiv, d.h. für mich meist eine grosse Herausforderung, an dieser ich auch oft zu scheitern glaube. Dadurch habe ich eine starke subjektive Assoziation und somit Empfindung zu Tischbeinen entwickelt, deren Anblick mich immer wieder grübeln lässt. Es ist dieses Detail, das mich im Bild besticht. Es ist ein Stellvertreterbild, das sich in einer Welle von kleinen Beben fortbewegt und sich wiederum mit weiteren Informationen verbindet. Es wird eine subjektive Dekodierung ausgelöst, die sich wiederum zu einer subjektiven Kodierung, einem subjektiven Stellvertreterbild weiter entwickelt. Ein bekanntes Element setzt sich zu einer Bock-Reiterin, zu einem Tisch, zu etwas ganz anderem zusammen und schreibt sich im subjektiven „ikonischen Zeichen-Kode“ als Erinnerung oder Erinnerungsgefäss ein.



<sup>98</sup> Löhndorf, Marion: Jahrmarkt der Träume. NZZ Nr.64 / 237-Jg. / Donnerstag, 17. März 2016, S.39.

<sup>99</sup> Zürcher, Christoph: Im Reich der Frauen, NZZ online 14. Februar 2010. <http://www.nzz.ch/im-reich-der-frauen-1.4954419>, zuletzt besucht am 31.03.2016 um 3:42.



## Abb.10

**ZEITUNG** NZZ Nr.64 / 237-Jg. / Donnerstag, 17. März 2016.

**BILD** Erfinder phantastischer Bilder – Tim Walker, einer der bedeutendsten Modefotografen unserer Zeit, fotografierte 2011 im mongolischen Marschland eine Frau auf einem Jak, die einen Ziegenfellmantel von Giles Deacon zur Schau stellte. (TIM WALKER)

**ARTIKEL** Jahrmarkt der Träume. Warum das Modemagazin «Vogue» seit Jahrzehnten weltweit stilbildend ist, erklärt eine glitzernde Ausstellung in London. (S.39)

## Abb.11

**ZEITUNG** NZZ am Sonntag, 14. Februar 2010.

**BILD** Mosuo-Frauen haben nur Liebhaber. Lamu mit dem einzige Freund mit Wohnrecht. (CHRISTOPH ZÜRCHER)

**ARTIKEL** Im Reich der Frauen. Im Matriarchat des chinesischen Bergvolks der Mosuo hat das weibliche Geschlecht das Sagen. Von Christoph Zürcher. (S.67)

## Abb.12

**ZEITUNG** NZZ Nr.63 / 237-Jg. / Mittwoch, 16. März 2016.

**BILD** Die Kinder sind weg, der Trainer ist immer noch da. (SIMON TANNER / NZZ)

**ARTIKEL** Leiden im Dunkeln. Fernab des Rampenlichts – wie Kinder im Kunstturnen Mobbing und Ausgrenzung erlebten. (S.50-51)

## Abb.13

ZEITUNG NZZ Nr.13 / 237.Jg. / Montag, 18. Januar 2016

BILD (MASSIMO BERRUTI / AGENCE VU FOR THE  
MAGNUM EMERGENCY FUND)

FOTO-TABLEAU Im „Todesdreieck“ hinter Neapel 1/5. (S.9)

<sup>100</sup> Ebd., S.29.

<sup>101</sup> Barthes 1985, S.106.

<sup>102</sup> Didi-Huberman 2010, S.177.

Bei einem Schockbild hingegen ist dieses bekannte, bildnerische Element durch die Bewegung, bzw. die Weiterentwicklung des Informationsguts verwischt. Es wurde ein Grad an Verformung erreicht, der für uns unerwartet erscheint und an dem wir uns das Bekannte nicht mehr vorstellen können. Dementsprechend ist die Bewegung der Informationen einer für uns nicht vorstellbaren Linie gefolgt. Es ist immer noch etwas, was wir (er-) kennen, uns aber nicht vorstellen können, da es sich zu weit vom uns bekannten Erinnerten fortbewegt hat. Daher kann uns dieses Neue schockieren, faszinieren oder staunen lassen. Es ist nicht ein kurzer Zwischen-Stopp, ein kurzes Innehalten, das sich im nächsten Moment weiterentwickelt, sondern ein Bruch, ein Beben, ein Stillstand in un-

serer Erinnerungsgeschichte, der uns anhalten lässt. Wir können dieses „Schockbeben“ mit dem „anderen *punctum*“, das „die Zeit zermalmt“ von dem Roland Barthes spricht, vergleichen.<sup>100</sup> Es ist die Fotografie des jungen zum Tode verurteilten Lewis Payne, der in seiner Zelle auf die Vollstreckung wartet. Wir sehen gleichzeitig, was sein wird und was schon gewesen ist. Entsetzt nehmen wir eine bereits geschehene Zukunft wahr. Die Vergangenheit wird in die Zukunft gesetzt und somit der Zukunft gleichgesetzt. Wir erschauern „vor einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat“<sup>101</sup>. Es ist diese Polarität, die uns innehalten lässt, die den Affekt erst auslöst. Wir müssen uns hier die Frage stellen, ob nicht die Polarität(en) die Affekte in uns erst erzeugen und somit einen Stillstand, sowohl im eigenen als auch im kollektiven Gedächtnis, hervorrufen. Wir haben es mit einem „Verhältnis zwischen Allgemeinem und Besonderem, zwischen Universellem und Einzelem zu tun, ein Verhältnis, in dem das Allgemeine sich unter jedem Druck oder Anstoss des [...] [Betrachters] deformiert“.<sup>102</sup>



## Abb.14

ZEITUNG NZZ Nr.19 / 237.Jg. / Montag, 25. Januar 2016.

BILD (LAURA EL-TANTAWY)

FOTO-TABLEAU Ägypten – Gesichter einer Revolution 1/5. (S.7)

<sup>103</sup> Didi-Huberman Georges: Bilder trotz allem.

München 2007, S.54.

<sup>104</sup> Didi-Huberman 2007, S.55.

<sup>105</sup> Vgl. Barthes 1985, S.106.

<sup>106</sup> Didi-Huberman 2007, S.56.

<sup>107</sup> Didi-Huberman 2007, S.63.

<sup>108</sup> Didi-Huberman 2007, S.63.



Mit anderen Worten wir werden von Bildern dort affiziert, „wo das Denken – die ‚Reflexion‘ wie man so treffend sagt – unmöglich oder zumindest stillgestellt erscheint, wo es fassungslos und ohne Worte ist.“<sup>103</sup> Dort, wo unser Denken von einer durch Spannungen ausgelösten Sättigung jäh stillsteht. „Diese Augenblicke tauchen unerwartet auf, wie Oasen in der Wüste.“<sup>104</sup> Das Bild 1/5 von Massimo Berruti aus der Serie „Im ‚Todesdreieck‘ hinter Neapel“ und das Bild 1/5 von Laura El-Tantawy aus der Serie „Ägypten – Gesichter einer Revolution“ zeigen dieses Paradoxe der Stillstände. Es sind unmittelbare Momentaufnahmen, sowie auch konstruierte Montagen, etwa so wie vorhergesehene Bildereignisse. Es treten Wahrheit und undurchschaubare Produktionsabsicht aufeinander. Sie erzählen uns lückenhafte Reportagen über vergangene, gleichzeitig aktuelle und zukunftsprägende Ereignisse. Sie zermalmen die Zeit.<sup>105</sup> Sie sind bruchstückhafte Zeugnisse und gleichzeitig auch ‚das reichhaltigste Material‘, über das wir verfügen, wenn es darum geht, eine Vorstellung von der Realität<sup>106</sup> zu erhalten. Einer Realität, die für uns in weiter Ferne liegt, uns aber trotzdem durch den visuellen Ausdruck nahe erscheint. Wir erfassen das Leid im Bild von Laura El-Tantawy. Wir erkennen seine vermittelten Informationen, die sich auf dem Gesicht wieder spiegeln, da wir diesen Ausdruck von uns selbst kennen. Wir können uns zwar mit diesem Gesicht identifizieren, die Hintergründe, die solch eine Emotion ausgelöst haben, liegen aber im Dunkeln. Im Bild von Massimo Berruti erkennen wir eine Umgebung, die alltäglich scheint, eine Abzweigung um die Ecke paar Strassen weiter. Sind das spielende Kinder auf der Strasse? Ist das die Situati-

on kurz nach einem Brand? Wir suchen in jedem Bild ein ähnliches Bild, in unserem eigenen Spektrum an Bildern, in unseren ‚ikonischen Zeichen‘ (Kodes), von Geburt an. Komischerweise suchen wir das Gleiche immer da, wo wir ein echtes Erlebnis mit dem uns visuell Bekannten verbinden. Diese Bilder haben sich uns ein Vielfaches stärker eingepägt als die Bilder, die beim Aufschlagen einer Zeitung bei uns hängen bleiben. Wir verbinden ein eigenes Erlebnis, eine Erinnerung damit. Obwohl es auch immer die anderen gibt, sind es diese realen Bilder, die wir als wirklich angeeignetes Wissen betrachten. Es sind die Bilder von Massimo Berruti und von Laura El-Tantawy, die uns nicht die ganze Wahrheit zeigen; sie sind nur Bruchstücke, Details einer komplizierten und vielschichtigen Realität, die wir kaum kennen. Es sind Stillstände eines vielleicht längeren Zeitraumes, die sich in diesen zwei Bildern widerspiegeln sollen. Für unsere augenblickliche Wahrnehmung sind sie die ganzen Fossilien der Wahrheit und die sichtbare Spur der Geschichte und Kultur. Georges Didi-Huberman beschreibt Bilder als Orte an Nicht-Orten, als ein Prozess der ‚Entsubjektivierung‘, die eine fundamentale Spannung markieren. Diese Spannung, die uns innehalten lässt, da „wo ein ‚wesentlicher Teil‘<sup>107</sup> sich nur in der Polarität ‚als Lücke zu erkennen gibt.“<sup>108</sup> Wo sich der Gegensatz zwischen Kennen und Wissen vermischt. Es ist wiederum das Affiziert-Werden, das sich nur in der Polarität zeigt. Es versetzt uns in Unruhe. Diese „Unruhe“, die uns zum letzten Prozess des Affiziert-Werdens führt. Denn eine Empfindung erzeugt auch immer eine Reaktion. Es ist diese Handlung, über die Mieke Ball spricht.

# ZEICHNERISCHE HANDLUNGEN

„Zeichnen“ ist eine mögliche Handlung, um mit der Selektion der gesammelten Bilder der Geschichte und Kultur umzugehen. Damit lösen wir unsere eigenen Bilder heraus und integrieren sie in unser Bilderrepertoire. Es ist eine Handlung, in der wir unsere eigenen Kodes formen können und dürfen. Wir können uns vom Zwang des Objektiven der Geschichte und der Kultur lösen und ganz in die subjektive Auseinandersetzung eintauchen. Wir können so die eher selektiven Geschichtsfässer subjektiv formen, ohne äusserlichen – eher objektiven – Gesetzen und Verpflichtungen zu verfallen. Wir können mit der Zeichnung versuchen, das kollektive Gedächtnis zu beeinflussen. Georges Didi-Huberman spricht hier von einer Umformung der Geschichte zum Kunstwerk. Das Kunst als „Bewegungszentrum – der kritische Ort *par excellence*, der Ort des Nichtwissens“<sup>109</sup>, wo es zu „einem Bruch im Diskurs“<sup>110</sup>, der Bewegung der Geschichtsfässer kommt. Entsteht ein Nichtwissen der Geschichte, ein „nicht-zeitgemässer“ Gegenstand, ein Stillstand? Heisst das, wir können Einfluss nehmen? Ist es das Bedürfnis, das wir nach Mieke Bal durch den Affekt entwickeln, das gleichzeitig erst unseren Affekt und somit unser Handeln impliziert?

**«In manchen Fällen versetzen uns die Bilder in Unruhe. Wir möchten sie beeinflussen, etwas am Zustand der Welt verändern, dessen Augenzeugen wir sind. Und gerade hier entsteht der Affekt: zwischen einer Wahrnehmung, die uns beunruhigt, und einer Handlung, die wir zögern auszuführen. Der Affekt ist eine vorübergehend geronnene Beziehung zwischen Wahrnehmung und Handlung, die mit Subjektivität koinzidiert [zusammenfällt]. Mit anderen Worten: Wenn der/die Betrachtende sieht (was innerhalb des Rahmens ist) und zögert zu handeln, dann ist er/sie im Affekt gefangen.»**<sup>111</sup>

„Zeichnen“ ist das unmittelbarste Medium nach der Gestik, der Sprache und der Fotografie, um auf eine Sache zu reagieren. Anstatt etwas, was wir sehen, in ein anderes Klassifikationssystem zu übersetzen, haben wir mit der Zeichnung die Möglichkeit, Visuelles in Visuelles zu verwandeln. Obwohl die Fotografie unseren Affekt unmittelbarer wiedergibt und ein Detail schärfer einfängt, besitzt die Zeichnung ein breiteres Handlungsspektrum, den gesehenen Affekt mit unseren subjektiven Kodes zu verbinden. „Zeichnen“ ist somit eine mögliche, subjektive Handlung, um auf den Affekt zu reagieren. Auch hier gibt es wieder verschiedene Reaktionsmöglichkeiten oder Kategorien, in denen singuläre Affekte aufgegriffen werden können. Das Detail (*punctum*), das uns trifft, ist auch das Detail, dessen Informationen wir mittels unserer Wahrnehmung und der Zeichnung weiter bewegen. In dem wir die kollektiven, sowie subjektiven Kodes bei der Entschlüsselung (Dekodierung) des Details anwenden, entwickeln wir seine Informationen weiter, da wir sie auf eine für uns richtige Weise übersetzen. Dementsprechend wird die Entschlüsselung der „ikonischen Zeichen“ des Details zu einer Handlung unsererseits. Und hier wenden wir uns der Frage nach den möglichen Handlungsformen der Zeichnung zu. Wir greifen etwas auf, wir haben die Wahl zwischen Inhaltlichem oder Formalem. Wir werden von einem Inhalt oder einer Form, einer Farbigkeit, einer Komposition affiziert. Wir versuchen darauf einzugehen, in dem wir handeln. Die Frage, die sich dabei stellt, ist, wie wir handeln?

<sup>109</sup> Didi-Huberman 2010, S.187.

<sup>110</sup> Didi-Huberman 2010, S.187.

<sup>111</sup> Bal 2006, S.9.

<sup>112</sup> Mitchell 2012, S.80.

Die Zeichnung beschreibt „zum einen die Tätigkeit des Nachzeichnens und Inskribierens von Linien [...] [und] zum anderen die Tätigkeit des Ziehens, Schleifens oder Reizens“<sup>112</sup> eines Werkzeugs oder einer Information. Dementsprechend zeichnen wir einerseits die Formen nach und verinnerlichen sie dadurch oder wir entwickeln sie weiter und bilden sie zu anderen Formen weiter. Es gibt verschiedene Techniken, um mit visuellen Bildern umzugehen. Wir haben nicht nur die Möglichkeit des Nachzeichnens, sondern auch die Möglichkeit des Sichtbar- oder Unsichtbarmachens, d.h. des Übermalens und des Aussparens die Bildgefässe oder Bilderdetails weiterzuentwickeln. Wir können Raster legen, uns im Naturalismus oder der Abstraktion weiterbewegen. Es geht darum, welche Handlungen zu welchen Gefässen passt. Mit dem Bildmaterial der *Nr.63 / 237. Jg. aus der NZZ vom Mittwoch 16. März 2016* versuche ich meine langfristige „Tisch-Falle“ zu lösen. Es handelt sich dabei um eine Formensuche nach dem subjektiv ideologischen Tischbein. Ebenso ist die Thematik des Bock-Hufes in die Handlung miteingeflossen. Hier stellt sich erneut die Frage nach der geeigneten Technik. Was greife ich wie auf, welches Detail hat mich schlussendlich affiziert und wie setze ich es zeichnerisch um? Geht es mir um die Form oder um die Plastizität dieses Bockbeins? Wenn es mir um die Form geht, wieso lege ich dann Wert auf die Struktur der Bein-Form? Wenn es mir um die Plastizität geht, weshalb gehe ich nicht spezifischer auf die Struktur ein und verweile stattdessen auf der Form? Es ist die Form des geraden Bockbeins, die mich fasziniert hat, die ich verarbeiten und bewegen will. Leider können wir uns vom Affiziert-Werden nicht schützen und können in jedem Augenblick erneut davon getroffen werden. So kann sich der Fokus schnell verschieben und die Bewegung läuft in eine andere Richtung weiter, biegt sich oder kehrt sich ins Oppositionelle um.

