

Die Kunst des Remakes Achim Hoops' Bilder nach Bildern

Fritz Emslander

Erschienen im Katalog zur Ausstellung "Basic Settings"
Museum Morsbroich Leverkusen 2014

Achim Hoops zeichnet nach Filmbildern, er zeichnet nach Nachrichtensbildern, nach Medienbildern aus Zeitungen und Magazinen, Fernsehen und Internet. Seine von Hand gefertigten Wiederholungen sind aber keine Kopien im Sinne einer getreuen Nachahmung. Sie sind wählerisch, sie filtern und konzentrieren. Deutlich unterscheidet sich der gestrichelte Duktus von der glatten Präzision massenmedialer Foto- und Filmaufnahmen. Offensichtlich setzt Hoops im Zeitalter der potenzierten technischen Reproduzierbarkeit von Bildern auf den Mehrwert von nicht-technischen Reproduktionen, auf eine Übertragung in das Medium der Zeichnung.

Same, same, but different

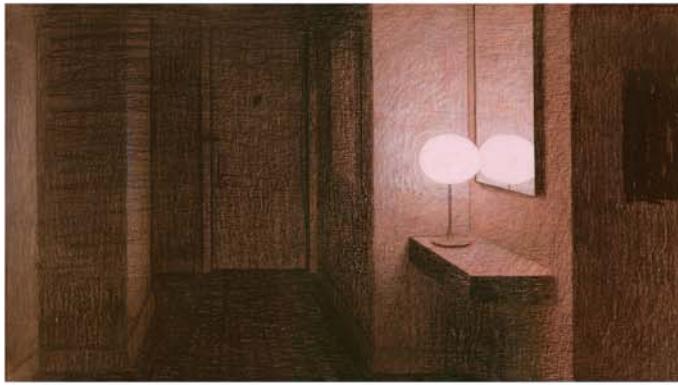
„Reproduktionen bieten mehr als das, was reproduziert wird“¹, dessen waren sich Künstler seit jeher bewusst. Ein wenig – und sei es unwillkürlich – tritt die Kopie immer aus dem Schatten des geschätzten Vorbilds heraus. Achim Hoops tut dies ganz dezidiert. Er setzt sich der Anziehungskraft seiner Vorbilder nicht aus, ohne bewusst Abstand zu nehmen. Als Ergebnis einer intensiven Auseinandersetzung gehen Hoops' Zeichnungen nicht nur auf ästhetische, sondern auch auf reflexive Distanz zu ihrem Vor(lage)bild. Dem medial vervielfältigten Bild setzt der Künstler ein gezeichnetes Unikat entgegen. Die Nachschöpfung präsentiert sich als eigenständiges Kunstwerk. Damit haben Hoops' Werke Anteil an einer Rehabilitation des Kopierens als Kulturtechnik, die als „System von Aneignungen und Ableitungen“ über Jahrhunderte von Künstlern eingeübt wurde, dann in der Moderne in Misskredit kam und erst in den letzten Jahrzehnten wieder zunehmend praktiziert wird.² Zwischenzeitlich galt die Wiederholung als Verrat an der Autonomie der Kunst, die Avantgarden – nicht zuletzt durch die Fotografie unter Rechtfertigungsdruck geraten – hatten radikal mit der akademischen Praxis des Kopierens gebrochen. Seit den 1960er Jahren aber wird zunehmend wieder kopiert. Mit der Kopie wird nunmehr auch ein kritischer, häufig selbstreferenzieller Diskurs in Gang gesetzt. Nachbilder stellen die Kategorie des Originals, die Bedingungen von Kunst in Frage und folgen Elaine Sturtevant's Devise: „Wiederholen bedeutet Denken.“³

Doch Achim Hoops' Werk hat nicht das Chamäleonhafte der Appropriation Art. Seine Zeichnungen sind Wiederholungen, aber mit ganz anderen Mitteln. Weder sind sie primär als Kritik (etwa an der Nachrichtenindustrie), noch als Hommage (etwa an bestimmte Filmregisseure) zu verstehen. Mit dem bewusst vollzogenen Medienwechsel erfolgt eine tiefgreifende Transformation, die das Quellbild aus seinen Funktions- und Bedeutungskontexten herauslöst. Hoops' Film-Bilder funktionieren nicht mehr als Teil eines Plots, seine News-Bilder nicht im Sinne der Reportage. Vielmehr gewinnen die Bilder im Prozess der künstlerischen Aneignung, der Übersetzung aus den technischen Reproduktionsmedien in die künstlerische Produktion, ein Eigenleben, eine Relevanz jenseits einzelner filmischer Erzählungen und bestimmter tagesaktueller Berichte. An die Stelle der Faktizität des einzelnen, technisch erzeugten Bildes setzt Hoops persönliche Eindrücke, die sich in seinen Zeichnungen verdichten. Er unternimmt eine Art subjektiv gestimmte Rückführung auf das Grundlegende, das Typische, das oft schon im kollektiven Bilderfundus Verankerte und doch immer wieder Faszinierende der wiederkehrenden Medienbilder.

