

## Der Bildschirm ist nie leer

**Privacy.** Ein Wort genügt. Mit vielen Worten war zuvor das Thema Datenschutz in der Gesellschaft und den Medien ausgetragen worden. Apple reagierte werbewirksam mit **Privacy.**, versah sein Logo mit einem Bügel und der Apfel mutierte zu einem Vorhängeschloss. Jede Userin, die sich mit Cookie-Einstellungen herumschlägt, statt einfach „zuzustimmen“, weiß, was gemeint ist. „Privacy is a fundamental human right. At Apple, it’s also one of our core values.“<sup>1</sup> Die Billboard-Kampagne im New Yorker Stadtraum 2021 war dominanter als jede andere, zumal auch während der Covid-Wintermonate aufgrund restriktiver Einreisebeschränkungen mit Werbung wenig Publikum zu erreichen war. Der pandemiebedingte Rückzug ins Private hatte die Diskussion um Datenschutz weiter angeheizt und die Privacy-Kampagne bedeutete für den zunehmend argwöhnischen „gläsernen Menschen“ eine vermeintliche Erlösung von Auswüchsen des digitalen Datenmeers, wie u.a. den Deepfakes. Die Gesichter der Porträtierten waren hinter ihren Mobiltelefonen versteckt. „Du siehst meinen Bildschirm ebenso wenig wie mein Gesicht“, meinte man zu hören, „mein iPhone hält mich bedeckt und dich auf Distanz<sup>2</sup>. Ich allein entscheide, wem ich meine Bilder und Filme zeige.“ Apple-Privacy verspricht: “The Photos app uses machine learning to organize photos right on your device. So you don’t need to share them with Apple or anyone else.” Waren es früher noch menschliche Stalker, wie im Thriller **One Hour Photo** (2002), wo sich der Laborant eines Schnelllabors (Robin Williams) von den Negativen der verehrten Kundin stets ein eigenes Set entwickelt, so sind es heute „nur“ künstliche Intelligenzen, die meine Daten kennen, meine privaten Fotos sortieren, mit Koordinaten und Uhrzeit taggen und rechtzeitig zum Jubiläum wieder reinspielen.

Übrigens war das erste Filmvorführgerät von 1891, Thomas Edisons **Kinetoskop**, so konstruiert, dass ein **einzelner** Zuseher - über einen Guckkasten gebeugt - **allein** Kurzfilme, oder besser „animierte Fotografie“<sup>3</sup> sehen konnte. Antoine Lumière hingegen vertrat die Idee, die Bilder aus dem Kasten zu holen und auf die Leinwand zu bringen. Es war weniger lukrativ<sup>4</sup>, denn für das Kinetoskop musste jede Person separat bezahlen, aber der **Kinematograph**, den seine Söhne, die Gebrüder Lumière, daraufhin entwickelten, bot seinem Publikum Filme als **gemeinsames** Erlebnis in einem später kurz Kino genannten Vorführraum.

Während ich schreibe, erreicht mich eine Meldung, dass Meta drohe, „seine Dienste in Europa nicht mehr anzubieten, sollte es auf dem Kontinent weitere Regulierungen zum Transfer von Daten geben“<sup>5</sup>. So viel zu **Privacy Punkt**

**Screen.** Jeder benützt ihn. Nie ist er leer. Nicht, wenn er geschrottet wurde („Schöne neue Welt“) und auch nicht in abgeschalteten Zustand („Die Summe meiner Daten - Off Series“). Er ist auch nie weiß, sondern immer RGB. Weiß funktioniert nur, weil seine Pixel klein genug sind, um unsere Augen zu täuschen. Er ist rechteckig, weil man ihn den Gegebenheiten angepasst hat - den rechteckigen Häusern, Fenstern, Fliesen, Fernsehern, Bildern, Büchern. Unter dem gläsernen Schirm sind die Panels verlegt, bereit, jedes

---

<sup>1</sup> [www.apple.com/privacy](https://www.apple.com/privacy) [05.02.2022]

<sup>2</sup> Als Gegenüber könnte man allerdings vor den drei Kameralinsen zurückschrecken, die auf einen gerichtet sind.

<sup>3</sup> **Auge, Pinsel und Kinematograf – Wie das Kino entstand**, Stefan Cornic für ARTE France, 2020.