Abb.15

ZEITUNG	NZZ Nr.63 / 237.Jg. / Mittwoch, 16. März 2016.
BILD	Die Kinder sind weg, der Trainer ist immer noch da. (SIMON TANNER / NZZ)
ARTIKEL	Leiden im Dunkeln. Fernab des Rampenlichts – wie Kinder im Kunstturnen Mobbing und Ausgrenzung erlebten. (S.50-51)



Im Beispiel der Nr.47 / 237.Jg. aus der NZZ vom Freitag 26. Februar 2016 greife ich die gegensätzliche Farbigkeit der beiden gedruckten Bilder auf. Es stellt sich die Frage, wie ich damit umgegangen bin, bzw. welche gestalterische Technik wurde hier angewandt. Ich habe ganz klar versucht, mittels Linien, die Struktur der steinernen Felsen aufzunehmen. Wenn wir uns zeichnerisch einem Gebirge annähern wollen, fällt unser erster Blick auf dessen Umrisslinien. Sie sind das, was wir am ehesten fassen können und was uns in der unübersichtlichen Steinmasse Halt verspricht. So zeichnen wir die Umrisslinien des Berges und seiner Masse nach. Steine zeichnen sich anhand feiner Linien, die seine Form bilden, aus. Ich habe versucht, die gegensätzliche Farbigkeit wie auf einer Farbpalette zu mischen und in einem verbindenden Farbfeld zusammen zu bringen. Die Polarität zwischen der warmen Farbe Rot und der kalten Farbe Blau hat sich dadurch noch hervorgehoben. Denn durch den Gebrauch des Farbstifts wird keine Mischung, sondern immer einer Trennung der Malfarben erzeugt. Hier müssen wir wieder nach der Handlung fragen. Gehen wir auf unsere Empfindung oder auf das Detail, den Affekt, der uns trifft, ein? Die Frage, die uns beschäftigen sollte, ist was wir (spezifisch) gestalterisch umsetzen wollen. Wenn wir rein auf unsere Empfindungen, die während des Affiziert-Werdens ausgelöst werden, eingehen, sind wir gestaltungstechnisch frei, unsere Werkzeuge und Mittel zu wählen. Wobei sich die Weiterentwicklung, die Bewegung und Formung des Details, verschiebt, auf andere Bahnen gelangt und sich mit beliebigen Kodes, Erinnerungen oder starken Emotionen, verbindet. Wenn wir allerdings auf den Affekt eingehen wollen, müssen wir die richtige gestalterische Technik für ihn finden. Aber was ist die richtige Technik, um die Bewegung dieses Detail oder dieses einzelnen Informationsgefäßes zu erzeugen? Es braucht eine Bewegung, die sich im richtigen Tempo fortbewegt. Wenn wir Dinge zu schnell bewegen, können wir ihre Bahn nicht mehr klar erkennen. Wir sehen den Prozess nicht und können so seine Entwicklung und somit seine weitere Beschaffenheit nicht verstehen. Wenn Informationen oder Geschichtsgefäße zu schnell bewegt werden, wird es schwierig ihnen einen Sinn zuzuweisen oder gar sie nachzuvollziehen. Pressenachrichten, Werbungen, etc. müssen von ihren Produzenten in einer Form von bewegtem Wissen vermittelt werden, die wir auch verstehen. Sie können ihre Produkte nicht beliebig in alle Richtungen und mit jedem Tempo bewegen, sie brauchen ihre spezifische Bewegung und ihr richtiges Tempo, damit wir die Nachricht empfangen und auch verstehen können. Damit die Botschaft auch in der Kultur hängen bleibt, braucht es das richtige Produktionswissen, historische Techniken, Denkweisen, institutionelles Wissen, Definitionen und Annahmen der Einschätzung des Publikums etc.<sup>113</sup> Ansonsten kann es nach Stuart Hall zu Missverständnissen und Verzerrungen kommen, die Nachricht wird nicht im Sinne des Produzenten vermittelt, folglich auch nicht verstanden und aufgenommen. Es ist die Passgenauigkeit zwischen den vermittelten „ikonischen Zeichen“ des visuellen Produkts und unseren Kodes bzw. unserem Zeichenrepertoire.<sup>114</sup>



Es ist ein Grundbedürfnis, den Affekt bzw. das Detail, das uns besticht, bewegen zu wollen. Es ist das Bedürfnis, das durch den Affekt ausgelöst wird, von dem Mieke Bal spricht. Es ist das Bedürfnis „etwas am Zustand der Welt [zu] verändern“<sup>115</sup>, das uns handeln lässt. Wir möchten das Detail in die hegemonialen, dominanten Kodes einbinden und eine Bewegung erzeugen. Dafür müssen wir das Detail erst selbst verstehen und in unsere eigenen „ikonischen Kodes“ einbinden. Es ist die Wahrheit, die im „blitzende[n] Lichtschein“<sup>116</sup> des Urteils aufscheint und die Wahrnehmung auf uns und die Welt ändert.

**«Um eine Stimmung zu schaffen, die geeignet ist, die Katastrophen, die die Welt aufführt, aufzunehmen und die durch Medien wie das Fernsehen repräsentiert und genau dadurch ihres affektiven Gehalts entblösst werden; in anderen Worten, um eine Stimmung zu schaffen, die hilft zu bestimmen, wie auf diese Katastrophen zu antworten ist, braucht [es] [...]: Zurücknahme der Repräsentation und überreiche Inszenierung der Stimmung. [...] [Die] nimmt hier eine besondere theatrale Form an, in der Diskrepanz zwischen Stimmung und Handlung, nicht die Repräsentation der letzteren, die Wirkung besitzt, das affektive Fassungsvermögen der BetrachterInnen zu besetzen. [...] The House [...] In der Tat rufen diese Bilder, die von Geräuschen sich im Wind bewegender Bäume begleitet werden, die frühere Szene der durch einen Wald fliegenden Protagonistin in Erinnerung, die ich als Kindertraum oder Märchen interpretiert habe. Es ist daher eher ein Traum von Allmacht, der durch dieses Ende hervorgerufen wird, im Unterschied zu Empfindung von Ohnmacht, die durch die alltägliche Flut von Katastrophen produziert wird.»<sup>117</sup>**

Georges Didi-Huberman spricht hier von einer Zurücknahme des Repräsentierten, der übersetzten Informationen, die es benötigt, um wiederum die subjektive Stimmung eines Details, einer Wahrnehmung, einer Information gegen Aussen zu tragen. Wir wollen mit unserer eigenen, subjektiven Bewegung des vorgefundenen Wissens dem Bedürfnis nach Einfluss auf die Geschichte und die Kultur nachgehen. Erst so können wir selbst Stillstände erzeugen und am Weltgeschehen zu rütteln versuchen.

Abb.16

ZEITUNG

NZZ Nr.47 / 237.Jg. / Freitag, 26. Februar 2016.

BILD

Weisse Hauben und weisse Gürtel: Auch im Winter lohnt sich ein Besuch des Bryce-Canyon-Nationalparks in Utah. (KOBBY DAGAN / REDUX / LAIF)

ARTIKEL

Im Labyrinth der Felstürme. Dem Zauber von Formen und Farbe des Bryce Canyon kann sich kaum jemand entziehen. Es ist eine unwirklich scheinende Landschaft im Südwesten der USA, geschaffen aus Steinen, Wasser und Zeit. Von Stephanie Lahtz. (S.66)

BILD

(TOMAS VAN HOUTRYVE / V)

FOTO-TABLEAU

Cerro de Pasco – sterbende Stadt 5/5. (S.12)

<sup>113</sup> Vgl. Hall 2004, S.68.

<sup>114</sup> Ebd., S.24f.

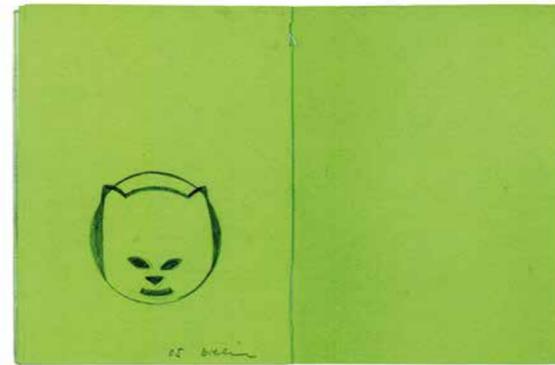
<sup>115</sup> Bal 2006, S.9.

<sup>116</sup> Didi-Huberman 2010, S.173.

<sup>117</sup> Bal 2006, S.18-19.

# S'PRADAHEFT

Monika Dillier



S'PRADAHEFT  
19,5 x 16 cm, 12 Seiten  
2006, mixed media

Abb. 17 Monika Dillier S'PRADAHEFT, mixed media, 19,5 x 15 cm, 12 Seiten, 2005.

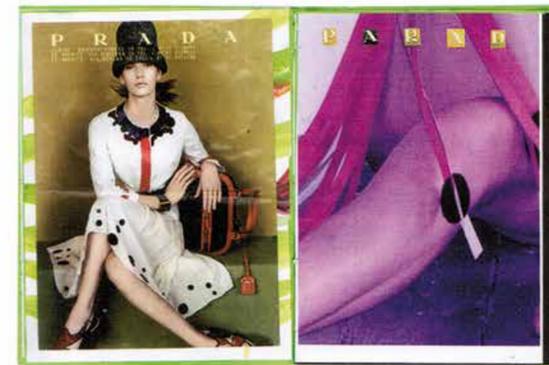
<sup>104</sup> Zürcher, Isabel: Monika Dillier, Knabenmorgenblütenträume, St. Gallen 2012, S. 27.

Monika Dilliers *S'PRADAHEFT* von 2005 hat mich bereits während meiner *Bachelor Thesis* von 2014 zum „Bildzeichen“ und zur „Bildanalyse“ fasziniert. Die bildnerische Auseinandersetzung und Verarbeitung äussern sich als subjektiv geformte Gedankenbilder, als persönliche Erinnerungen, die sich in einer Abfolge im Heft fortbewegen und weiterentwickeln, auflösen und verschieben. Monika Dillier sammelt Bilder aus Printmedien. Sie spielt mit der Kombination unterschiedlicher Bilder, die sie in Hefter einklebt und malerisch verarbeitet. Es ist immer eine Kombination aus gestalterischer Übersetzung und vorgefundem Bild. Es geht ihr um die Spannung, die zwischen den einzelnen Bildern erzeugt wird. Monika Dillier sammelt Bilder, die sie affizieren, die im Jetzt der visuellen Ereignisse und Erzeugnisse jeden Tages, jeden Monats und jedes Jahres produziert werden. Ihre Materialbücher dokumentieren ihre subjektiven und teils sehr fragmentarischen Untersuchungen ihrer Umwelt und ihrer Gedankenbilder. Es geht um das subjektive Moment und die eigenen Prozesse des Affiziert-Werdens. So filtert Monika Dillier die Bilder und Informationsträger unserer Welt, fügt sie ganz individuell neu zusammen. Sie sammelt und kartographiert ihre Wahrnehmung der Bilder, unseres produzierten Wissens (Informationen), und entwickelt es in der Zeichnung weiter. Monika Dilliers „Sammlung bildet das eigene Verhältnis zur Welt mit ab“<sup>118</sup>. So ist es eine eigenständige und unabhängige Wahrnehmung der Welt. Ebenso sind ihre Zeichnungen nicht nur durch die Bildinformationen, sondern auch durch die zeichnerische Gestik der Hand in einem Bewegungsfluss. Nach Isabel Zürcher ist es ein Kreisen zwischen Festhalten und Vergessen, zwischen Wissen und Schauen, zwischen gleichzeitigem Denken und Nicht-Denken. Dementsprechend sind es auch hier die Polaritäten, durch die erst eine Bewegung und eine Weiterentwicklung der Bildinformationen ermöglicht werden. Ein einziges Bild ist



nicht absolut, sondern verändert die Wahrnehmung auf Weitere. Die Bewegung geht über das einzelne Bild hinaus und formt sich durch die Folge von Bildern. Für Monika Dillier schafft der Körper einen bewegungsformenden Resonanzraum. Er ist das Gefäss, mit dem wir eine Verbindung herstellen müssen, um das Sehen und Wahrnehmen von Informationen, Symptomen und Wissen erst zu ermöglichen. Monika Dilliers Auseinandersetzung schafft solche bewegliche Gefässe. Es sind Gefässe, die für uns zum Teil ganz unbekannt sind und die wir zuerst dekodieren müssen, um sie zu verstehen. Dementsprechend benutzt Monika Dillier einen Kode, den wir nicht kennen, den wir erst weiterentwickeln, d.h. bewegen müssen, um ihn zu verstehen. Das ist es auch, was mich so an ihrem Werk fasziniert.

Das Bildmaterial tritt teilweise mit zeitlichen, örtlichen und inhaltlichen Bezeichnungen auf, die sich aber von den ursprünglichen Bildinformationen loslösen. Teils geschriebene Einzüge treten als Ergänzungen oder Prologe zu den visuellen Bildern auf. Die Sprache agiert in ihren Werken als Erweiterung und Stütze, sie impliziert mit der Setzung von Titeln schon vorab Bilder im Kopf des Betrachters und regt so die bildnerischen Gedanken an. Einerseits können die Worttexte das Visuelle anregen oder aber es bezeichnen. Vielleicht helfen sie uns auch dabei die Bilder, d.h. Monika Dilliers Kodes zu dekodieren (entschlüsseln) und zu verstehen.



Wir betrachten die Welt und ihre Geschichte meist anhand von Bildern oder spezifisch Fotografien. In der Kunst findet eine Intensivierung dieser Betrachtung statt. Aby Warburg spricht hier vom Blick auf die „grossen gestalteten Energien“ und „bewegten Kräften“ der vorgeprägten und bekannten Bilder der Kultur.<sup>119</sup> Als Künstler oder Künstlerin kehren wir uns entweder von diesen Bildern ab oder wir verinnerlichen sie. Monika Dillier geht es eher um eine Verinnerlichung. Sie erfasst subjektiv und schreibt sich selbst in das vorgefundene Bildmaterial mit ein. Es geht ihr nicht, wie Aby Warburg, um die Betrachtung einer geschichtlichen Zeitachse, d.h. um die Betrachtung der Entwicklung oder des Nachlebens der Bilder, sondern um das gegenwärtig und visuell erlebte Verhältnis zwischen den Bild-Zeitgenossen. Sie setzt die Bilder bzw. Printmedien in neue Zusammenhänge und formt dadurch, mit Bezug auf ihre eigene Gedankenwelt, neue Verknüpfungen. Das Bildmaterial ist zwar nach ihrem Erscheinungsdatum geordnet, widersetzt sich aber ansonsten einer kategorischen „Festschreibung“ und bewegt sich in unscharfen Bildbegriffen.<sup>120</sup> Die eigentlichen Bildinformationen der Geschichte und Kultur, bilden so neue unbekannte Kontexte und bringen das uns bekannte Wissen ins Schwanken. Monika Dillier

antwortet darauf: „Es geht mir [...] um Ordnungssysteme, um die Erkenntnis, dass Ordnen und Klären laufend neue Fragen hervorbringen, dass diese ständige Bewegung mir ein Gefühl von Lebendigkeit gibt.“<sup>121</sup> Monika Dillier beschreibt diese bildnerische Auseinandersetzung als fortlaufende Bewegung. Es ist die eigene, subjektive Arbeit und Auseinandersetzung an und mit der Geschichte. Es ist unsere persönliche Formung der Geschichtsgefässe, die sich wiederum mit dem kollektiven Gedächtnis verbindet. Es ist die subjektive Bewegung des vorgefundenen Wissens, die es uns ermöglicht am Zustand der Welt zu rütteln.<sup>122</sup>

<sup>119</sup> Vlg. Didi-Huberman 2010, S.222.