Nachts im Film

Ein verdunkeltes Hotelzimmer, ein verlassener Diner, nächtliche Schaufenster, verwaiste Parkdecks und Straßen: Achim Hoops' Zeichnungen der Werkgruppe *Film* (2004–2009)⁴ versetzen uns in ein Hollywood, wie es David Lynch irgendwo zwischen Wirklichkeit und (Alb)Traum verortete. Sie führen uns in eine zwielichtige Parallelwelt, wie sie der Film Noir aus dem Dunkel der Nacht herauschälte. Die Menschenleere in Hoops' Filmräumen könnte man ganz positivistisch der späten Stunde zuschreiben. Doch die Vorliebe für nächtliche Szenerien hegt der Künstler wohl auch deshalb, weil nachts ein grundlegender Eingriff kaum auffallen mag, den er bei der Übertragung der Filmbilder in das zeichnerische Medium vornimmt: Hoops lässt jegliche Filmfiguren, ob Statisten oder Handlungsträger, weg. Der Fokus seiner Bilder liegt einzig und allein auf den Settings. Diese Schauplätze dienen dem Zeichner wie dem Regisseur als atmosphärisch und assoziativ aufgeladene Bühnen – mit dem Unterschied, dass Hoops sie konsequent leer belässt und damit der Phantasie des Betrachters überantwortet.

Begibt sich der Betrachter an diese verlassenen Orte, mag er sich wie in einem Zwischenreich zwischen Realität und Film, Wachzustand und Traum vorkommen.⁵ Zwar hallt im Format der Zeichnungen die Breite der CinemaScope-Bilder nach, doch die Bildausschnitte sind oft sehr eng gewählt. Sie vermitteln dem Betrachter, dass er sich mitten drin befindet in Hoops' Welt, in Bildern, die ihm bekannt vorkommen und

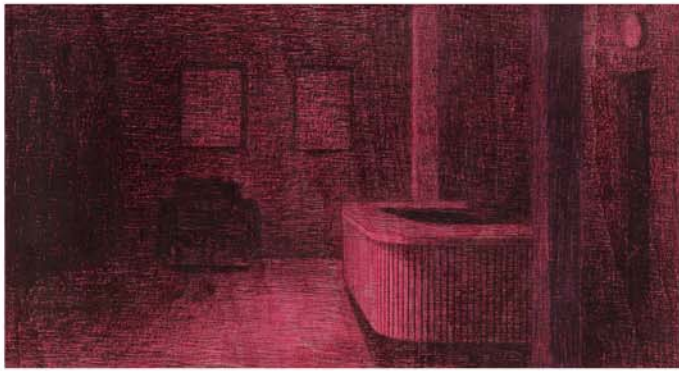


ohne Titel, 2009
Buntstift, Kreide auf Holz,
25 x 45 cm

doch zugleich rätselhaft bleiben: auf nächtlichen Wegen und Straßen, deren weiterer Verlauf perspektivisch nicht einsehbar ist oder sich schlichtweg im Dunkel verliert; in Fluren und Treppenhäusern, Durchgangs- und Warteräumen mit Türen und Fenstern, die keine Blicke nach draußen gewähren. Angesichts dieser wenig Vertrauen erweckenden, tendenziell beklemmenden oder auch unheimlichen Szenerien kann er sich an seine filmischen Erinnerungen klammern, und seine Einbildung wird in der Einsamkeit der Nacht nach Auswegen oder Gesellschaft suchen. Oder aber er hält sich an die wenigen Anhaltspunkte, die Hoops in diesen auf das Wesentliche reduzierten Bühnenausstattungen belässt – geheimnisvoll und vielsagend wie die Hinweise, die David Lynch zur Entschlüsselung seines mysteriösen Thrillers *Mulholland Drive* (2001) gab. „Beobachten Sie, wann und wo rote Lampenschirme eine Rolle spielen“, rät Lynch seiner verwirrten Filmgemeinde.⁶ Welche Rolle könnte in Hoops' Zeichnung eines Wohnungsflurs der Spiegel übernehmen, in dem sich das verzerrte Bild einer nackten Kugellampe wiederholt? „Ein Unfall ist ein schreckliches Ereignis“, doch das Geschehen beansprucht vielleicht zu sehr die Aufmerksamkeit. Lynchs Tipp ist, nicht nur die handelnden Personen zu fixieren, sondern auch „genau den Ort des Unfalls“ zu beachten. Welche Geschichte erzählt die Straße, die Hoops durch einen Wald führt? Was geschah hier im Schutz der Dämmerung oder wird jeden Moment noch geschehen? Wird bei Lynch der legendäre, von den Hollywood Hills nach Los Angeles hinunter führende Drive mit seinen jähren Serpentinien zur räumlichen Metapher eines mäandernden Plots, der mit seinen Wendungen ständig die