<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> [www.zeit.de/digital/internet/2022-02/meta-facebook-instagram-drohung-europa-datenschutz?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.zeit.de/digital/internet/2022-02/meta-facebook-instagram-drohung-europa-datenschutz?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F) [abgerufen am 7.2.2022].

beliebige Bild auszustrahlen, ohne Unterschied, ohne Redaktion. Auch nach einer Veröffentlichung schreiten Zensurinstanzen nur dann ein, wenn moralische Verstöße vorliegen, stellen jedoch nie Qualitätsnormen auf. Die Anzahl der Bilder, die wir auf Bildschirmen sehen, hat jene der gedruckten Bilder und belichteten Fotos abgelöst. Ihre Autorinnen sind in erster Linie Amateurinnen, während es bis zur Erfindung der Fotografie Künstlerinnen vorbehalten war, Bilder zu machen. Entsprechen sind die Reaktionen auf die Allgegenwart der Bilder: Einerseits antworten Künstlerinnen mit einer **Steigerung, Übertreibung, Akkumulation** - der Akkumulation von Layers etwa, wie Hubert Blanz, der hunderte Screenshots zu einem Bild montiert - andererseits mit **Reduktion oder Negation**. **Screens cold** hat Günther Selichar vorgeschlagen und die Bildschirme abgeschaltet, in **Lament of the image** inszenierte Alfredo Jarr u.a. ein wandfüllendes, gleißend weißes Lichtfeld, von dem sich Besucherinnen der documenta XI (2002) geblendet abwenden mussten, Hiroshi Sugimotos Langzeitbelichtungen löschten die Bilder aus den Kinofilmen und hinterließen ein weißes Rechteck aus Licht in den **Theaters**. **Select all and then delete**, scheint eine Möglichkeit, der Masse zu entkommen<sup>6</sup>. Ein File ist schneller gelöscht, als ein Abzug zerrissen oder verbrannt. Ähnliche Antworten von Künstlerinnen auf Fragen, ob die Kunst der Abbildung verpflichtet ist, ziehen sich durchs 20. Jahrhundert: Monochromien, Leere Leinwände, ausradierte Zeichnungen<sup>7</sup> oder erst gar keine Materialisierung, weil die Idee genügt. Doch „auch das Nicht-Existierende braucht eine Form, wenn es wahrgenommen werden soll“<sup>8</sup>. Yasmina Reza hat schließlich 1994 das zerstörerische Potential von **Leere** in Form eines Konflikts inszeniert, den ein Bild zwischen Freunden auslöste, auf welchem nichts als Weiß zu sehen war. Gleichzeitig wohnt der Leere immer auch eine „provokante“ Ruhe inne und damit ein produktives Potential: dem weißen Feld auf einer Feuermauer am Broadway, das Elias Wessel 2021 angebracht hat, dem leeren Blatt Papier oder dem leeren, grenzenlos und strahlend weißen Raum, wie jenem, in welchem Morpheus 1999 Neo die Matrix erklärte: „Das hier ist das Konstrukt. Es ist unser Ladeprogramm. Wir können alles laden, von Kleidung über Ausrüstung, Waffen, Simulationen fürs Training. Alles, was wir brauchen“. Der zunächst leere Umraum füllt sich in Folge Stück für Stück. „Deine Erscheinung nennen wir ‚Rest-Selbstbildnis‘. Die mentale Projektion des digitalen Selbst“<sup>9</sup>, gefüttert mit Eindrücken, die zwar deine Sinne erreichen, aber nie deinen Körper.

Bildschirme sind die Basis der aktuellen Arbeiten von Elias Wessel. Bildschirme in unterschiedlichen Rollen, mit seltenen Aufgaben betreut und in unerwartete Formen gebracht, zeugen von einer bemerkenswerten Wandlungsfähigkeit. Thematisch folgt Elias Wessel Phänomenen des Medienalltags und ihrer zukünftigen Position in der Kunstgeschichte als Teil des Diskurses um Abstraktion und Medienreflexivität. So erinnern

---

<sup>6</sup> **Select all and delete** (Ruth Horak) war ein Text im Rahmen der Ausstellung **(Not) a Photograph**, in welchem die Abbildungsleistung der Fotografie in Frage gestellt und anderen Parametern wie Absenz, Immaterialität, Reflexion und Selbstreflexion gegenübergestellt wurde. **(Not) a Photograph**, Kurator: Vasja Nagy, Obalne Galerije Piran, 2008.