<sup>120</sup> Vlg. Zürcher 2012, S. 29.

<sup>121</sup> Zürcher 2012, S. 7.

<sup>122</sup> Vlg. Bal 2006, S.9.

# ON KAWARA DATE PAINTINGS

On Kawara, *Date Paintings*, „Today Series“ von 1966 – 2014.

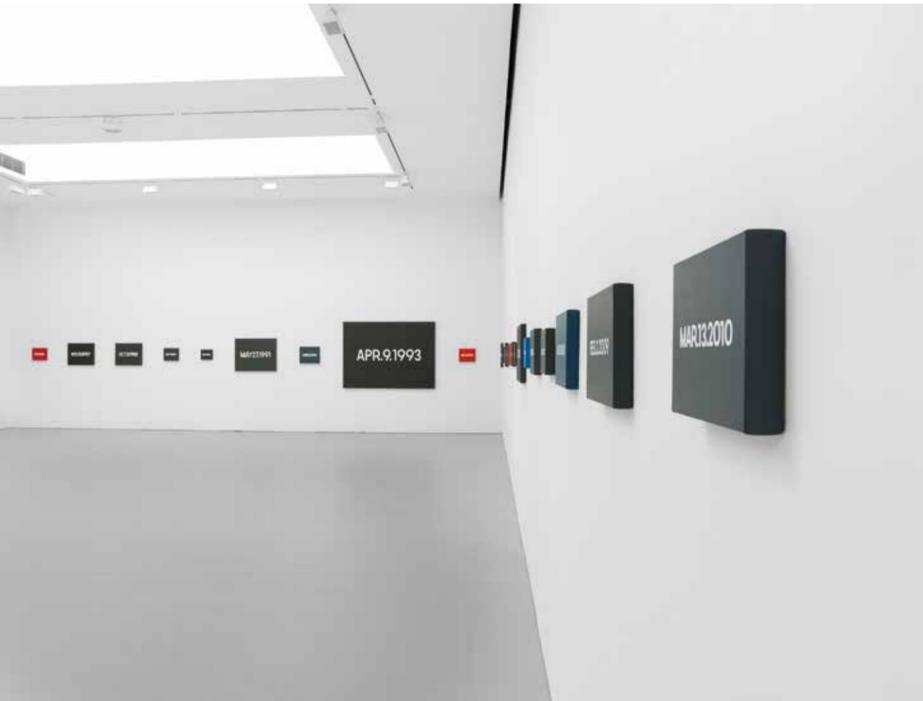


Abb. 18 [http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2012/02/OKDshow2012\\_525-15c1.jpg](http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2012/02/OKDshow2012_525-15c1.jpg), z. besucht am 26.03.2016 um 12:21.

<sup>123</sup> Vgl. Perrier, Danièle: Die Relativität des Zeitraums in der Kunst nach 1950. 2014, S.60. In: [http://www.perrier.at/plaintext/downloads/time\\_140531\\_end.pdf](http://www.perrier.at/plaintext/downloads/time_140531_end.pdf), zuletzt besucht am 22.03.2016, 16:08.

<sup>124</sup> Perrier 2014, S.60.

<sup>125</sup> Perrier 2014, S.60-61.

<sup>126</sup> Perrier 2014, S.61.

<sup>127</sup> Die Chronophotographie stellt ein Zeugnis eines Bewegungsablaufs und die dazu notwendige Zeit dar.

<sup>128</sup> Vgl. Perrier 2014, S.62.

On Kawaras „Date Paintings“ zeigen uns Zeiten, die mittels eines spezifischen Datums vom Künstler auf Ölbilder gemalt wurde. 1966 hat er damit begonnen landestypische Datum-Abkürzungen bzw. „Datums-kürzel“ in typographischer Schrift festzuhalten. Er strebt ein möglichst abstraktes und objektives Festhalten der Zeit und der Geschichte an, stellt aber anhand des spezifischen Kürzel immer einen Bezug zum kulturellen Sprachraum, in dem er sich gerade aufhält, her. Einen bestimmten Ortsbezug macht er jedoch nicht.<sup>123</sup> „Genauere Auskunft darüber geben die Zeitungsausschnitte, die jedes *Date Painting* begleiten. Diese sind den Tageszeitungen des jeweiligen Landes entnommen und werden in der speziell zur Verpackung der jeweiligen *Date Paintings* angefertigten Schachtel aufbewahrt, als Zeitdokument.“<sup>124</sup> Es gibt einen Zusammenhang zwischen dem Datum und den dazugehörigen Zeitungsausschnitten, der jedoch nicht belegt ist. In einer Ausstellung von On Kawara treten sie nur bedingt zusammen auf. Sie sind lautlose Zeitzeugen eines spezifischen Entstehungsbebens bzw. Datums in der Geschichte. Sie teilen uns Informationen zu den Geschehnissen mit, die von ihren Produzenten (beispielsweise der Presse) in einem bestimmten Zeitabschnitt, in einer bestimmten Entwicklung der Geschichte und in einer bestimmten Kultur als wichtig erachtet wurden. Die Zeitungsdokumente repräsentieren die persönliche Auswahl, der vom Künstler gelesene Zeitungsausschnitte. Es ist der einzige subjektive Bezug, der entsteht. „Durch die Selektion gibt On Kawara dem gelebten Tag eine persönliche Auslegung. In gewisser Weise malt er sich jeden Tag ein Bild der Welt, der seinen Ausdruck in einem noch so neutralen *Date Painting* findet. Hinter dem nüchternen Datum verbirgt sich eine subjektive Wahrnehmung der Realität durch den Künstler. Sein Kalender ist bis in die freie Wahl, ein Datum festzuhalten oder es kommentarlos zu übergehen, ein persönlicher Kommentar der Präsenz der Zeit.“<sup>125</sup> On Kawara dokumentiert, wie bei einem Charakter-Profil, alle Informationen in einem Bild. Jedes Bild kommt einem Untertitel (eines Artikels) eines Zeitungsausschnittes gleich. Die von On Kawara in einem Journal abgelegten, gesammelten Tages-Informationen, kommen als Spuren daher. Spuren, die unser Werden, die Bewegung und die Zeit belegen. So treten die „Date Paintings“ als Zeugnisse unserer Geschichte auf, „sie sind ein Stück Erinnerung“<sup>126</sup> wie das Fossil, die Gefässe, die die Symptome unserer Zeit fassen und weiterentwickeln.



Abb. 19 [http://blogs.walkerart.org/visualarts/files/2014/12/OnKawara\\_3.jpg](http://blogs.walkerart.org/visualarts/files/2014/12/OnKawara_3.jpg),

zuletzt besucht am 26.03.2016 um 12:22.

On Kawara macht mit den „Date Paintings“ Konzeptkunst, er will objektivieren. Es geht ihm nicht so sehr darum seine persönlichen Interessen abzubilden, sondern vielmehr darum, die Zeit festzuhalten und ihre Bewegung, wie eine Chronophotographie<sup>127</sup> darzustellen. Sein Zeitbegriff entsteht zwar mittels realer Nachrichtenquellen, bzw. realer Ereignisse der Geschichte, wird aber auf das einzelne, eher unnachvollziehbare Datum reduziert. Das Datum, das, beschrieben als „kleine Ikone“ vergangenen Lebens, das Malen von On Kawara zum Ausdruck bringt.<sup>128</sup> Es ist diese vom Künstler erfahrene Zeit, und die Kultur, in der er sich bewegt, die dargestellt wird. Das einzelne Datum steht gleichrangig neben vielen, da die „Date Paintings“ immer in ähnlichen Formen daher kommen. Es sind Leerstellen, die durch die Reduktion auf das einzelne Datum Spannung aufbauen. Sie laden sich auf, da wir als Betrachter die Leerstellen füllen können. Die „Date Paintings“ sind ähnlich wie die plastischen Gefässe der Geschichte, die zwar aus dem gleichen Material bestehen, sich aber zu etwas Anderem und Neuem verformen, d.h. sich weiterentwickeln können. Die ihnen anhaftenden Symptome einer gelebten Zeit können sich mit wiederum ändern – unseren Informationen und unserem Wissen – verknüpfen.

Meine künstlerische Praxis, die *Ninfas*, verarbeitet die tägliche Bilderflut in der Rahmung der Neuen Zürcher Zeitung. Die Struktur des Täglichen ist hier entscheidend. Es ist die Auseinandersetzung mit dem täglich konsumierten Material unserer Geschichte, die erst unser „Leben“, also „Werden“ formt. Die kontinuierliche Konfrontation ist zwingend, um sich überhaupt ein Bild von der Geschichte und somit sich selbst als Mensch zu machen. Es ist nicht nur eine bildliche Konfrontation mit einer Zeitung oder einem visuellen Pressebericht, sondern auch mit einer Tagesschau oder einer Radionachricht. Desgleichen ist es eine Auseinandersetzung des Produzenten oder der Produzentin (der Presseredaktion). Welches (Bild-) Material wir ihm oder ihr präsentiert und welche Selektion trifft er oder sie dabei? „Sich-Informieren“ ist ein Bedürfnis nach Selbstreflexion, aber auch ein Bedürfnis nach Wissen. Es liegt in unserer Natur zu wissen. So formen wir unweigerlich ein Gedächtnis, das aber stark von Aussen, vom Kollektiv, von unserer gemeinsamen Geschichte (Geburt und Leben) beeinflusst wird. Wir entwickeln das Bedürfnis nach Freiheit und Subjektivität, weil wir uns vom Begriff der Objektivität manipulieren lassen. Wir wollen unser eigenes, eigenständiges Gedächtnis besitzen. Aber um ein subjektives Gedächtnis zu schaffen, brauchen wir ebenso die kontinuierliche Konfrontation mit der Geschichte und der Kultur, da sich ein (in welcher Form auch immer) selbständiges Gedächtnis, nur durch die Verbindung der subjektiven Formung der Geschichtsgefässe und des kollektiven Gedächtnisses bilden kann. Das heisst, um eine eigen Bewegungslinie der Information oder Symptome der Geschichte zu entwickeln, brauchen wir die Polarität(en). On Kawara schafft damit einen Gegensatz zu Mieke Bals Theorie, dem Bedürfnis „am Zustand der Welt etwas zu verändern“, nämlich sich selbst wahrzunehmen oder sogar sich selbst zu hinterfragen. Wir befragen die Welt, die Geschichte, die Kultur und ihre Selektion, wenn wir On Kawaras Bilder betrachten. Aber wir müssen dabei auf unser eigenes Wissen, unsere eigenen „ikonischen Codes“, zurückgreifen. Wir können die „Date Paintings“ nur mit dem uns gespeicherten Wissen füllen, wir können kaum auf andere Quellen zugreifen. Wir müssen indes nur das Datum dekodieren, um eigene Codes darauf projizieren zu können. Das Datums-kürzel ist eine Leerstelle, die sich in der Geschichte auftut, die kaum definiert sein muss. Sicherlich gibt es Tage, dessen Geschehnisse wir uns scharf bewusst sind. Sie sind aber nicht der Hauptaspekt dieser Arbeit, sondern es ist die erfahrene Zeit, die wir spüren, die uns als subjektives Moment begegnet. Es ist die Geschichte und ihre Bewegungen, die uns affizieren.

Um sich der Frage, ob Bilder eine mystische Vitalität, eine Form von Lebhaftigkeit entwickeln – oder mit anderen Worten Lebenszeichen erwerben – anzunähern, müssen wir zuerst ihr heutiges Vermögen und ihre Entwicklung begreifen. Das heisst, wir müssen das Leben der Bilder kennen lernen, um überhaupt ihre Wirkung und ihre Fähigkeit unser Leben zu beeinflussen, verstehen zu können. Bilder zeigen uns stets etwas auf. Sie dokumentieren die Gegenwart sowie die Vergangenheit und erwecken Ereignisse erneut vor unseren Augen zum Leben. „Das Bild, so könnte man sagen, ist *das Auge der Geschichte*; es erfüllt ihre beharrliche Aufgabe, etwas sichtbar zu machen. Zugleich aber ist es auch *im Auge der Geschichte*: an einem bestimmten Ort, in einem Augenblick der Vernehmbaren Schweben, dem ‚Auge‘ eines Zyklons“<sup>129</sup>. Oder mit anderen Worten: Das Bild zeichnet nicht nur vergangene Ereignisse und Momente auf, sondern bewegt sich auch innerhalb der Geschichte. Indem Bilder Wissen (Informationen) aufzeichnen, dekodieren sie unsere Welt mit ihren eignen „ikonischen Zeichen“. Es ist ihre subjektive Wahrnehmung, die sie uns neu kodiert weiterreichen. Sie tragen also nicht nur Wissen in sich, sondern sie formen es auch, von ihrer Geburt an, mit. Hinter jedem Bild verbirgt sich eine Absicht. Ein Produzent oder eine Produzentin stellt ein Bild her. Er oder sie modelliert Informationen nach seinen oder ihren Vorstellungen zu einem visuellen Abdruck oder verarbeitet sie durch Verfremdung oder Reduktion weiter. Aber was passiert, wenn ein Bild aus der Hand gegeben wird, wenn es in den Tiefen unserer Gesellschaft verschwindet und weitergereicht wird? Wenn es sich mit andern Bildern und Informationen verbindet und zu einem Anderen wird? Ein Bild entwickelt keine Lebenszeichen durch das Moment der Entstehung oder der weiteren Einflussnahme eines Produzenten, sondern anhand des Weges (seiner Geschichte), den es zurücklegt. Einen Weg muss es gehen. Um von A nach B zu gelangen, muss es sich bewegen, es muss einer Linie folgen. In der täglichen Informationsflut der Nachrichten vermag ein Bild durch Umwege, Verdoppelungen, Streuungen und Verzerrungen verloren gehen. Sein Lebensweg ist nicht ein gradliniger Kurs, sondern ein Gewirr von Verzweigungen, oppositionellen Richtungen und unsichtbaren Pfaden. In dieser beweglichen Zeitachse verlieren wir unsere suggestive Kraft, unser Wirken als Produzenten und unsere Macht über die Bilder.