ohne Titel, 2007
Buntstift, Kreide auf Holz,
25 x 45 cm



ohne Titel, 2008
Buntstift, Kreide auf Holz,
25 x 45 cm

Identität der Figuren und Schauplätze in Frage stellt, so schickt Achim Hoops den Betrachter selbst auf eine Reise durch die Nacht und fordert ihn auf, sich wahlweise in die Rolle eines Akteurs oder Regisseurs zu versetzen. Seine Settings beziehen ihren Suspense aus der Leere, in der zugleich ihr filmisches Potenzial liegt: Gerade in ihrer Unbestimmtheit bei gleichzeitiger atmosphärischer Dichte öffnen sich die Szenerien für alle möglichen Filme, von Melodram bis Thriller, von Road Movie bis Gangster-Epos. Sie lassen sich mit subjektiven Filmerinnerungen und Emotionen aufladen und schaffen Raum für Projektionen.

Gezeichnete Stills

Hoops' unbelebte Räume sind in ihrer Wirkung mit jenen sorgfältig am Set arrangierten und fotografierten Standbildern des Kinos vergleichbar, die Vorstellungen von einem Film erwecken, hinter denen das reale Kinoerlebnis aber dann häufig zurückbleibt. Der mögliche, vorgestellte Film ist oft besser als der tatsächlich gedrehte.⁷ Hoops Zeichnungen wie die werblichen Standbilder setzen auf den „Film im Kopf“ und verweisen pars pro toto auf einen größeren Zusammenhang, der allerdings nicht ausgeführt wird. Während das traditionelle Standfoto, in dem ein Plot auf ein Schlüsselbild verkürzt wird, als Zusatz vor oder nach das Kinoerlebnis geschaltet wird, als Köder für den Kinobesuch oder als „nostalgische Spur“ der Erinnerung an den gesehenen Film dient⁸, lassen sich Hoops' Bilder keinem konkreten Film oder Filmset zuordnen. Sie rekurren in ihrem Fragment-Charakter auf die Ästhetik des Filmstills, des angehaltenen und in seine Einzelbestandteile zerlegten Films.

Die längste Zeit begegnete man dem Film allein im Kino als einem unaufhaltsamen Fluss von Bildern⁹, der aufgrund seiner Flüchtigkeit nach dem Kinobesuch nur in einer Art „proust'schem Unternehmen“¹⁰ aus Erinnerungen (re-)konstruiert werden konnte. Der Film als Objekt, der in der Dose eingerollte Filmstreifen war die längste Zeit nur den Cuttern am Schneidetisch zugänglich. Erst die Videotechnik (heute abgelöst von den digitalen Speichermedien) eröffnete dem breiten

Publikum den Zugriff, ermöglichte das Mitschneiden, Mitlesen und Stoppen des Laufbildes sowie den beliebigen Abruf von aus dem Film extrahierten Einzelbildern. Wie mit dem Still wird mit der auf einem Träger fixierten Zeichnung gewissermaßen ein Standbild aus dem Bewegtbild des Films herausgenommen. Hoops grenzt dieses gezeichnete Still gegen die Bilder davor und danach ab, schirmt es damit von der durch den Bildlauf angetriebenen Handlung ab. Als Einzelbild ist die Zeichnung auf Dauer gestellt und der eingehenden Betrachtung ausgesetzt. Wo der Film, insbesondere das immersive Erlebnis des Kinos, den Zuschauer selbstvergessen abtauchen lässt, behauptet sich das gezeichnete Bild als stilles Gegenüber, beansprucht erhöhte Aufmerksamkeit und bewusste Zuwendung.

Sichtbarkeit von Hand

Wie im Kino gerät auch beim Sehen der Nachrichten häufig, wenn nicht fast durchgängig, in Vergessenheit, dass es nicht die Wirklichkeit ist, die man da vor sich hat, sondern dass es Bilder sind. Die vermeintliche Authentizität der Fotografie absorbiert den Betrachter ähnlich gründlich wie die Illusionsmaschinerie des Films. Anders die Zeichnung. Mit einer porösen, unruhigen Faktur, der sich teils noch die Materialität der gemalten hölzernen Bildträger einschreibt, bricht Achim Hoops den Illusionismus der benutzten Vorbilder. Ein Dickicht von Linien, in dem sich das Auge bei der Lektüre des Dargestellten verfängt, macht unmissverständlich klar, dass man es mit einem von Hand gefertigten Bild zu tun hat. Durch ihr explizites Gemacht-Sein thematisieren die Zeichnungen sich selbst als Bilder und stellen zugleich den Bildstatus ihrer Vorlagen in Frage. In ihrer spröden Faktur entfremden Hoops' Zeichnungen dem Betrachter die wiedergegebenen Szenerien aus der Welt des Films und der Nachrichten. Schauplätze, die spontan vertraut erscheinen, lösen sich in einzelne Strichlagen auf. Hoops führt sie ein Stück weit ins Vage, als wollte er den Betrachter Strich für Strich am Prozess ihrer Bildwerdung teilhaben lassen, ihn beteiligen. Das Flimmern der gestrichelt aufgetragenen Buntstiftfarben dynamisiert selbst statische Filminterieurs