<sup>7</sup> Robert Rauschenberg, **Erased de Kooning**, 1953.

<sup>8</sup> Ruth Horak, **Select all and the delete**, (Not) a Photograph, (Hg.) Vasja Nagy, Obalne Galerije Piran, 2008.

<sup>9</sup> [www.youtube.com/watch?v=AGZiLMGdCEO](https://www.youtube.com/watch?v=AGZiLMGdCEO) [07.02.2022].

die geometrischen Kompositionen der Serie **Deepfakes – Privacy** nicht nur an die Hard Edge Malerei (Ellsworth Kelly) oder frühe Avantgarden (Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian), sondern sind eine Hommage an konkrete Künstlerinnen, die ihre Motive aus dem Repertoire der bildimmanenten Bedingungen schöpfen, etwa Teile der Bildkonstruktion, wie Linien, Winkel, Kanten, Flächen, Kontraste usw. wiederholen. In der Kunstgeschichte wird diese Bezugnahme auf ein Vorbild mit vielerlei Begriffen wie Kopie, Plagiat, Hommage, Zitat, Aneignung (Appropriation), Re-Enactment, Remake, Found Footage, Sampling usw. beschrieben. Jedem dieser Begriffe ist eine Definition hinterlegt, jedoch gehen sie weniger darauf ein, welche **inhaltliche Verschiebung** im Zuge der Adaption passiert. In der Literaturwissenschaft werden solche „Text-Text-Bezüge“ differenzierter analysiert, weil man davon ausgeht, dass „unter jeder Textoberfläche Spuren eines anderen, fremden Textes“<sup>10</sup> zu finden sind. Unter den zahlreichen Modellen, in welchem Verhältnis ein Text zu seinem Prätext steht - Gerard Genette nennt etwa als Beispiel für die einfache Transformation das Herausreißen einiger Seiten aus einem Buch<sup>11</sup> - passt zu Elias Wessels Vorgehensweise jene von Renate Lachmann am besten: Sie schlägt eine Kontiguitäts-Intertextualität<sup>12</sup> vor, ein „Weiter-, Wider- und Umschreiben“. Das Zitat ruft den Prätext als Ganzes auf, stellt also ausdrücklich einen Bezug her (z.B. durch die Nennung im Titel). Gleichzeitig findet beim Weiter-, Wider- und Umschreiben eine Transformation statt. Das Werk wird in eine andere Zeit überführt und die ursprüngliche Idee mit zeitgemäßen Mitteln und unter Berücksichtigung der Entwicklungen neu geschrieben. **Leere** bedeutet in jedem Medium etwas Anderes. Die Kluft zwischen Fülle und **Leere** ist in einem Bildmedium, das sofort und endlos Bilder laden, darstellen, vergrößern, verkleinern, verändern, wieder schließen kann, extrem. Erscheint einer unserer Bildschirme heute weiß, erwarten wir, dass sich das leere Bildfeld umgehend füllt - es ist nur eine Frage der stabilen Netzverbindung.

Dazu kommt ein weiteres Thema, das mit **Leere** beginnt: Warum entsteht ein Werk? Mit welcher Intention? Mit welcher Motivation? Aus welchem Anlass? „Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!“ Was Sigmar Polke als 29er Jahre junger Künstler formulierte, ist nicht nur eine Parodie auf seine Amerikanischen Künstlerkollegen der Color Field Malerei (deren Bildimmanenz ihn störte), sondern gleichermaßen eine Anspielung auf die Realität, welchen sich Künstlerinnen stellen müssen, die nicht im Auftrag arbeiten oder für Ausstellungen, Konzerte, Auftritte u.ä.: jeder künstlerische Akt ist dem eigenen Antrieb verpflichtet, einer Inspirationsquelle, einer Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen auf einer nicht alltäglichen Ebene. Während ich Polkes Titel auf der Tastatur tippe, schlägt die Rechtschreibkorrektur des Textverarbeitungsprogramms vor, „schwarzmalen“ ohne Abstand zu schreiben.