**Ja, Bilder entwickeln eine Eigenständigkeit. Sie formen eigene Lebenszeichen und so auch eine Lebhaftigkeit. Unverkennbar sind wir ihre Macher. Aber durch das Zeitgeschehen haben Bilder – durch ihre Bewegung und Geschichte – eigenständige Informationen, Ansichten und Begehren entwickelt, die wiederum uns und unser Leben mitformen. Haben sie mit uns die Position getauscht?**

Bilder haben längst unser kulturelles und subjektives Gedächtnis infiltriert, wir sind ihrer Vitalität beileibe untertan. Lange schon bestimmen sie unsere Wahrnehmung und beeinflussen unser Leben. Sie sind nicht mehr bloss Repräsentanten, sondern haben sich zu eigenständigen und subjektiven Gefässen unseres Wissens weiterentwickelt. Bilder formen die Symptome unserer Zeit und unsere Informationsgefässe mit, sie zeigen uns dadurch auch eine mögliche Zukunft. Ihre mangelhaften Informationen und ihre beeinträchtigte Sichtbarkeit sind ihre Stärken. Sie benutzen sie als vitale Kraft um überhaupt „lebendig“ zu werden. Diese „losgelöste Fetzen“<sup>130</sup> und „Endstücke eines Filmstreifens“<sup>131</sup> bewegen sich als plastische Informationsfragmente auf einer Gefässspur (Linie) der Geschichte. Sie zeigen uns „*Bruchstücke des Nachlebens*“ der Antike. Sie eröffnen uns Leerstellen. „Wir sehen sie im Moment eines *Aufblitzens*: einige Augenblicke, einige menschliche Gesten sind [...] eingefangen.“<sup>132</sup> Diese Augenblicke und Gesten können wir auf uns selbst übertragen und selbst zum Leben nutzen. Wir können sie mit unseren Begehren füllen und somit unseren eigenen Bedürfnissen nachgehen. Erst dadurch entwickeln wir uns weiter. Aber wie ist es Bildern überhaupt möglich sich zu bewegen und so auch mit uns die Position zu tauschen? Um als „lebendig“ bezeichnet zu werden, braucht es „das Beben eines Fingers, eine Bewegung der Lippen, ein Zittern der Augenlieder, und seien sie auch kaum wahrnehmbar oder unendlich verlangsamt wie jene ‚Welle, versteinert im Augenblick, da sie gegen das Ufer anströmt‘, von der Goethe so schön im Blick auf den *Laokoon* sprach. Ich kann nur dann sagen, dass *noch ein Rest Leben da sei*, wenn es *sich noch bewegen kann*, in welcher Weise auch immer.“<sup>133</sup> Es braucht Polarität. Wir benötigen Stillstände (Affekte), Beben, Krisen und Latenzen (der Geschichte), bewegliche und nicht-bewegliche Vorgänge (Prozesse und Momente), das Einwirken von „aktiven“ und „reaktiven“ Kräften, um den Bildgefässen einen Stoss zu versetzen und sie in Bewegung zu bringen. Wir müssen Einfluss nehmen und fundamental kritisieren, wir müssen die „*unvermeidliche Lückenhaftigkeit*“ eines Bildes begreifen<sup>134</sup>, um so die Gefässe und Symptome der Geschichte zu formen und weiterzuentwickeln. Es ist das, was *wir heute unvermeidlich tun*. Bewegung findet nur durch unsere Vermittlung, Verfremdung, kritische Übersetzung und Wiederaufnahme statt. Ebenso benötigen Bilder diesen Einfluss für ihre Entwicklung und ihr Leben, erst so können sie sich selbst bewirken und sich erneut bilden. Es ist die Umkehrung des kollektiven Gedächtnisses, die Hinkehr zu den subjektiven „ikonischen Zeichen“, unseren eigenen Kodes und umgekehrt. Das eine benötigt auch das andere. Für unser Sein brauchen wir Geschichte und Kultur. Wir brauchen das Kollektiv ebenso wie das subjektive Moment und die Wahrnehmung. Es braucht Bewegliches und Nicht-Bewegliches. Erst Polarität erzeugt Handlung und Bewegung. Bildgefässe werden in Form unbewusster Erinnerungen unter unseren Füßen begraben. Sie schlafen eingemischt in den Erdschichten, um eines Tages durch neue Stillstände schreiend und tanzend wieder an die Oberfläche zu treten. So fordern sie uns auf, ihre Nachrichten und Informationen erneut zu dekodieren und in uns aufzunehmen. Denn: „Jede neue Generation, ja jedes neue menschliche Wesen muss ihn [den Zustand der Bilder] entdecken und unverdrossen den Weg neu bahnen, wenn es sich in die Lücke zwischen einer unendlichen Vergangenheit und einer unendlichen Zukunft einfügt.“<sup>135</sup>

<sup>129</sup> Didi-Huberman 2007, S.65.

<sup>130</sup> Didi-Huberman 2007, S.57.

<sup>131</sup> Didi-Huberman 2007, S.57.

<sup>132</sup> Didi-Huberman 2007, S.74.

<sup>133</sup> Ebd., S.12-13.

<sup>134</sup> Vgl. Didi-Huberman 2007, S.73.

<sup>135</sup> Arendt, Hannah: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken. (Hrsg.) von U. Ludz. München Zürich 1994, S.9 und S.17.

Nr	Datum	Bilder	Zeichnerischer Fokus
4	NZZ am So. 24. Januar 2016	PETER LIECHTI / MATHIAS MARX / AARGAUER ZEITUNG / MARTIN RÜTSCHI / KEYSTONE / PATRICK IMHASLY	Technik des Sichtbar- und Unsichtbarmachens d.h. des Übermalens und des Aussparens
13	Mo. 18. Januar 2016	MASSIMO BERRUTI / AGENCE VU FOR THE MAGNUM EMERGENCY FUND / REUTERS / MARK SCHIEFELBEIN / POOL / KIM KYUNG-HOON / REUTERS	Technik des Sichtbar- und Unsichtbarmachens d.h. des Übermalens und des Aussparens
14	Di. 19. Januar 2016	ODED BALILTY / AP / ULRICH SCHMIED	Der Schuss ins Leere: « Zieht ein Israeli eine Waffe, schaut die Staatsgemeinschaft genau hin. In diesem Fall handelt es sich um eine Spielzeugpistole. »
17	Fr. 22. Januar 2016	FAO / FLEISCHATLAS / STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT / WILLIAM KENTRIDGE	Tier im Glas: der menschliche Fleischkonsum
19	Mo. 25. Januar 2016	BERLDER © PRO LITTERIS	Körperformen
19	Mo. 25. Januar 2016	LAURA EL-TANTAWY	Körperformen
20	Do. 26. Januar 2016	FELIPE DANA / AP / KIM HONG-JI / REUTERS / OSCAR RIVERA / EPA	Bildkompositionen
20	Do. 26. Januar 2016	IMAGEBROKER / ULLSTEIN	Bildkompositionen
21	Mi. 27. Januar 2016	MICHEL MARTINEZ / WALLISER KANTONSMUSEEN / CHRIS-TOPH RUCKSTUHL / NZZ	Materialboxen
22	Do. 28. Januar 2016	MATT ROURKE / AP / LAURA EL-TANTAWY	Frauenbilder
26	Di. 02. Februar 2016	HANS STAUB / FOTOSTIFTUNG / AKINTUNDE AKINLEYE / REUTERS	Mensch im Käfig
27	Mi. 03. Februar 2016	HILDA LOBINGER / DANIEL WECHLIN / M+SIGG COLLECTION	Farbspektrum
28	Do. 03. Februar 2016	AFOLABI SOTUNDE / REUTERS / PD / ALESSANDRO DELLA VALLE / KEYSTONE / REUTERS	Farbspektrum
29	Fr. 05. Februar 2016	SUCCESSION MARCEL DUCHAMP / © PRO LITTERIS	DADA
30	Sa./So. 06./07. Februar 2016	BILDER ADRIAN BAER / NZZ	DADA
44	Di. 23. Februar 2016	PIERRE ANTOINE	Verbindungsstücke
46	Do. 25. Februar 2016	PRO LITTERIS / BILDER © STIFTUNG / ERNST-SCHNEIDEGGER-ARCHIV	Künstlerstereotypen
47	Fr. 26. Februar 2016	KOBBY DAGAN / REDUX / LAIF / TOMAS VAN HOUTRYVE / V	Farbspektrum
51	Mi. 02. März 2016	DOMINIC STEINMANN / NZZ	Rasterstrukturen
55	Mo. 07. März 2016	CHRISTOPH RUCKSTUHL / NZZ	Theaterkulissen
55	Mo. 07. März 2016	DOMINIC STEINMANN / NZZ	Theaterkulissen
57	Mi. 09. März 2016	DIANE MCEACHERN / AP	Occupy-Bewegung
58	Do. 10. März 2016	BILDER PD / RIK KLEIN GOTINK	Triptychon
59	Fr. 11. März 2016	UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK ERLANGEN	Studien
61	Mo. 14. März 2016	ANNIK WETTER / JEFFREY MILSTEIN / REX SHUTTERSTOCK / DUKAS	Bausteine / Bauformen
63	Mi. 16. März 2016	SIMON TANNER / NZZ	Bockbeinform / Bockfussform
64	Do. 17. März 2016	TIM WALKER	Reiterinnen-Matriarchat
65	Fr. 18. März 2016	ANNICK RAMP / NZZ	Fischzucht
68	Di. 22. März 2016	CHEN-HUI CHEN, DUKE UNIVERSITY	Technik des Herauslösens und Ordners einzelner Bildformen
69	Mi. 23. März 2016	DAVID SIGNER	Wassermangel
90	Di. 19. April 2016	FEDERICO VESPIGNANI	Farbspektrum
91	Mi. 20. April 2016	FRANCOIS G. DURAND / GETTY	Hautfarben
92	Do. 21. April 2016	ESPEN RASMUSSEN / PANOS	Masse eines Christus Kreuz
93	Fr. 22. April 2016	MERLE HILBK	Persönlicher Rückzugsort
95	Mo. 25. April 2016	KAZUMA OBARA / KEYSTONE / AUSSTELLUNG «SCHWARZER MONTAG» IM WESTFLÜGEL BIS 30. MAI	Farbspektrum
99	Fr. 29. April 2016	PAULA MORALES	Körperproportionen



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.95 / 237.Jg. / Montag, 25. April 2016

### Bild

KAZUMA OBARA / KEYSTONE / AUSSTELLUNG «SCHWARZER MONTAG» IM WESTFLÜGEL BIS 30. MAI

### Formaler Zeichnerischer Fokus

Farbspektrum



### Kontakt

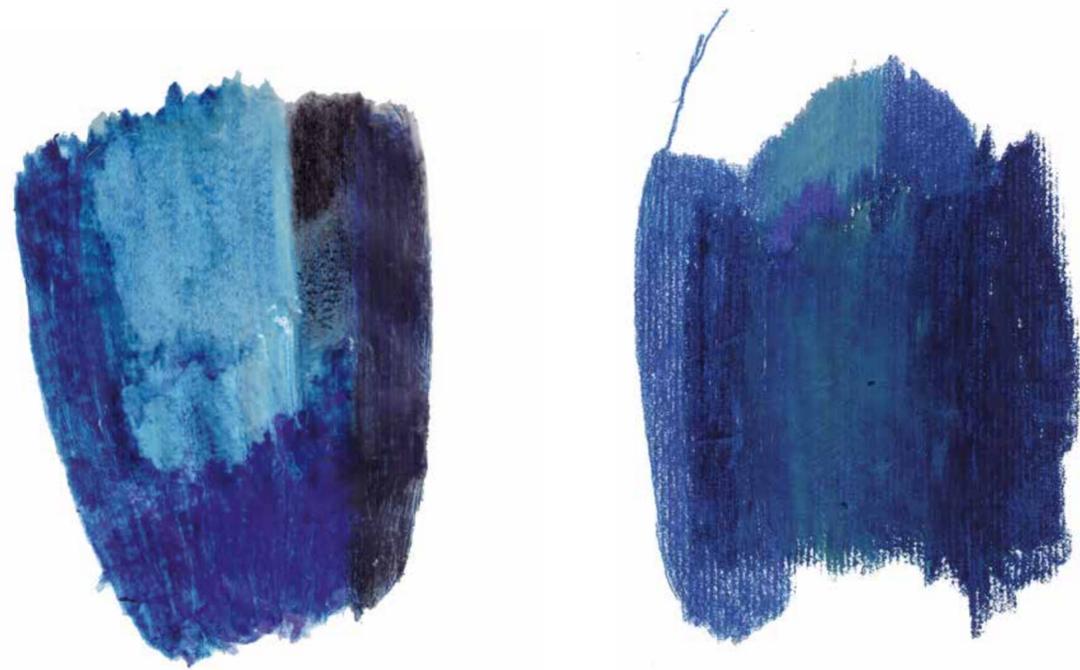
pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.90 / 237.Jg. / Dienstag, 19. April 2016

**Bild**  
FEDERICO VESPIGNANI

**Formaler Zeichnerischer Fokus**  
Farbspektrum



### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

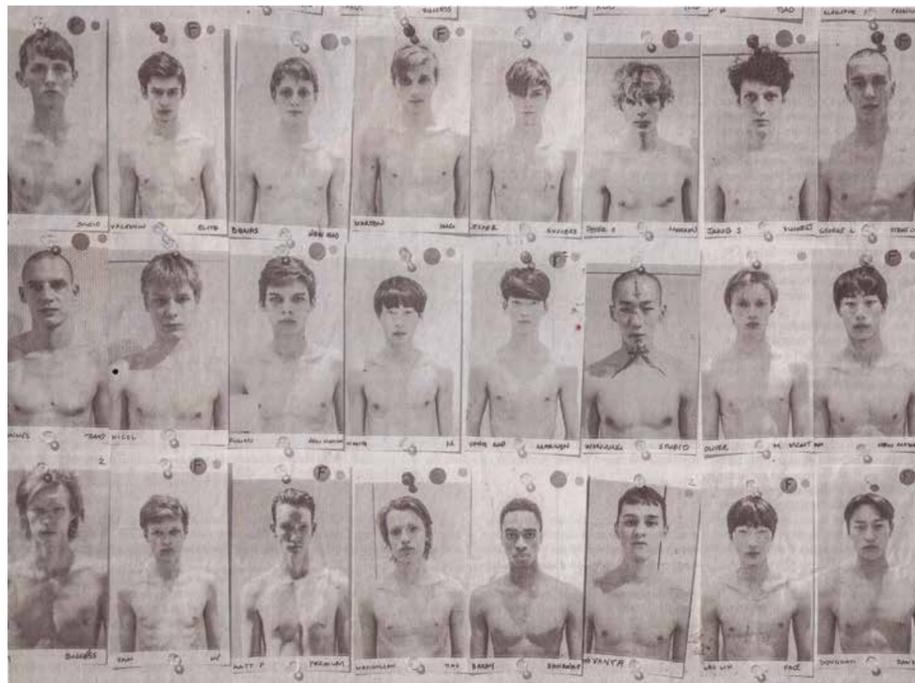
Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich

**Ninfas**

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016



Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.91 / 237-Jg. / Mittwoch, 20. April 2016

**Bild**

FRANCOIS G. DURAND / GETTY

**Zeichnerischer Fokus**

Hautfarben

**Kontakt**

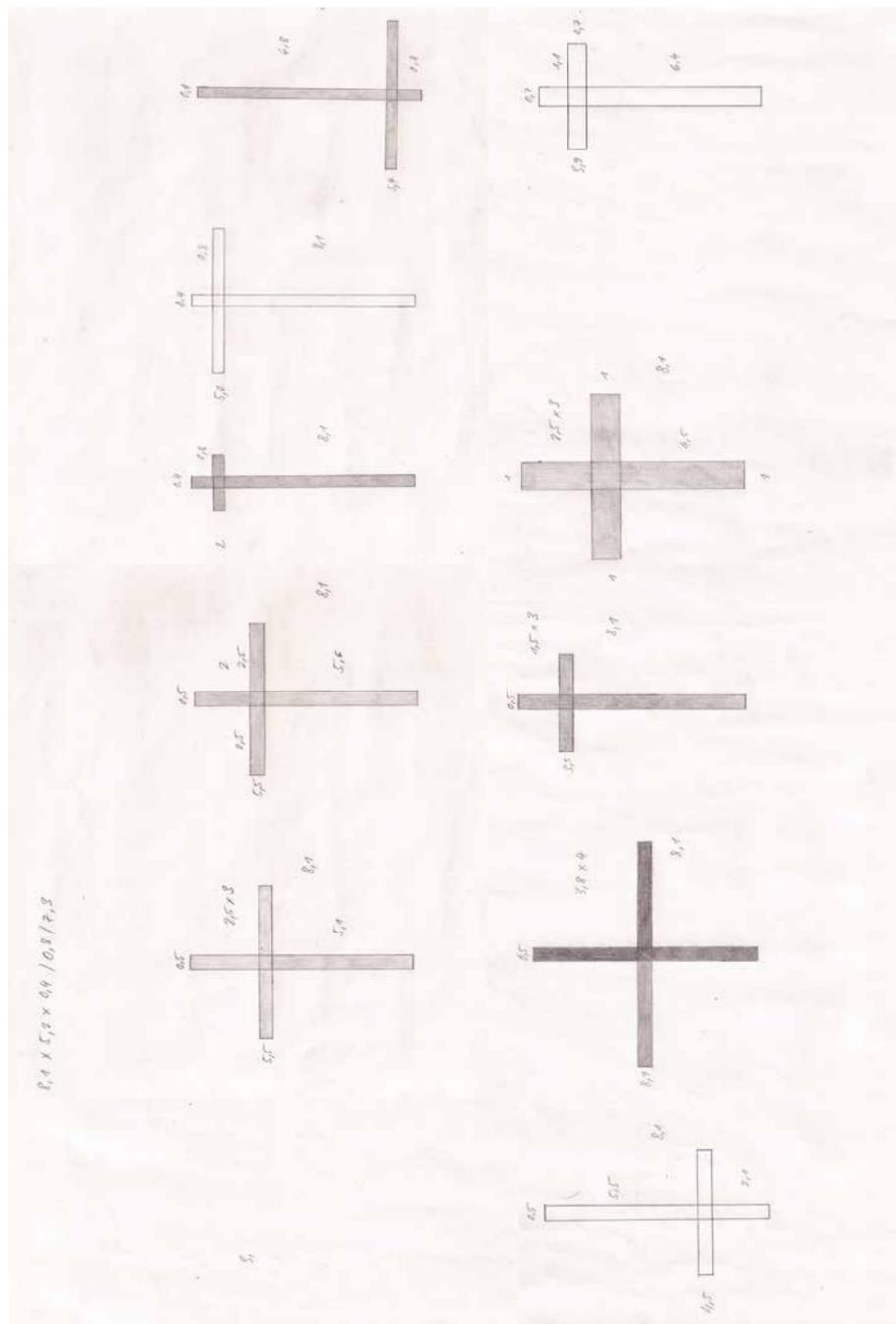
pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.92 / 237.Jg. / Donnerstag, 21. April 2016