ohne Titel, 2010
Buntstift, Kreide auf Holz,
29 x 53 cm



ohne Titel, 2011 Buntstift, Kreide
auf Holz,
29 x 53 cm

wie eine Lobby aus den 1950er Jahren, es belebt und vergegenwärtigt Bilder von politischen Konfliktzonen oder touristischen Hotspots, von einer brennenden Straßenblockade oder dem Taj Mahal, die in der Alltagswahrnehmung der Medien schnell zu stereotypen Abziehbildern verkommen. Die Zeichnung hingegen beruft sich auf die konstituierende Kraft, die ihr spätestens seit der klassischen Moderne zugesprochen wurde: Statt das Sichtbare zu imitieren, macht die Linie erst sichtbar.¹¹ Einerseits ermöglicht es die Zeichnung, an den gezeigten Dingen hervorzuheben, was ihnen eigentümlich ist; zum Vorschein zu bringen, was in den Kamerabildern bereits angelegt sein mag, aber leicht übersehen oder flüchtig übergangen wird. Andererseits verweist die Zeichnung als Bild von einem Bild indirekt auf die eigentümliche Bildlichkeit der vorgängigen Medienbilder.

No Comment, no People

In seiner Werkgruppe *News* (seit 2010)¹² präsentiert uns Achim Hoops Bilder von teils zerstörten Straßenzügen (Abb. S. 35), von nächtlichen Explosionen über Städten, deren gedruckte Gebäude sich gegen den fahlgrünen Himmel der Nachtsichtkameras abzeichnen. Es sind Bilder, an die wir uns, etwa als Illustrationen der unübersichtlichen Berichterstattung von Krieg und Terror im Nahen Osten, so sehr gewöhnt haben, dass wir sie kaum mehr bewusst sehen. Bei der Kurzweiligkeit des modernen Infotainments, von Nachrichtensendungen und -magazinen,



ohne Titel, 2013
Buntstift, Kreide auf Holz,
29 x 53 cm

die es zu ihrer Strategie gemacht haben „von einem Ereignis durch ein anderes Ereignis abzulenken“¹³, ist der Grad der Inszenierung, das Verhältnis der Bilder zur objektiven Welt, ohnehin nur mehr schwer nachprüfbar.¹⁴

Für jeden News-Anlass halten die großen Archive der Nachrichtenagenturen passende Bilder bereit, so dass häufig auf Behelfsillustrationen zurückgegriffen wird (gleicher Zeitpunkt, aber anderer Ort; anderer Zeitpunkt, aber gleicher Ort). Von Texten flankiert, über- und unterschrieben, besprochen und kommentiert, vermögen Bilder, die in unterschiedlichen Kontexten auftauchen, dennoch immer wieder Aktualität und Authentizität zu suggerieren. Standardisierte Wort-Bild-Kombinationen dienen der einfachen Wiedererkennung und Einordnung, Inszenierungsstrategien „kanalisieren die Wahrnehmungsfähigkeit“.¹⁵ Doch was passiert, wenn diese Form der Einbettung und Überschreibung wegfällt und wir mit dem ‚nackten‘ Nachrichtenbild – etwa dem eines menschenleeren tropischen Strandes – konfrontiert sind?

Kaum je werden wir mit Nachrichtenbildern alleine gelassen. Wie verstörend das sein kann, zeigen etwa die Beiträge aus Rohmaterial auf euronews, Nachrichten ohne Sprecher, die fast entschuldigend mit dem Hinweis „No Comment“ versehen werden. Explizit setzen diese auf die Intelligenz und Meinungsfreudigkeit der Zuschauer¹⁶ und riskieren doch stets, einerseits die Grenze zur Überforderung des Betrachters zu überschreiten, andererseits die Bilder zu unterfordern, wenn ihr Informationsgehalt unvermittelt bleibt. Piero Steinle berichtet von einem Selbstversuch, den er im Rahmen seiner künstlerischen Untersuchung und Bearbeitung der klassischen Abendnachrichten unternahm (*News*, 1998, zusammen mit Julian Rosefeldt): Er hat sich die TV-Nachrichten ohne den zugehörigen Ton angesehen – mit dem frappanten Ergebnis, dass die Bilder, sobald sie ins Schweigen verfallen, ihre Brisanz und auch „schlagartig ihre Existenzberechtigung“ verlieren. „Zeitlich und geographisch nicht mehr richtig ortbar“, rutschen sie in die Bedeutungslosigkeit des scheinbar beliebig Wiederholten ab: „Ein schemenhafter



ohne Titel, 2011
Buntstift, Kreide auf Holz,
29 x 53 cm

Bildernebel aus Katastrophen, politischen Hohlgesten“, aneinandergereiht zu einem „schwer erträglichen Sammelsurium von Belanglosigkeiten und Déjà-Vu-Erlebnissen“. ¹⁷