Zwei weitere Entscheidungen sind im Verlauf der Serie **Deepfakes – Privacy** markant: zum einen die Rahmen, die aus dem ungeschriebenen Gesetz des rechten Winkels ausbrechen. Die geneigten Passepartouts und Leisten sind keine nachträgliche Ausstattung, sondern Teil

---

<sup>10</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris 1969, 183. Zitiert von Schamma Schahadat, „Intertextualität: Lektüre - Text - Intertext“. In: **Einführung in die Literaturwissenschaft**, (Hg.) M. Pechlivanos, S. Rieger, W. Struck, M. Weitz, Stuttgart 1995, 366.

<sup>11</sup> Ebenda, 374.

<sup>12</sup> Vergl. ebenda.

der Werke. Und zum anderen die zunehmende Anzahl der Bildschirme im Bild - 1, 2, 3, 4, 5, 6. Sie sind immer dichter gelegt, schräg oder zueinander versetzt, unregelmäßig angeordnet, springen und rangeln mit den schiefen Rahmen. Erst #7 ist den „höheren Wesen“ verpflichtet, die schon Polke rief (damals aber weder Apple, Google noch Meta meinte) und damit eine Ausnahme der Ausnahme.

Mit **Deepfakes – Image Swap** führt Elias Wessel den „Misuse“ der Bildschirme weiter. Der Begriff *Misuse*, der im Zuge des Projektes **Reset the Apparatus**<sup>13</sup> eingeführt wurde, beschreibt die Benützung von bildgenerierenden Apparaten in einer Weise, die **nicht** vom Hersteller intendiert, sondern weitgehend frei ist. In diesem Sinne benützt auch Elias Wessel die Bildschirme in diesem Fall nicht wie vorgesehen, sondern auf wenige Eigenschaften reduziert: Im abgedunkelten Atelier eingerichtet und fotografiert sind Form und Farbe der Tablets, Laptops, Pods, Smartphones und -watches das Wesentliche. Das ursprüngliche Rechteck verändert seine Gestalt mit dem Blickwinkel, kann sich dabei perspektivisch zu einem Trapez verjüngen, zu einem konvexen Viereck verzerren, oder ist aus einem derart schrägen Winkel fotografiert, dass es zur blauen Linie wird und Barnett Newman 2021 neu schreibt. Im Close-up tritt ein weiterer Aspekt hervor: der „Raster“ der Screen-Panels, welche die roten, grünen und blauen Pixel beherbergen, aber auch Verletzungen der Screens. Zwar kann man die gläserne Oberfläche der Bildschirme nicht mit der Stofflichkeit von Malereien vergleichen, doch sind diese „Binnenzeichnungen“ durchaus Äquivalente zu Pinselstrichen, unregelmäßigen Linien (weil von Hand gezogenen) oder im Druck ausgefranzten Farbfeldern. In beiden Fällen werden jene Mittel, die normalerweise der Darstellung dienen und unsichtbar bleiben, in den Vordergrund geholt und zu autonomen Motiven - weit davon entfernt, „leer“ zu sein.

Einen Ausblick, wie viele Bilder noch in leeren, geschlossenen, zerstörten oder demontierten Bildschirmen stecken, gibt **Deepfakes – Dismantled**. Die aus Smartphones entnommenen Spiegelfolien verführen als bis dato ungesehene Ready-mades mit ihren ästhetischen Reizen: ein intimes Format, ein dichtes Netz an Kratzern, eine Seriennummer und unzählige Spiegelungen. Überträgt man *Dismantle*, dt. auch: *abbrechen*<sup>14</sup>, auf den Essay, den Sie gerade lesen, könnte sein Ende offen sein, wie der Ausblick auf eine Fortsetzung von Elias Wessels Werken.

Ruth Horak

---

<sup>13</sup> **Reset the Apparatus! A Survey of the Photographic and the Filmic in Contemporary Art.** (Hg.) E. Lissel, G. Jutz, N. Jukic, Wien, 2019.

<sup>14</sup> Wessel verwendet im Titel der Serie den Begriff *Dismantled* im Sinne von *Demontiert/Zerlegt*.