**Bild**  
ESPEN RASMUSSEN / PANOS

**Zeichnerischer Fokus**  
Masse eines Christus Kreuz



### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.99 / 237.Jg. / Freitag, 29. April 2016

**Bild**  
PAULA MORALES

**Formaler Zeichnerischer Fokus**  
Körperproportionen

### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich

**Ninfas**

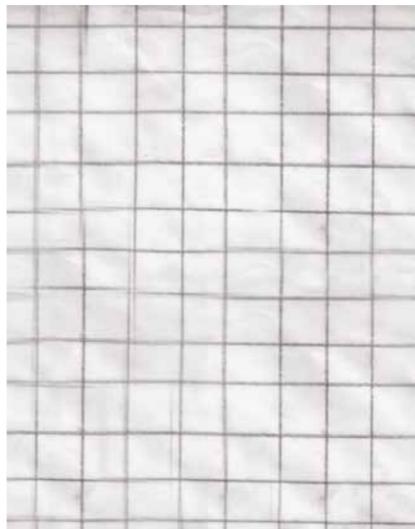
**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.51 / 237.Jg. / Mittwoch, 2. März 2016**

**Bild**  
 DOMINIC STEINMANN / NZZ

**Formaler Zeichnerischer Fokus**  
 Rasterstrukturen

**Kontakt**

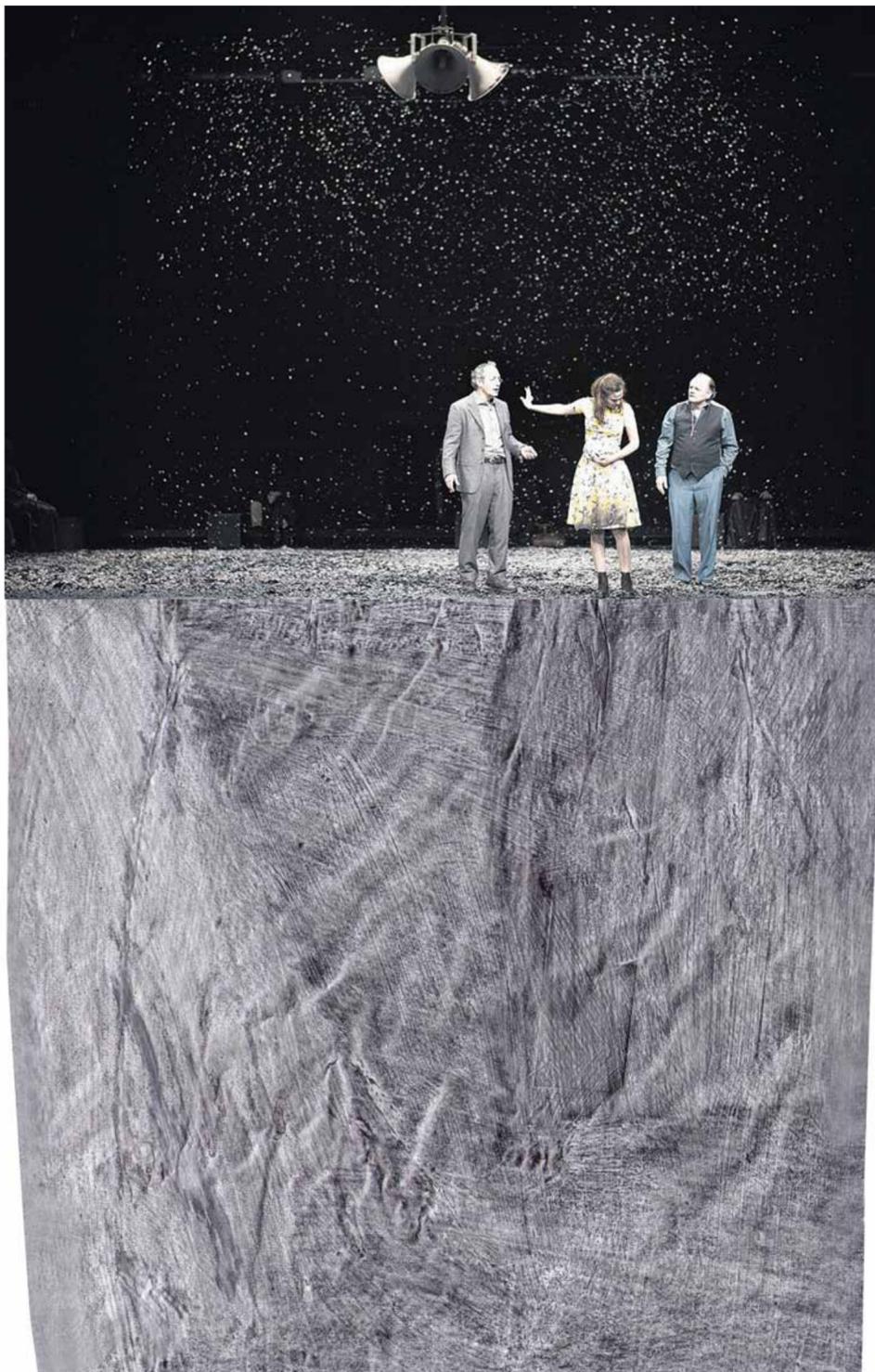
pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.55 / 237.-Jg. / Montag, 7. März 2016

### Bild

CHRISTOPH RUCKSTUHL / NZZ

### Zeichnerischer Fokus

Theaterkulissen

### Kontakt

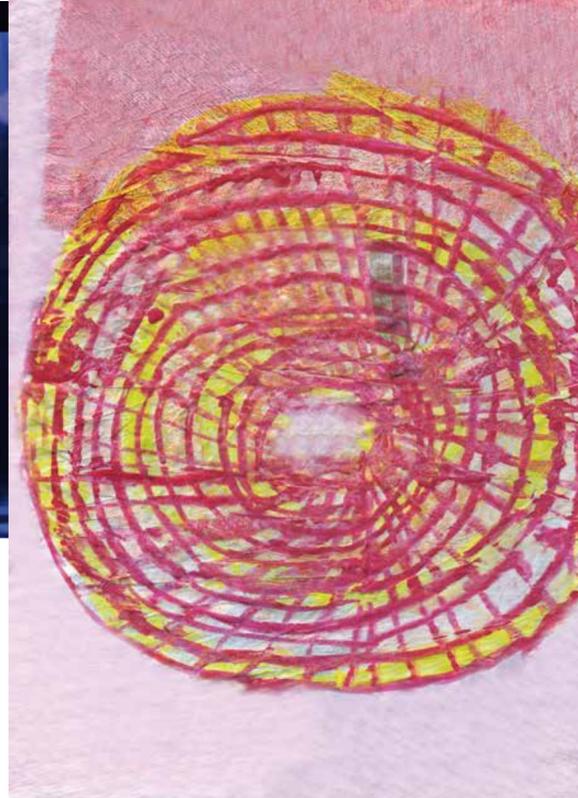
pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.55 / 237.Jg. / Montag, 7. März 2016

### Bild

DOMINIC STEINMANN / NZZ

**Zeichnerischer Fokus**  
Theaterkulissen

### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich



**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.57 / 237.Jg. / Mittwoch, 9. März 2016**

**Bild**  
 DIANE MCEACHERN / AP

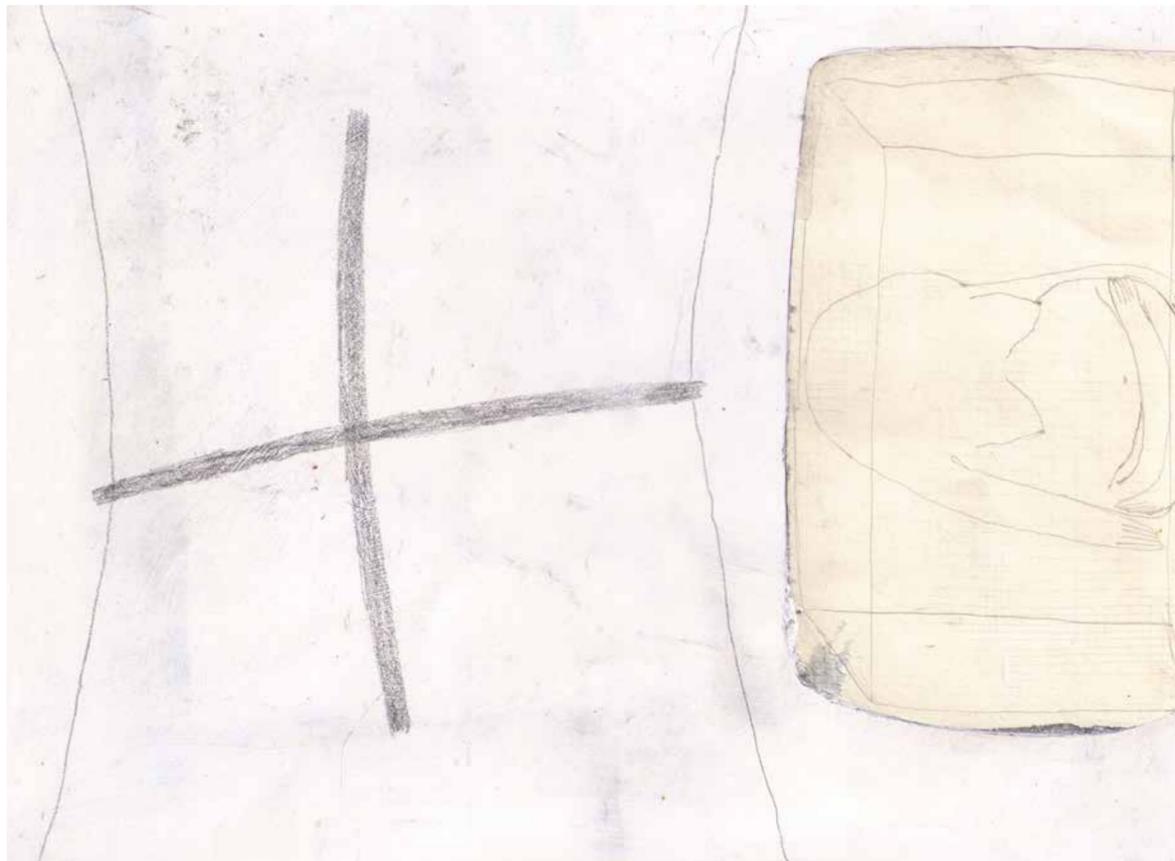
**Inhaltlicher Zeichnerischer Fokus**  
 Occupy-Bewegung

**Kontakt**  
 pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**  
 Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**  
 Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich

© Pascale Eiberle, Hslu



**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016



Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.58 / 237.Jg. / Donnerstag, 10. März 2016**

**Bilder**  
 BILDER PD  
 RIK KLEIN GOTINK

**Bildnerischer Fokus**  
 Triptychon

**Kontakt**

pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

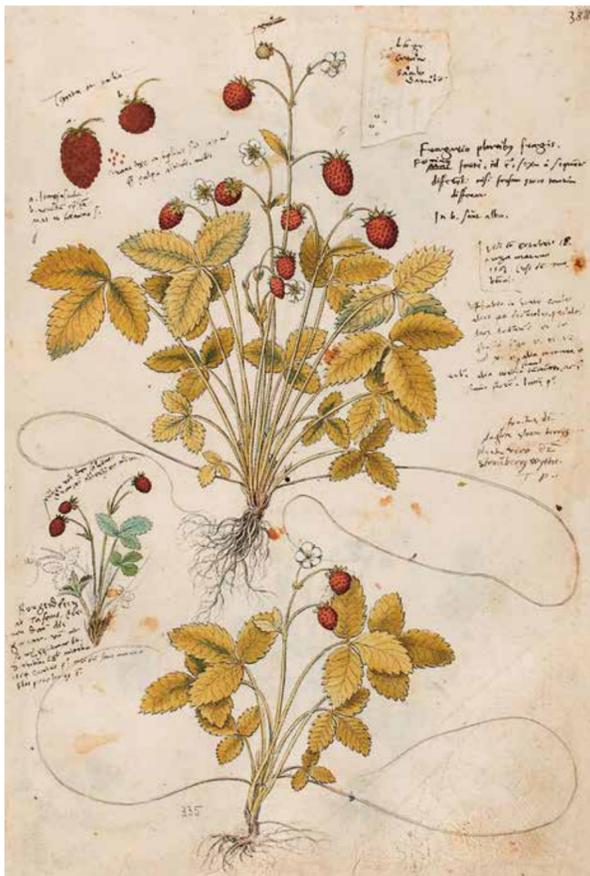
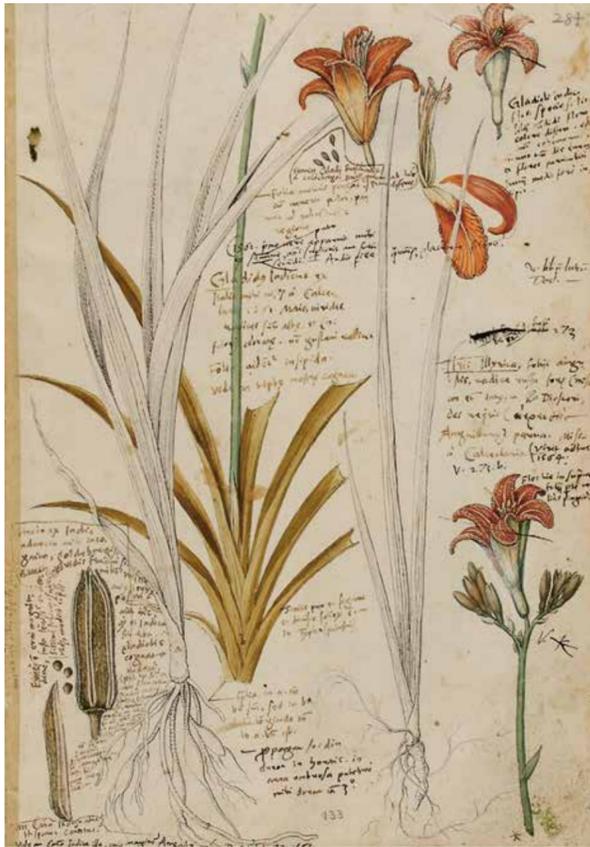
**Druck**

Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich

**Ninfas**

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.