Von dem Text, mit dem ein Bild verknüpft wird, sowie dem Assoziationsfeld, auf das es beim Betrachter trifft, hängt es ab, wie ein Nachrichtenbild gesehen wird. Indem Hoops solche Medienbilder sedimentiert, unterzieht er den Betrachter einer Art Experiment, das zum Nachdenken über die Genese der Bilder, über Routinen in der Produktion, Präsentation und Rezeption von Medienbildern anregt. Ein Strand, wie ihn Hoops zeichnete, kann als Bild exotischer Vegetation und Umfeld eines naturnahen Lebens wahrgenommen werden, als romantische Mondscheinlandschaft und touristisches Klischee des Paradieses oder als dräuende Szenerie eines aufziehenden Tropensturms, als Schauplatz einer Tsunami-Katastrophe. Das gezeichnete Bild des Strandes als Setting eines Nachrichtengeschehens, über das wir nicht unterrichtet sind, offenbart das Potential oder die Anfälligkeit des Bildes für alle Arten der Instrumentalisierung und Fiktionalisierung durch die Medien. Diese Tendenz zum Fiktiven verstärkt Hoops noch durch die Abwesenheit sämtlichen Personals, was einer allzu konkreten Festlegung vorbeugt und seine Räume vielseitig beispielbar macht. Er verwehrt dem Betrachter jegliche Ähnlichkeit mit lebenden Personen oder realen Handlungen und bringt die News-Schauplätze damit in die Nähe seiner Film-Settings – als grundlegende Bausteine von noch auszuführenden Nachrichtenerzählungen.

Indem Hoops Nachrichtenbilder aus ihrem Rahmen nimmt und zum beliebig verfügbaren Nachrichtenmodul macht, legt er eine Einsicht nahe, die sich seit dem „constructivist turn“ der 1970er Jahre in den Medienwissenschaften durchsetzte: dass es sich bei dem, was der Informationsjournalismus „Authentizität“ nennt, um eine auf professionellen Normen beruhende Konstruktion von Wirklichkeit handelt. Entstanden in Abhängigkeit von bestimmten Kriterien der Auswahl und Bearbeitung bei der Bildproduktion einerseits, von Darstellungskonventionen und -routinen bei der Bildpublikation andererseits, ¹⁸ ist ein Nachrichtenbild eher eine mentale Konstruktion, als dass es eine äußere Realität wiedergäbe. Es ist unüblich geworden, ein solches Bild im Singular zu betrachten. Je nachdem wer es in welchem Kontext zeigt und wer es betrachtet, resultiert eine Fülle von Bildern aus dem einen Ausgangsbild. Aus der Vielzahl der möglichen Bilder wird sich der Betrachter dasjenige auswählen, welches ihm bereits vertraut ist. Während der Betrachtung von Nachrichten tut er dies vermutlich unbewusst, doch angesichts von Hoops Zeichnungen wird er sich wundern: „Immer schon war er auf den Schauplätzen zugegen, die sich ihm da zeigen, und indem er sich in ihnen wiedererkennt, trifft er [...] auf sich selbst.“ ¹⁹

Die subjektive Wahrheit der Nachbilder

Was wir sehen, wenn wir einen Film oder die Nachrichten sehen, ist immer schon zum Teil in uns. Der französische Philosoph Henri Bergson war es, der in *Materie und Gedächtnis* (1908²⁰) diesen Anteil des Gedächtnisses an der Wahrnehmung betonte und das Wahrnehmen als einen Akt des Wiedererkennens nach dem Prinzip der Ähnlichkeit charakterisierte: Wir würden vorrangig das wahrnehmen, was unseren vergangenen Erfahrungen ähnelte. Unmerklich gingen vergangene Wahrnehmungen in die gegenwärtige Wahrnehmung ein.²¹ Zur Stützung dieses „Konzepts einer Wahrnehmung [...], die sich aus der Überlagerung von aktuellen Eindrücken und Erinnerungsbildern zusammensetzt [...] als Interferenz von gegenwärtigem und vergangenem [...] Bild“²², zog Bergson das optische Phänomen des Nachbildes heran.