NZZ Nr.59 / 237.Jg. / Freitag, 11. März 2016

**Bilder**  
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK ERLANGEN

**Zeichnerischer Fokus**  
Studien

**Kontakt**  
pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**  
Sibylla Stoffel  
BRUN AG

**Druck**  
Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

ZZ Nr.13 / 237.Jg. / Montag, 18. Januar 2016

### Bilder

MASSIMO BERRUTI / AGENCE VU FOR THE MAGNUM EMERGENCY FUND  
REUTERS / MARK SCHIEFELBEIN / POOL  
KIM KYUNG-HOON / REUTERS

### Formaler Zeichnerischer Fokus

Technik des Sichtbar- und Unsichtbarmachens  
d.h. des Übermalens und des Aussparens

### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich

**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.63 / 237.-Jg. / Mittwoch, 16. März 2016**

**Bild**  
 SIMON TANNER / NZZ

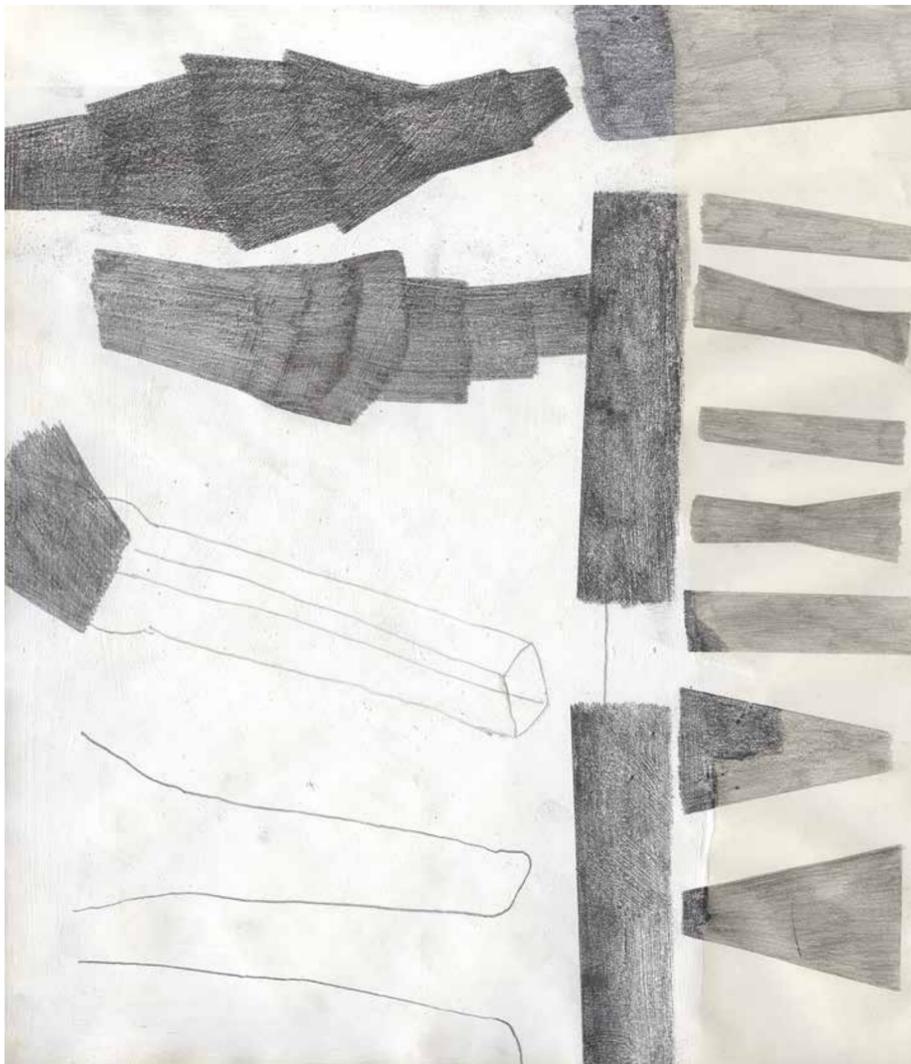
**Formaler Zeichnerischer Fokus**  
 Bockbeinform / Bockfussform

**Kontakt**  
 pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**  
 Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**  
 Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich

© Pascale Eiberle, Hslu



**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.64 / 237.Jg. / Donnerstag, 17. März 2016**

**Bild**  
 TIM WALKER

**Inhaltlicher Zeichnerischer Fokus**  
 Reiterinnen-Matriarchat

**Kontakt**  
 pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**  
 Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**  
 Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich

© Pascale Eiberle, Hslu





## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.65 / 237.Jg. / Freitag, 18. März 2016

**Bilder**  
ANNICK RAMP / NZZ

**Inhaltlicher Zeichnerischer Fokus**  
Fischzucht



### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

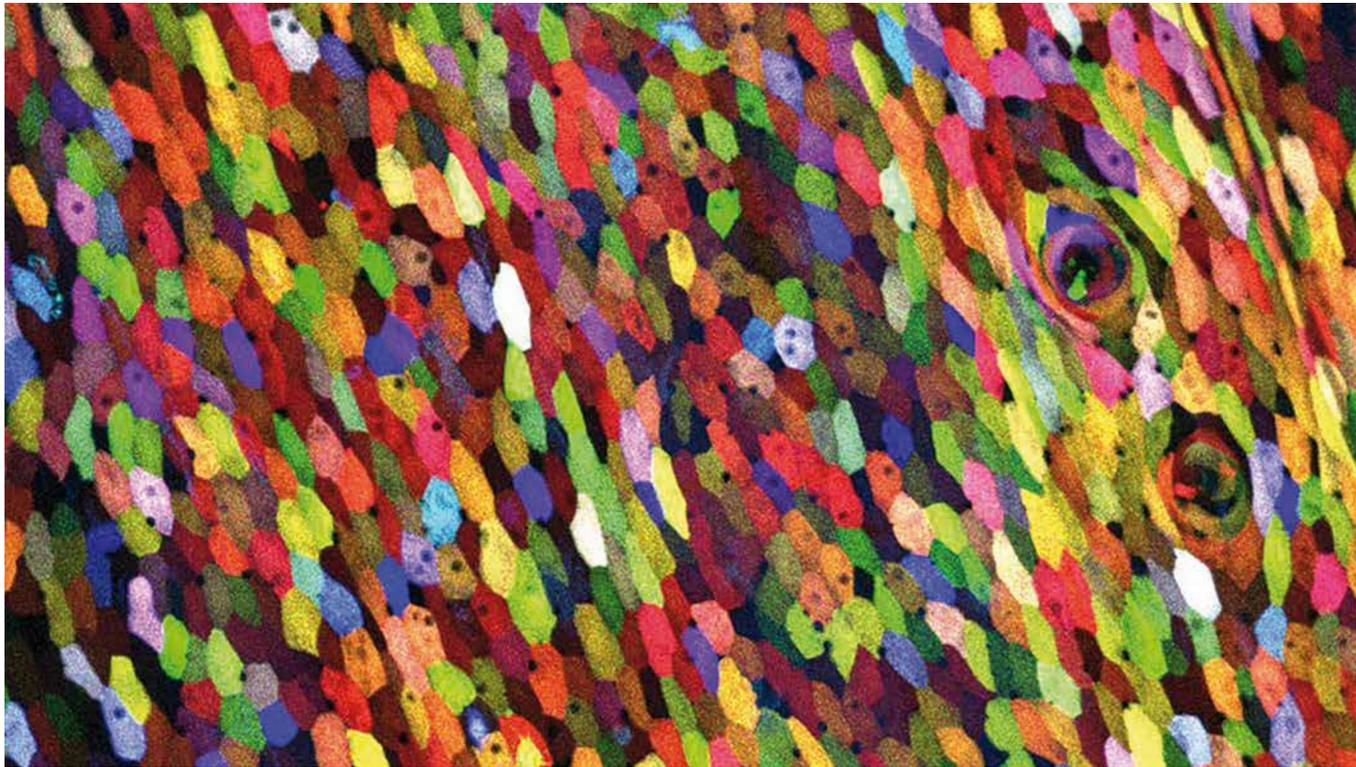
Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.



NZZ Nr.68 / 237.Jg. / Dienstag, 22. März 2016

**Bild**  
CHEN-HUI CHEN, DUKE UNIVERSITY

**Formaler Zeichnerischer Fokus**  
Technik des Herauslösens und Ordneins einzelner Bildformen

### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich

**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.69 / 237.Jg. / Mittwoch, 23. März 2016**

**Bild**  
 DAVID SIGNER

**Inhaltlicher Zeichnerischer Fokus**  
 Wassermangel

**Kontakt**

pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich

© Pascale Eiberle, Hslu





## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.93 / 237.Jg. / Freitag, 22. April 2016



**Bild**  
MERLE HILBK

**Inhaltlicher Zeichnerischer Fokus**  
Persönlicher Rückzugsort

### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich

**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.14 / 237.Jg. / Dienstag, 19. Januar 2016**

**Bild**  
 ODED BALILTY / AP

**Artikel**  
 ULRICH SCHMIED

**Inhaltlicher Zeichnerischer Fokus**

Der Schuss ins Leere:

« Zieht ein Israeli eine Waffe, schaut die Staatsgemeinschaft genau hin.  
 In diesem Fall handelt es sich um eine Spielzeugpistole. »

**Kontakt**

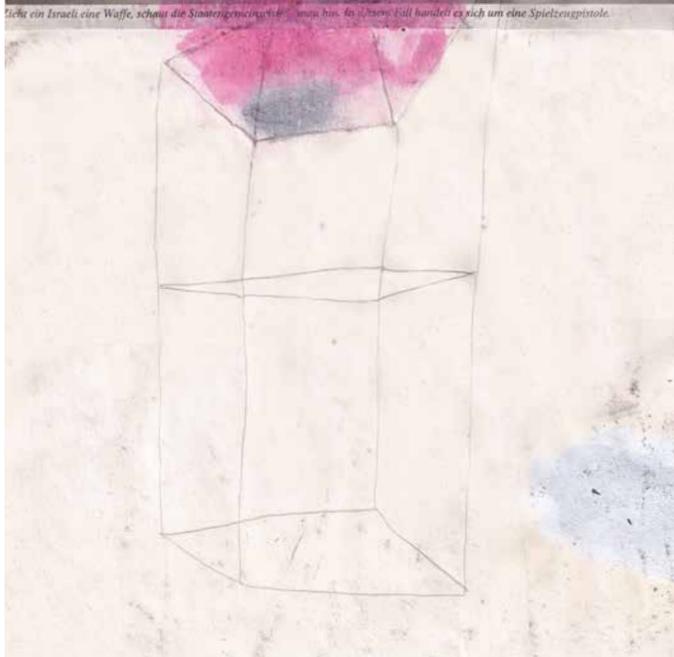
pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

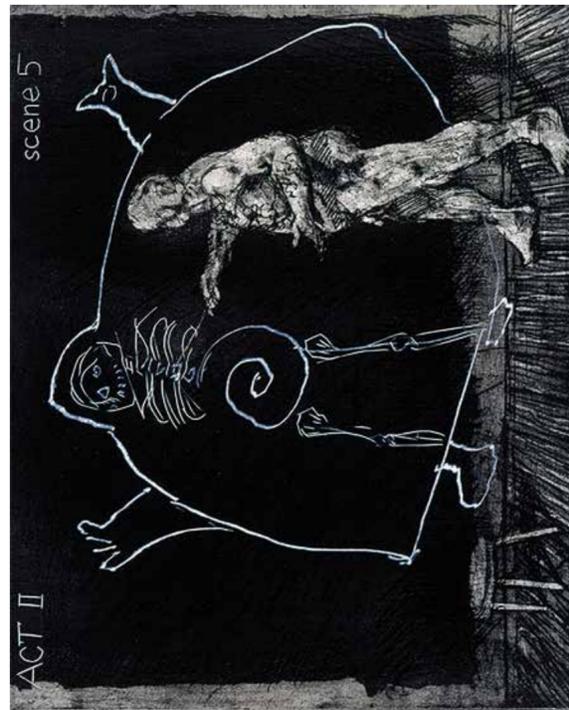
**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich





## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

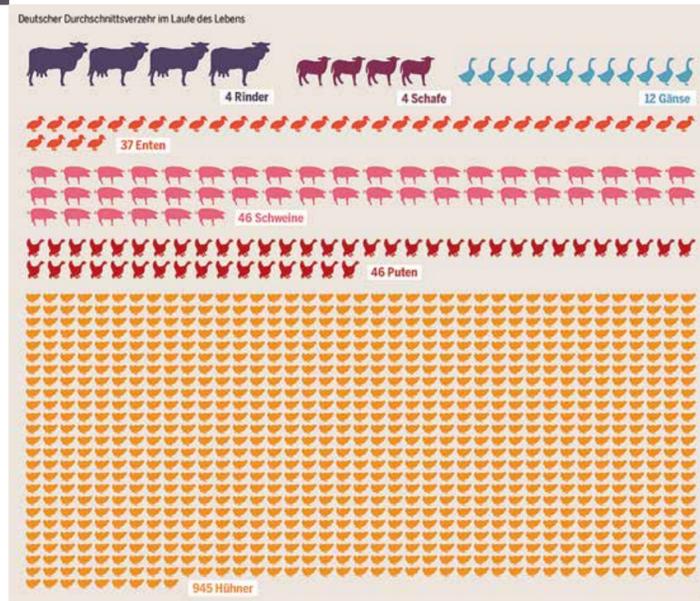
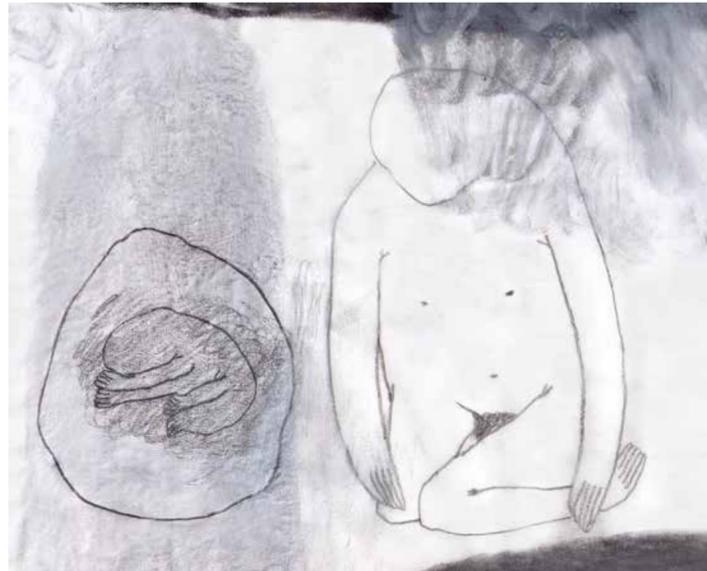
NZZ Nr.17 / 237.-Jg. / Freitag, 22. Januar 2016

### Bilder

FAO / FLEISCHATLAS  
STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUPFERSTICKKABINETT / WILLIAM KENTRIDGE

### Inhaltlicher Zeichnerischer Fokus

Tier im Glas: der menschliche Fleischkonsum



### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich

**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

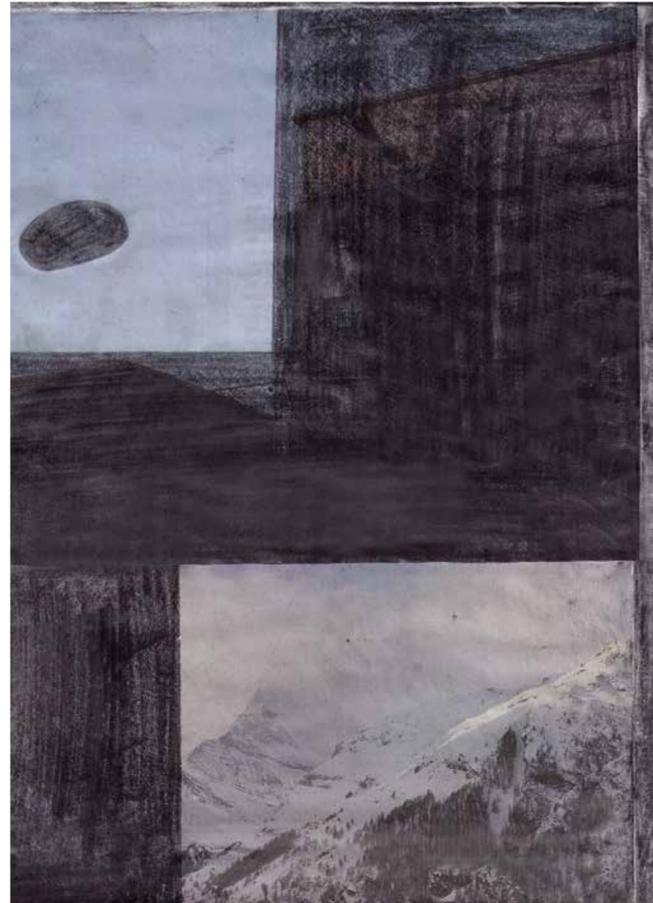
**NZZ am Sonntag 15. Jahrgang / Nr. 4 / Sonntag, 24. Januar 2016**