Seit dem 19. Jahrhundert versteht man als „Nachbilder“ nicht nur im Prozess der Nachahmung entstandene Bilder, sondern auch jene physiologischen Scheinbilder, die durch die spezifische Eigenaktivität des menschlichen Auges hervorgebracht werden: Bilder, die auch dann noch empfunden werden, wenn der ursprüngliche Lichtreiz abgeklungen ist oder die Augen geschlossen werden. Als Nachbild erscheinen etwa helle Flecken nach dem Blick in die Sonne oder auf eine Explosion beim Start einer Rakete. Bergson folgert aus der physiologischen Beobachtung der Nachwirkung des Gesehenen, dass es bei jeder Wahrnehmung zu einer Verdoppelung komme, dass jeweils neben dem aktuellen Bild ein dem Nachbild entsprechendes, virtuelles Bild entstehen müsse²³, das später als Erinnerungsbild wieder aufgerufen werden kann. Zunehmend wurden Nachbilder „als Symptome einer neuen Subjektivität des Sehens“²⁴ verstanden. Die Reflexion der Nachbildeffekte seitens der Bildproduzenten führte zur Entwicklung neuer Bildkonzepte, die an Stelle der mimetischen Nachahmung die Übersetzung des subjektiven Wahrnehmungserlebnisses zur Aufgabe der Kunst machen.²⁵



ohne Titel, 2012
Buntstift, Kreide auf Holz,
29 x 53 cm



ohne Titel, 2013
Digitale Zeichnung, Lambda-Print,
60 x 95 cm

Analog verfährt Achim Hoops im Umgang mit Medienbildern: Statt diese mimetisch zu reproduzieren, fertigt er ein Remake, bei dessen Produktion sich aktuelle und frühere Nachbilder, subjektive Eindrücke und erinnerte Bilder ebenso überlagern können wie bei seiner Rezeption. Wie die äußere Sensation eines real erlebten Raketenabschusses das eigene Auge aus der Rolle des passiven Empfängers befreit und zum Produzenten von (Nach)Bildern macht, so mobilisieren Hoops Zeichnungen das Gedächtnis des Betrachters und provozieren ihn, das Gesehene mit Erinnerungen aus dem eigenen Bilderpool zu assoziieren. Indem der Künstler Medienbilder auf ihre wiederkehrenden, die Nachrichten grundlegenden Schauplätze („Basic Settings“) reduziert und alles Weitere dem Betrachter überlässt, aktiviert er die projizierende Tätigkeit des Wahrnehmungsapparates sowie die Reflexion dieses Wahrnehmungsgeschehens.

Angesichts von Hoops' Zeichnungen verflüchtigt sich die vermeintliche Objektivität von Bildern, da diese ihren Nachrichtengehalt verloren und keine andere Message haben als diejenige, die ihnen der Betrachter zueignet. Vor dem inneren Auge mögen angesichts der aus einer mächtigen Explosionswolke in den Himmel aufsteigenden Rakete unterschiedliche Bilder erscheinen: von abschreckenden Testfällen im Kalten Krieg, von Ernstfällen eskalierender Auseinandersetzungen oder Glücksfällen einer (im Westen vor allem in Cape Canaveral visualisierten) Erfolgsgeschichte der Weltraumfahrt. Realisiert der Betrachter, wie sehr die unwillkürlich erinnerten Bilder das aktuelle affizieren können, so erkennt er seinen eigenen Anteil – neben demjenigen der Bildautoren und Moderatoren – als wesentlich bei der Genese eines Bildes. Was von den Nachrichten bleiben wird, ist nicht zuletzt auch ein sehr subjektiv gestimmtes Nachbild: das, was der Betrachter in sie hineinlegt, um es ihnen zu entnehmen.

Digitale Unschärfen

Hat Achim Hoops in seinen großen Werkkomplexen zu *Film* und *News* digital verbreitete Medienbilder in analoge Bilder überführt, sie stillgestellt und formal demontiert, frei nachgezeichnet und dabei zu einer Art Kondensat verdichtet, so tut er dies vom Ansatz her auch in seiner jüngst begonnenen Werkgruppe – mit dem wesentlichen Unterschied aber, dass er das Zeichengerät und damit das Wiedergabemedium wechselt. Er tauscht die ‚guten alten‘ Buntstifte und einen soliden Zeichengrund gegen ein digitales Zeichenbrett, das unzählige Register der Bilderstellung und -bearbeitung bereitstellt. Die mit einem Touchpen auf einem Grafiktablett gefertigten digitalen Zeichnungen werden ebenda weiter bearbeitet und aufbereitet für den Druck auf Papier. Die reiche Palette der Farbpigmente und die poröse Textur des Farbauftrags von Hand tauscht Hoops gegen ein subtiles Spiel mit Graustufen und die Glätte eines hochwertigen Plots.