**Bilder**

PETER LIECHTI  
 MATHIAS MARX / AARGAUER ZEITUNG  
 MARTIN RÜTSCHI / KEYSTONE  
 PATRICK IMHASLY

**Formaler Zeichnerischer Fokus**

Technik des Sichtbar- und Unsichtbarmachens  
 d.h. des Übermalens und des Aussparens

**Kontakt**

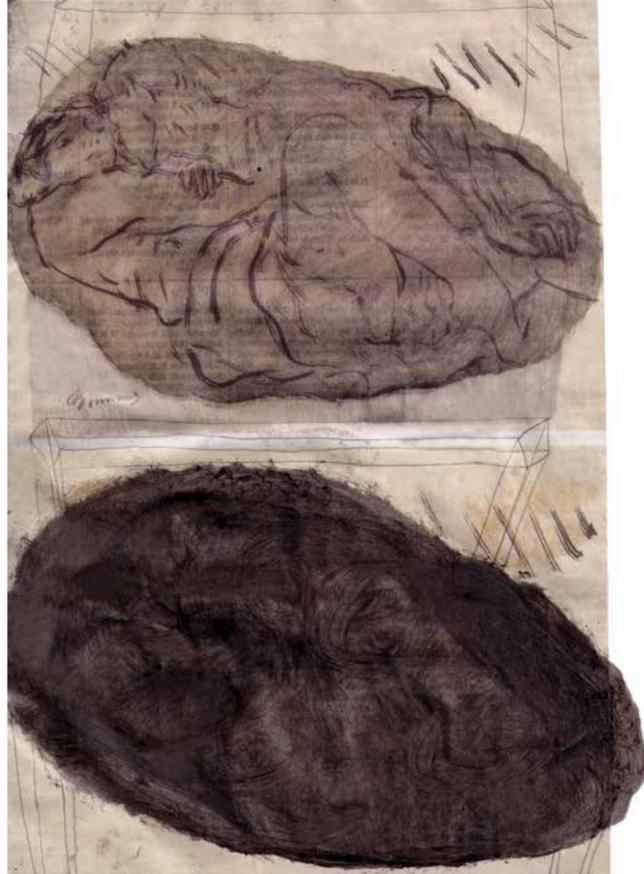
pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.19 / 237-Jg. / Montag, 25. Januar 2016

**Bilder**  
BERLDER © PRO LITTERIS

**Formaler Zeichnerischer Fokus**  
Körperformen

**Kontakt**  
pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**  
Sibylla Stoffel  
BRUN AG

**Druck**  
Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.19 / 237-Jg. / Montag, 25. Januar 2016

**Bild**  
LAURA EL-TANTAWY

**Formaler Zeichnerischer Fokus**  
Körperformen



### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich

**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.20 / 237.Jg. / Dienstag, 26. Januar 2016**

**Bilder**

FELIPE DANA / AP  
 KIM HONG-JI / REUTERS  
 OSCAR RIVERA /EPA

**Formaler Zeichnerischer Fokus**

Bildkompositionen

**Kontakt**

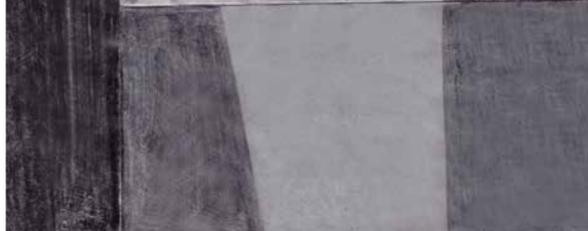
pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich



**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.



**NZZ Nr.20 / 237.-Jg. / Dienstag, 26. Januar 2016**

**Bild**  
 IMAGEBROKER / ULLSTEIN

**Formaler Zeichnerischer Fokus**  
 Bildkompositionen

**Kontakt**

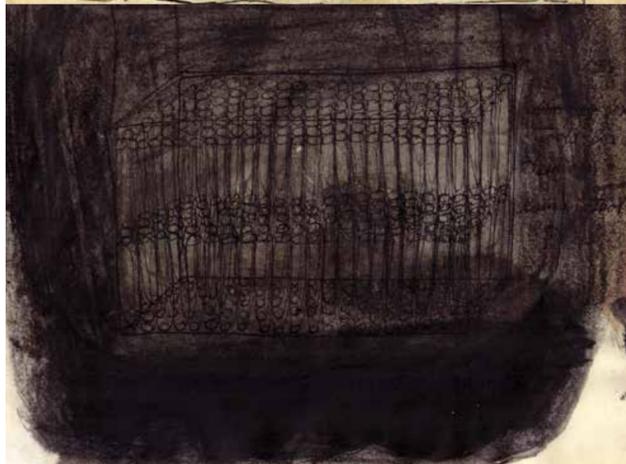
pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.21 / 237.Jg. / Mittwoch, 27. Januar 2016

### Bilder

MICHEL MARTINEZ / WALLISER KANTONSMUSEEN  
CHRISTOPH RUCKSTUHL / NZZ

### Zeichnerischer Fokus Materialboxen

### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

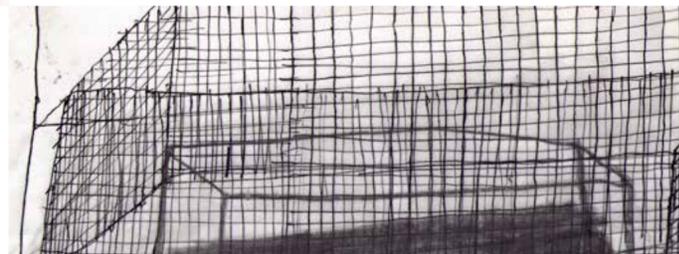
Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich

**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016



Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.26 / 237.Jg. / Dienstag, 2. Februar 2016**

**Bilder**

HANS STAUB / FOTOSTIFTUNG  
 AKINTUNDE AKINLEYE / REUTERS

**Inhaltlicher Zeichnerischer Fokus**

Mensch im Käfig

**Kontakt**

pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich

**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.27 / 237.Jg. / Mittwoch, 3. Februar 2016**

**Bilder**

HILDA LOBINGER  
 DANIEL WECHLIN  
 M+SIGG COLLECTION

**Formaler Zeichnerischer Fokus**  
 Farbspektrum

**Kontakt**

pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich



**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.28 / 237.Jg. / Donnerstag, 4. Februar 2016**

**Bilder**

AFOLABI SOTUNDE / REUTERS

PD

ALESSANDRO DELLA VALLE / KEYSTONE

REUTERS

**Formaler Zeichnerischer Fokus**

Farbspektrum

**Kontakt**

[pascalesenn@hotmail.com](mailto:pascalesenn@hotmail.com)

[pascaleeiberle.allyou.net](mailto:pascaleeiberle.allyou.net)

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel

BRUN AG

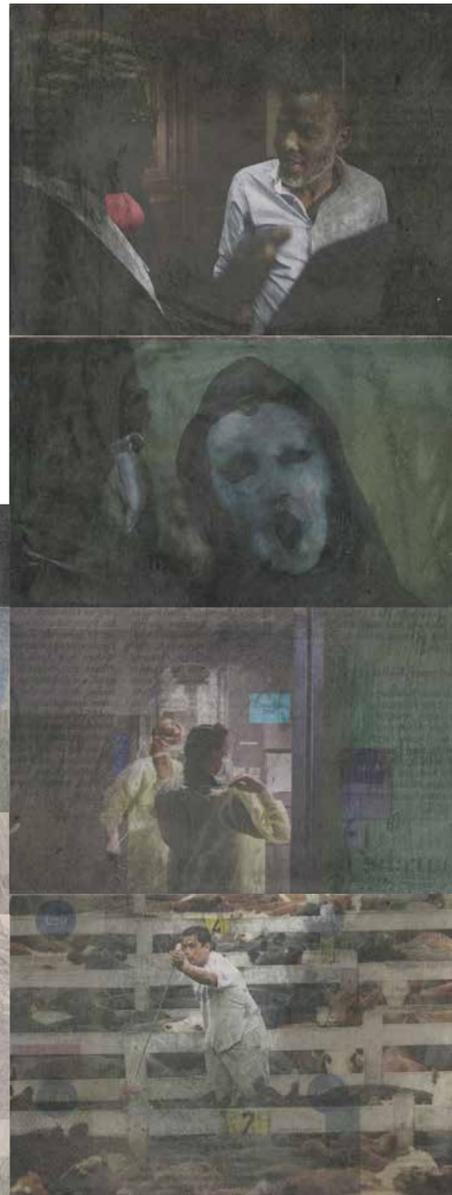
**Druck**

Salinger Ag

Druck & Grafik

Gubelstrasse 2

8050 Zürich



**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.



**NZZ Nr.29 / 237.Jg. / Freitag, 5. Februar 2016**

**Bild**

SUCCESSION MARCEL DUCHAMP / © PRO LITTERIS

**Zeichnerischer Fokus**  
 DADA

**Kontakt**

pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich

**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.30 / 237.Jg. / Samstag / Sonntag, 6. / 7. Februar 2016**



**Bild**  
 BILDER ADRIAN BAER / NZZ

**Zeichnerischer Fokus**  
 DADA

**Kontakt**

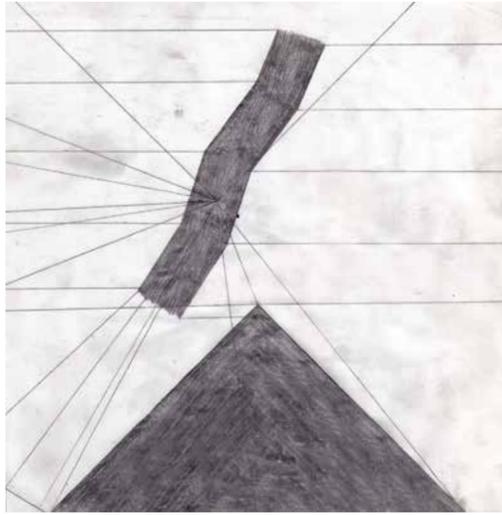
pascalesenn@hotmail.com  
 pascaleeiberle.allyou.net

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel  
 BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag  
 Druck & Grafik  
 Gubelstrasse 2  
 8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.44 / 237.Jg. / Dienstag, 23. Februar 2016

**Bild**  
PIERRE ANTOINE

**Zeichnerischer Fokus**  
Verbindungsstücke

### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.46 / 237.Jg. / Donnerstag, 25. Februar 2016

### Bilder

PRO LITTERIS / BILDER © STIFTUNG ERNST-SCHNEIDEGGER-ARCHIV

**Zeichnerischer Fokus**  
Künstlerstereotypen

### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.47 / 237.Jg. / Freitag, 26. Februar 2016

### Bilder

KOBBY DAGAN / REDUX / LAIF  
TOMAS VAN HOUTRYVE / V

**Formaler Zeichnerischer Fokus**  
Farbenspektrum

### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich



## Ninfas

Pascale Eiberle  
MASTER-THESIS 2016

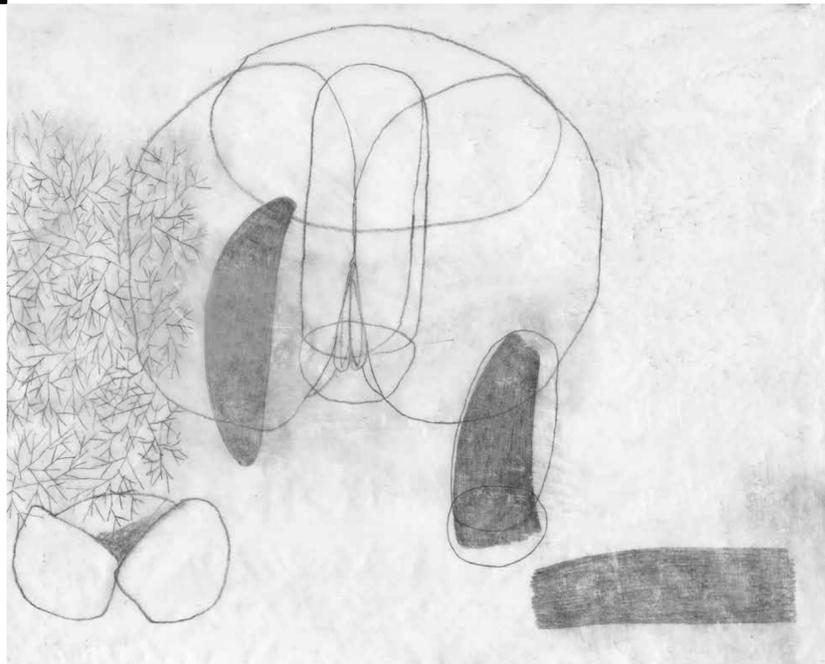
Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

NZZ Nr.22 / 237.Jg. / Donnerstag, 28. Januar 2016

### Bilder

MATT ROURKE /AP  
LAURA EL-TANTAWY

**Inhaltlicher Zeichnerischer Fokus**  
Frauenbilder



### Kontakt

pascalesenn@hotmail.com  
pascaleeiberle.allyou.net

### Sponsoren

Sibylla Stoffel  
BRUN AG

### Druck

Salinger Ag  
Druck & Grafik  
Gubelstrasse 2  
8050 Zürich

**Ninfas**

**Pascale Eiberle**  
 MASTER-THESIS 2016

Das Projekt Ninfas setzt sich mit dem täglichen Bildmaterial der Neuen Zürcher Zeitung auseinander. Jedes Blatt zeigt ein oder mehrere Bilder der Zeitung eines bestimmten Tages, die ich mittels meinen persönlichen Affekten, Erregungen, ausgewählt habe. Dabei geht es um die Fragen: Welche Bilder sind gegeben und welche greife ich auf? Ist die Auswahl getroffen, verarbeite ich das affizierende Detail, die Form oder den Inhalt im Bild zeichnerisch. Jede Umsetzung zeigt meine eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsweise mit dem gegebenen Bildmaterial. Ninfas bezeichnet das subjektiv selektionierte Material und seine zeichnerische Übersetzung. So formen die Zeichnungen die visuellen Informationen der NZZ neu und stellen sie wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung, wodurch ein solcher Prozess bei Drittpersonen erneut ausgelöst werden kann.

**NZZ Nr.61 / 237.Jg. / Montag, 14. März 2016**

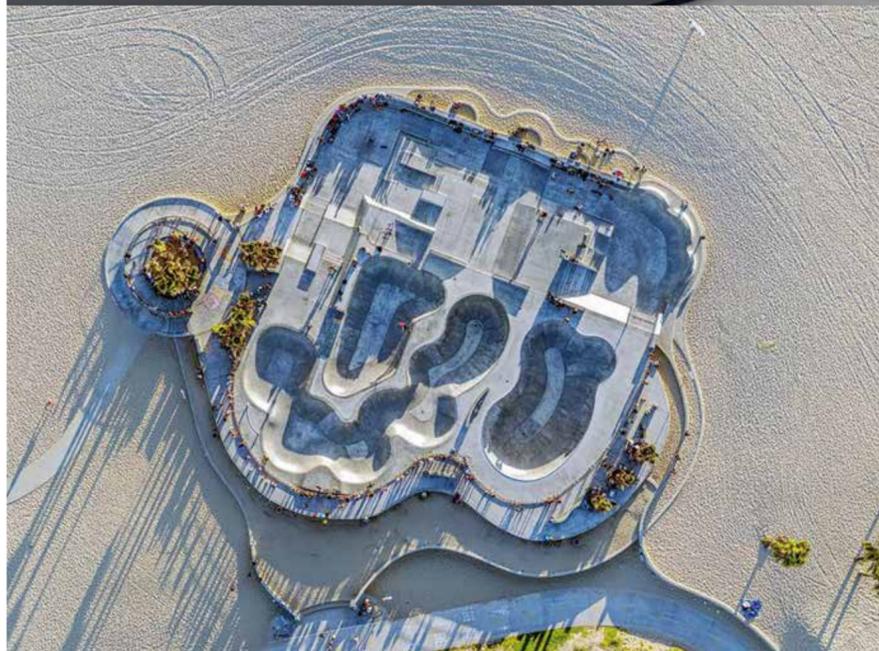
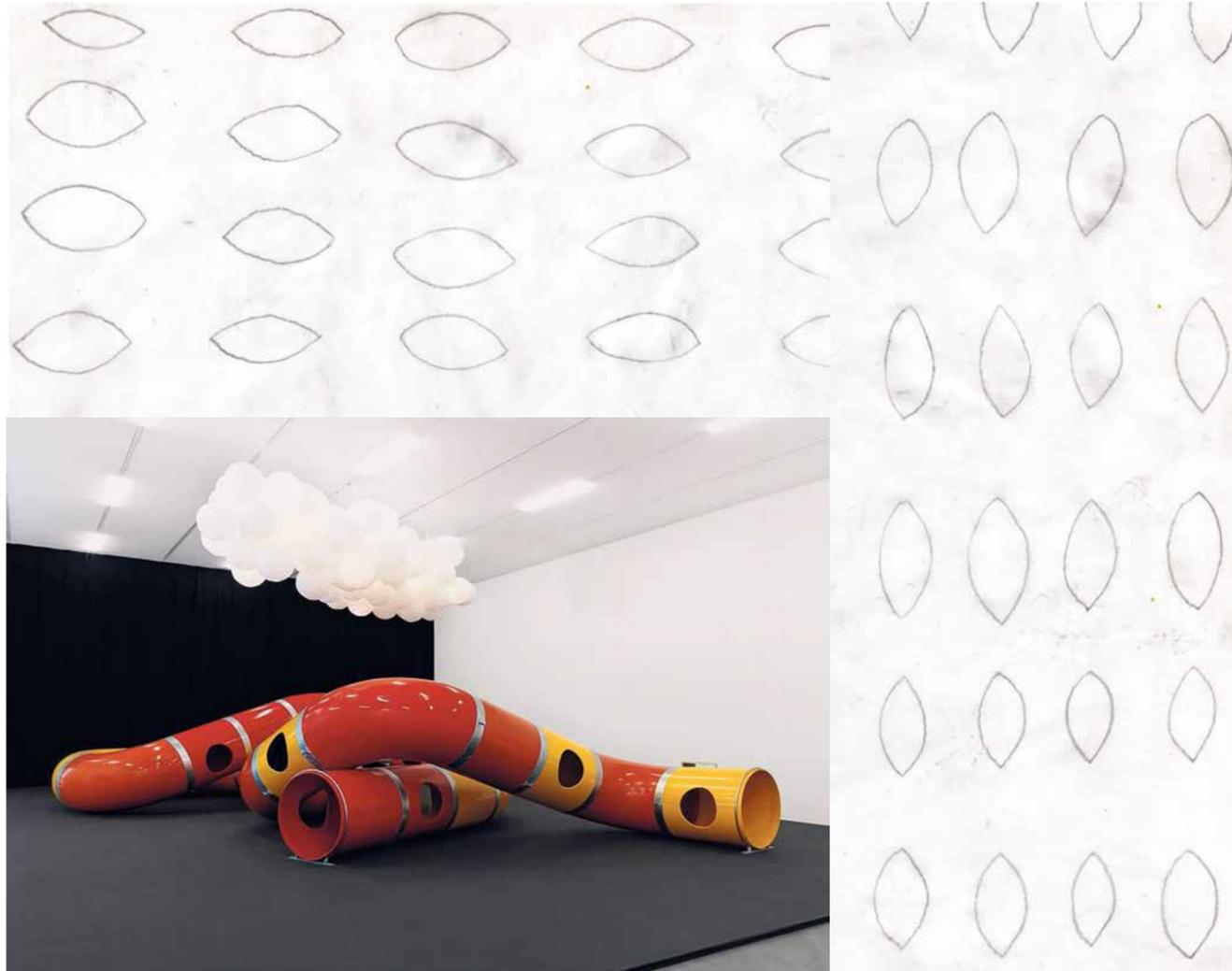
**Bilder**

ANNIK WETTER

JEFFREY MILSTEIN / REX SHUTTERSTOCK / DUKAS

**Formaler Zeichnerischer Fokus**

Bausteine / Bauformen

**Kontakt**

[pascalesenn@hotmail.com](mailto:pascalesenn@hotmail.com)

[pascaleeiberle.allyou.net](mailto:pascaleeiberle.allyou.net)

**Sponsoren**

Sibylla Stoffel

BRUN AG

**Druck**

Salinger Ag

Druck & Grafik

Gubelstrasse 2

8050 Zürich

## — AUTORENREGISTER

<b>ANGERER, MARIE-LUISE</b>	Affekt Klammer auf Effekt Klammer zu. 2013, S.1-6. In: <a href="http://blog.zhdh.ch/darstellungsformate/files/2013/01/89.pdf">http://blog.zhdh.ch/darstellungsformate/files/2013/01/89.pdf</a> , zuletzt besucht am 02.05.2016 um 13:52.
<b>ANGERER, MARIE-LUISE</b>	Vom Begehren nach dem Affekt. Zürich-Berlin 2007, S.32-34.
<b>ARENDT, HANNAH</b>	Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken. (Hrsg.) von U. Ludz. München Zürich 1994, S.9 und S.17.
<b>BACHELARD, GASTON</b>	Poetik des Raumes. Frankfurt am Main 1987, S.349.
<b>BAL, MIEKE</b>	Affekt als kulturelle Kraft. In: Krause-Wahl, Antje/Oehlschgel, Heike/Wierner, Serjoscha (Hrsg.): Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse. Bielefeld 2006, S.7-19.
<b>BARTHES, ROLAND</b>	Die helle Kammer. Paris 1980, S.33-37/52-56/105-107.
<b>BELTING, HANS</b>	Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001, S.11.
<b>BERGSON, HENRI</b>	Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg 1991 (1896), S.45/84f.
<b>BOEHM, GOTTFRIED</b>	Was ist ein Bild?. München 1994, S.11-38/325-343.
<b>BUGADA &amp; CARGNEL</b>	<a href="http://www.bugadacargnel.com/en/artists/181-pierre-bismuth/works/10032-photos">http://www.bugadacargnel.com/en/artists/181-pierre-bismuth/works/10032-photos</a> , zuletzt besucht am 03.05.2016 um 13:05.
<b>CASSIRER, ERNST</b>	Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1942/1988, S.117.
<b>DELEUZE, GILLES UND GUATTARI, FÉLIX</b>	„Was ist Philosophie?“. Frankfurt am Main 1996, S.263.
<b>DELEUZE, GILLES</b>	Das Bewegungs-Bild . Kino 1, Frankfurt am Main 1989, S. 96f.
<b>FRIED, MICHAEL</b>	Absorption and Theatricality. (Chicago: University of Chicago Press 1980), S.92.
<b>GADAMER, HANS-GEORG</b>	Wahrheit und Methode. Tübingen 1960, S.133.
<b>GOETHE, JOHANN WOLFGANG</b>	Über Laokoon. 1798. In: ders., Berliner Ausgabe. Bd. 19. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Bd. 1, Berlin 1973, S.134.
<b>HALL, STUART</b>	Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg 2004, S.68-80.
<b>DIDI-HUBERMAN, GEORGES</b>	Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Berlin (2002)/2010.
<b>DIDI-HUBERMAN, GEORGES</b>	Bilder trotz allem. Paderborn 2007, S.54-76/255-256.
<b>LÜTHI, URS</b>	Art for a better life. From Placebos & Surrogates. XLIX Biennale di Venezia 2001, Bern, Luzern/ Poschiavo 2001, S.124.
<b>MAREY, É.-J.</b>	Du mouvement dans les fonctions de la vie. Paris: Baillière 1868, S.81.
<b>MITCHELL, W.J.T.</b>	Das Leben der Bilder. Eine Theorie der Visuellen Kultur. München 2008 /2012.
<b>NIETZSCHE, FRIEDRICH</b>	Die Geburt der Tragödie, 1972. In: ders., Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, (hsg.) von G. Colli und M. Montinari, Berlin, New York: de Gruyter, 1967-1977 Bd. 2, S.71.
<b>PERRIER, DANIELÉ</b>	Die Relativität des Zeitraums in der Kunst nach 1950. 2014, S.60. In: <a href="http://www.perrier.at/plaintext/downloads/time_140531_end.pdf">http://www.perrier.at/plaintext/downloads/time_140531_end.pdf</a> , zuletzt besucht am 22.03.2016, 16:08.
<b>COLLENBERG-PLOTNIKOV, BERNADETTE</b>	Bild und Kunst. Zur Bestimmung des ästhetischen Mediums. Hagen 2003, S.1-20.
<b>WERNER, GABRIELE</b>	Bilddiskurse. Kritische Überlegungen zur Frage, ob es eine allgemeine Bildtheorie des naturwissenschaftlichen Bildes geben kann. In: Das Technische Bild: Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder von Horst Bredekamp, Brigit Schneider, Vera Dünkel. Berlin 2008, S. 30-35. Monika Dillier. Knabenmorgenblütenträume. St. Gallen 2012.
<b>ZÜRCHER, ISABEL</b>	

## — IMPRESSUM

<b>Ninfas</b> Artist Magazine <b>2016</b>	<b>Cover</b> <i>NZZ Nr. 95 / 237-Jg.</i> <b>Montag, 25. April</b> <b>2016</b>	<b>Adresse</b> Pascale Eiberle Birmensdorferstrasse 126 8003 Zürich pascallesenn@hotmail.com pascale.eiberle@stud.hslu.ch pascaleeiberle.allyou.net
<b>Autorin</b> Pascale Eiberle	<b>Druck</b> Salinger Ag Druck & Grafik Gubelstrasse 2 8050 Zürich	
<b>Mentoren</b> Silvia Henke Peter Spillmann	<b>Verarbeitete Auflage</b> 7 Exemplare  © Pascale Eiberle, Hslu	
<b>Korrektorat</b> Silvia Henke Felix Senn		

## — BILDNACHWEIS

<b>Abb. 1</b>	DIDI-HUBERMAN, GEORGES: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Berlin (2002)/2010, S.381.
<b>Abb. 2</b>	DIDI-HUBERMAN, GEORGES: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Berlin (2002)/2010, S.251.
<b>Abb. 3</b>	<a href="http://www.enrevenantdelexpo.com/wp-content/uploads/2014/11/22472_1406889092_pierre-bismuth-1.jpg">http://www.enrevenantdelexpo.com/wp-content/uploads/2014/11/22472_1406889092_pierre-bismuth-1.jpg</a> – zuletzt besucht am 03.05.2016 um 11:41.
<b>Abb. 4</b>	<a href="http://www.bugadacargnel.com/files/works/1618/bismuthfollowingsophialorenlaciociara.jpg">http://www.bugadacargnel.com/files/works/1618/bismuthfollowingsophialorenlaciociara.jpg</a> – zuletzt besucht am 03.05.2016 um 11:42.
<b>Abb. 5</b>	MITCHELL, W.J.T.: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München 2012, S.28.
<b>Abb. 6</b>	MITCHELL, W.J.T.: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München 2012, S.29.
<b>Abb. 7</b>	<a href="http://www.bugadacargnel.com/files/works/338/bismuth-replaced-by-the-same-1.jpg">http://www.bugadacargnel.com/files/works/338/bismuth-replaced-by-the-same-1.jpg</a> – zuletzt besucht am 03.05.2016 um 12:30.
<b>Abb. 8</b>	BARTHES, ROLAND: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1985, S.107.
<b>Abb. 9</b>	<a href="http://www.ursluethi.com/index.php?/0012/1/">http://www.ursluethi.com/index.php?/0012/1/</a> – zuletzt besucht am 26.03.2016 um 12:26.
<b>Abb. 10</b>	<i>NZZ Nr. 64 / 237-Jg. / Donnerstag, 17. März 2016</i> — BILD: Erfinder phantastischer Bilder – Tim Walker, einer der bedeutendsten Modefotografen unserer Zeit, fotografierte 2011 im mongolischen Marschland eine Frau auf einem Jak, die einen Ziegenfellmantel von Giles Deacon zur Schau stellte, von Tim Walker. IN: Jahrmarkt der Träume. Warum das Modemagazin «Vogue» seit Jahrzehnten weltweit stilbildend ist, erklärt eine glitzernde Ausstellung in London. (S.39)
<b>Abb. 11</b>	<i>NZZ</i> . Bild: Mosuo-Frauen haben nur Liebhaber. Lamu mit dem einzige Freund mit Wohnrecht, von Christoph Zürcher. IN: Im Reich der Frauen. Im Matriarchat des chinesischen Bergvolks der Mosuo hat das weibliche Geschlecht das Sagen. Von Christoph Zürcher. (S.67)
<b>Abb. 12</b>	<i>NZZ Nr. 63 / 237-Jg. / Mittwoch, 16. März 2016</i> — BILD: Die Kinder sind weg, der Trainer ist immer noch da, von Simon Tanner / <i>NZZ</i> . IN: Leiden im Dunkeln. Fernab des Rampenlichts – wie Kinder im Kunstturnen Mobbing und Ausgrenzung erlebten. (S.50-51)
<b>Abb. 13</b>	<i>NZZ Nr. 13 / 237-Jg. / Montag, 18. Januar 2016</i> — BILD: Massimo Berruti / Agence VU for the Magnum Emergency Fund. IN: Im „Todesdreieck“ hinter Neapel 1/5. (S.9)
<b>Abb. 14</b>	<i>NZZ Nr. 19 / 237-Jg. / Montag, 25. Januar 2016</i> — BILD: von Laura El-Tantawy. IN: Ägypten – Gesichter einer Revolution 1/5. (S.7)
<b>Abb. 15</b>	<i>NZZ Nr. 47 / 237-Jg. / Freitag, 26. Februar 2016</i> — BILD 1: Weisse Hauben und weisse Gürtel: Auch im Winter lohnt sich ein Besuch des Bryce-Canyon-Nationalparks in Utah, von Kobby Dagan / Redux / Laif. IN: Im Labyrinth der Felstürme. Dem Zauber von Formen und Farbe des Bryce Canyon kann sich kaum jemand entziehen. Es ist eine unwirklich scheinende Landschaft im Südwesten der USA, geschaffen aus Steinen, Wasser und Zeit. Von Stephanie Lahrtz. (S.66) / BILD 2: von Tomas van Houtryve / V. IN: Cerro de Pasco – sterbende Stadt 5/5. (S.12)
<b>Abb. 16</b>	<i>NZZ Nr. 63 / 237-Jg. / Mittwoch, 16. März 2016</i> — BILD: Die Kinder sind weg, der Trainer ist immer noch da, von Simon Tanner / <i>NZZ</i> . IN: Leiden im Dunkeln. Fernab des Rampenlichts – wie Kinder im Kunstturnen Mobbing und Ausgrenzung erlebten. (S.50-51)
<b>Abb. 17</b>	DILLIER, MONIKA: S'PRADAHEFT, mixed media, 19,5 x 15 cm, 12 Seiten, 2005.
<b>Abb. 18</b>	<a href="http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2012/02/OKDZshow2012_52515c1.jpg">http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2012/02/OKDZshow2012_52515c1.jpg</a> – zuletzt besucht am 26.03.2016 um 12:21.
<b>Abb. 19</b>	<a href="http://blogs.walkerart.org/visualarts/files/2014/12/OnKawara_3.jpg">http://blogs.walkerart.org/visualarts/files/2014/12/OnKawara_3.jpg</a> – zuletzt besucht am 26.03.2016 um 12:22.