Im Gegensatz zu den handgezeichneten Unikaten der früheren Werkgruppen teilen Hoops' jüngste Zeichnungen mit den Medienbildern, auf die sie referieren, den ambivalenten Status der Digitalisate. Sie sind als Daten „einerseits flüchtig, andererseits in hohem Maße stabil“ – stabil, insofern sie resistent gegenüber natürlichem Verfall sind, flüchtig, da sie manipulierbar, jederzeit zu löschen aber auch beliebig zu vervielfachen sind.²⁶ Sie existieren gleichermaßen in zwei Aggregatzuständen, als immaterielle Daten, aber auch in konkreten Manifestationen auf Bildschirmen oder Papier visualisiert, die ihrerseits Gegenstand vielfältiger technischer Manipulation sein können. Während die Buntstiftzeichnung als ‚authentisches‘ Produkt von Künstlerhand, als stetiges und verlässliches Gegenüber des Betrachters, den Bonus des Vertrauten und Vertrauenswürdigen genießt, mögen Hoops' neue, technisch generierte Bilder dem Kunstbetrachter suspekt erscheinen. Es ist schwer nachvollziehbar, wie sie entstanden sind, ob bzw. zu welchen Teilen sie Bearbeitungen digitaler Vorlagen oder Nachschöpfungen mit digitalen Mitteln sind. Statt diese Bilder im Sinne eines herkömmlichen Illusionismus mithilfe des Zeichentabletts zu optimieren und ein ‚High End‘-Produkt anzustreben, bleibt Hoops sich vielmehr treu und nutzt die technischen Mittel, um sich von seinen Vorlagen zu distanzieren: Er verunklärt Gegenstände im Bild, setzt Räume aus verschiedenen Schichten zusammen, verwischt die Übergänge und verschränkt die Bildebenen. Fühlt sich der Betrachter angesichts solcher Amalgame zu gleichsam detektivischem Ehrgeiz bei der Bildanalyse angespornt, so erarbeitet er sich indirekt das reflexive Rüstzeug, um dem „digitalen Schein“²⁷ der elektronischen Medien kritisch zu begegnen.



ohne Titel, 2013
Digitale Zeichnung, Lambda-Print,
60 x 95 cm

Was man auf den Bildern sieht, ist meist nichts Genaues – den diesigen Ausblick aus einer engen Straße mit porösen Mauern und verschmutzten Rolläden; die teils aufgesprengte Karosserie eines Unfallwagens im Halbdunkel; eine verwirbelte Rauchzeichnung, die eine aufsteigende Fliegerstaffel im diffusen Licht hinterlässt; zwei Scheinwerfer, die auf einer vernebelten Straße aus dem milchigen Fast-Nichts auftauchen. Der Künstler hat diesen Bildern die Farbe ausgetrieben, sie in ein puristisches, wenngleich im Duoton nuanciertes Schwarzweiß überführt. Vage klingt die Ästhetik der frühen Fotografie in Reproduktionen der Printmedien nach. Doch Hoops setzt Unschärfefeffekte, die „im Zeitalter des fotografischen Bilds als Echtheitssiegel“ fungierten²⁸, so durchgängig und offensichtlich ein, dass ihre Wirkung ins Gegenteil umschlägt: Dem Bild kommt mit dem Verlust eines verifizierbaren Referenten seine Wahrscheinlichkeit abhanden, es entzieht sich dem Zugriff räumlicher und zeitlicher Verortung.

Gespensterhaft erscheint der Blick auf eine Straße. Wie in einer fotografischen Langzeit- oder Mehrfachbelichtung verschwimmt das Umfeld bis zur Unkenntlichkeit, wohingegen im Vordergrund – der Betrachter findet sich in der Position des auf dem Asphalt Liegenden – klar erkennbar kleine Partikel verstreut sind. Wenn die Einbildungskraft dann albtraumhafte Bilder verschiedener Katastrophen heraufbeschwört, mag er darüber erschrecken, wie unwillkürlich diese vordergründig nichtssagenden Kunstwerke aus dem Zeitalter ihrer „technischen Generierbarkeit“²⁹ etwas in ihm berühren. Erstaunlich, wie mühelos sie trotz oder gerade wegen ihrer Unschärfe und Flüchtigkeit persönliche Erinnerungsbilder, kollektive Träume und Traumata auf sich ziehen.

- 1 Wolfgang Ulrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009, S. 143.
- 2 Vgl. hierzu exemplarisch das Karlsruher Forschungs- und Ausstellungsprojekt *Déjà-Vu. Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube* (Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2013; zit. aus dem Vorwort von Pia Müller-Tamm, S. 21) sowie die 2010/11 im Oldenburger Edith-Russ-Haus für Medienkunst gezeigte Ausstellung *Cultures of Copy*.
- 3 Sturtevant im Interview mit Tony Benn 2003, zit. nach Ariane Mensger: „Déjà-Vu. Von Kopien und anderen Originalen“. In: Kat. Karlsruhe 2013 (wie Anm. 2), S. 30–45, hier S. 44.
- 4 Einen Überblick über die Werkgruppe gibt die Publikation *Achim Hoops. FILM*, hrsg. von Achim Hoops & Textem Verlag, Hamburg 2010.
- 5 Vgl. Veronika Schöne: „Passagen“. In: *Achim Hoops. TAXI*, Kat. Palais für aktuelle Kunst, Glückstadt 2008, o. S.
- 6 Veröffentlicht in *The Observer*, 20. 1. 2002, zugreifbar unter: <http://www.theguardian.com/theobserver/2002/jan/20/features.review97>; zit. in der dt. Übers. nach http://de.wikipedia.org/wiki/Mulholland_Drive_%E2%80%993_Stra%C3%9Fe_der_Finsternis.
- 7 Roland Barthes spricht von einem Versprechen durch die Standbilder, das im Kinosaal aber kaum je eingelöst werde; vgl. Dirk Schäfers Rezension von Pauleit 2004 (wie Anm. 8): „Als die Bilder das Laufen verlernten“, TAZ, 2.8.2004; zugreifbar unter: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2004/08/02/a0200>.
- 8 Vgl. Winfried Pauleit: *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*, Frankfurt a. M. 2004.
- 9 Beilenhoff/Heller sprechen vom Fluss-Körper des Films im Gegensatz zu seinem Schachtel-Körper; Wolfgang Beilenhoff, Martin Heller: „Kartografie des Populären“. In: Dies. (Hgg.): *Das Filmplakat*, Zürich 1995, S. 31–58.
- 10 Vgl. hierzu Winfried Pauleit: „Filmwissenschaft und Videoüberwachung“. In: *Nach dem Film*, Nr. 5, 2004 (zugreifbar unter: www.nachdemfilm.de/content/filmwissenschaft-und-video%C3%BCberwachung).
- 11 Im 20. Jahrhundert „[...] wie Klee sagt, imitiert sie [die Linie] nicht mehr das Sichtbare, sie ‚macht sichtbar‘, sie ist der Aufriss einer Genese der Dinge.“ Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*. In: Ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg 2003, S. 275–317, zit. S. 307 f.
- 12 Einen Überblick über die Werkgruppe gibt die Publikation *Achim Hoops. NEWS*, hrsg. von Achim Hoops & Textem Verlag, Hamburg 2013.
- 13 Vgl. hierzu Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Weimar 1999, zit. S. 215.
- 14 Vgl. Tanjev Schultz: „Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität“. In: Thomas Knieper, Marion G. Müller (Hgg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, Köln 2003, S. 10–24.
- 15 Vgl. Egbert Knobloch: „Weltenverlauf als ‚Daily Soap‘“. In: *news. Eine Videoinstallation von Julian Rosefeldt & Piero Steinle*. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 1998, S. 36–40, zit. S. 38.
- 16 „At euronews we believe in the intelligence of our viewers and we think that the mission of a news channel is to deliver facts without any opinion or bias, so that the viewers can form their own opinion on world events. We also think that sometimes images need no explanation or commentary, which is why we created No Comment and now No Comment TV: to show the world from a different angle...“; zit. nach der Website von euronews: www.euronews.com/nocomment/.
- 17 Piero Steinle: „Das tägliche Welttheater – die Fernsehnachrichten“. In: Kat. Düsseldorf 1998 (wie Anm. 15), S. 73–80, zit. S. 75.
- 18 Vgl. hierzu Elke Grittmann: „Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an den Pressefotos im Informationsjournalismus“. In: Knieper/Müller 2003 (wie Anm. 14), S. 123–149, bes. S. 125, 128.
- 19 Hans-Joachim Lenger: „Archetypen des Realen. Zeichnungen von Achim Hoops“. In: *Achim Hoops. NEWS* (wie Anm. 12), S. 7–11, zit. S. 10.
- 20 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. [Matière et mémoire, Paris 1896; dt. Erstausg. Jena 1908]* Hamburg 2001.
- 21 Vgl. Wilhelm Roskamm: „Vom Nachbild zum virtuellen Bild. Überlegungen im Anschluss an Bergsons Wahrnehmungstheorie“. In: Werner Busch, Carolin Meister (Hgg.): *Nachbilder. Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*, Zürich 2011, S. 215–239, bes. S. 224 f.
- 22 Carolin Meister: „Das Gedächtnis des Auges“. In: Busch/Meister 2011 (wie Anm. 21), S. 7–15, hier S. 12.
- 23 Roskamm 2011 (wie Anm. 21), S. 229.
- 24 Meister 2011 (wie Anm. 22), S. 7.
- 25 Vgl. ebd., S. 10 f.
- 26 Vgl. Hubertus Kohle: *Digitale Bildwissenschaft*, Glückstadt 2013, S. 63.
- 27 Vgl. Florian Rötzer (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt a.M. 1991.
- 28 Sie bezeugten vermeintlich die Authentizität eines nicht von Menschenhand entstandenen, daher objektiven Bildes; vgl. Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2003, S. 98.
- 29 Hans-Joachim Müller: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Generierbarkeit“. In: Rötzer 1991 (wie Anm. 27), S. 548–569.