

Volker Hildebrandt »Bildverarbeitung?«, dieser Titel einer 1990 entstandenen

Arbeit Volker Hildebrandts könnte am ehesten geeignet sein, in das Arbeitsprinzip und sein Programm der »Bildstörung« einzuführen. Programm ist hier durchaus im doppelten Sinne gemeint, da er Arbeiten dieser Werkgruppe als Ab-Bilder der Fernsehrealität definiert, »die ihrerseits vorgibt, Ab-Bild der Realität zu sein« (Volker Hildebrandt, in: Ausst. Kat. Wuppertal, 1999, S. 28). Im allgemeinen Sprachgebrauch wird eine inhaltlich aufeinander bezogene Abfolge von ausgestrahlten Fernsehbildern eines Senders »Programm« genannt. Die »Bildstörung« ist das Bild aller Fernsehbilder schlechthin, denn tatsächlich »ist die Bildstörung, also der ›Schnee‹ oder das Flimmern, die einzige Bildform, welche das technische System Fernsehen selbst produziert« (Volker Hildebrandt, in: Ausst. Kat. Chemnitz, 1994, S. 8). In jenem Augenblick, wo das gesendete Bildsignal abbricht, die Verbindung zwischen Sender und Empfänger gestört wird, bringt das technische System »Fernsehen« sua sponte und ohne jede kommunikative Funktion eigene »Bilder« hervor.

Nun steht der Betrachter allerdings vor der Situation, daß er in der totalen Auflösung des Bildes in eine kleinteilig pointillistische All-over-Struktur von völlig willkürlich angeordneten Lichtpunkten im eigentlichen ein »Nicht-Bild« sieht. Es stellt sich der für das Phänomen der Bildstörung charakteristische Zustand eines bloßen »Rauschens« her, denn wir befinden »uns hier in der gleichen Situation wie beim weißen Rauschen: das Maximum an statistischer Gleichwahrscheinlichkeit in der Verteilung erhöht nicht die Informationsmöglichkeit, sondern negiert sie. Oder vielmehr: es bewahrt sie auf der mathematischen Ebene, negiert sie aber auf der Ebene einer kommunikativen Beziehung. Das Auge findet keinen Hinweis auf eine Ordnung mehr« (zit. n.: Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main, 1977, S. 175). Auf den (Bild-)punkt gebracht heißt das: »wie sie sehen, sehen sie nichts«, so der Titel einer weiteren Arbeit von Volker Hildebrandt, in denen er die Abbildungen von Anzeigenwerbungen in Zeitungen und Illustrierten anhand von Übermalungen nach dem Prinzip der Bildstörung löscht, ihre Slogans, die inhaltlich im weitesten Sinne um das Thema Bild und seine Wahrnehmung kreisen, jedoch stehen läßt. Oftmals wird in diesen Arbeiten dem Prinzip der »Bildstörung« ein weiterer Aspekt, die »Sprachstörung«, hinzugefügt, was durchaus als Folge-Merkmal des Massenmediums zu verstehen ist (vgl. Oliver Zybok, in: Ausst. Kat. Wuppertal, 1999, S. 38). Indem das Prinzip »Bildstörung« als mehr oder weniger willkürliche Anordnung von weißen, grauen und schwarzen Farbpunkten absichtsvoll in das Rechteck eines Bildes oder auf ein Objekt von Volker Hildebrandt übertragen wird, ist hinter dem bloßen Rauschen die Absicht wahrnehmbar.

Für Volker Hildebrandt geht es dabei nicht um Medienkritik, da diese seiner Ansicht nach sprachlich zu leisten wäre und auch geleistet worden ist – man denke etwa an die Schriften eines Neil Postman oder Vilém Flusser –, sondern um eine Analyse des Phänomens, seiner unmittelbaren Veranschaulichung. Indem er in seinen Arbeiten die visuelle Grundstruktur des Mediums »Fernsehen« und seiner Bilder demonstrativ vor Augen führt, wird dessen paralysierende Wirkung für unsere Wahrnehmung fast schon schmerzhaft körperlich nachvollziehbar. Das Crescendo des Rauschens wird bis zur Betäubung gesteigert angesichts der monumentalen Dimension des in der Sammlung Landesbank Baden-Württemberg befindlichen, 1986 entstandenen Werks mit seiner 10 qm umfassenden Bildfläche oder Hildebrandts zeitgleich entstandener Installation »Rosa Schnecke«: die Bearbeitung eines gesamten Innenraums. Obwohl die Farbpunkte – anders als beim »Schnee« des Fernsehschirmes – als Malerei vollkommen statisch auf der Bildfläche verharren, scheinen sie ständig in Bewegung zu sein. Er selbst hat über seine eigene Erfahrung gesprächsweise berichtet: »Ich setzte mich mit einigem Abstand davor und betrachtete es. Es verhielt sich, wie beabsichtigt. Die unzählbaren kleinen schwarzen, weißen, grauen Punkte bewegten sich scheinbar, tanzten, vibrierten, spielten ihr Verwirrspiel. Das Bild entzog sich seiner Wahrnehmung, war eine Bildstörung seiner selbst. Nach einiger Zeit stand ich auf und verließ das Bild. Für ein paar Minuten waren alle Bilder meiner Umgebung gestört, ich konnte nicht mehr ›richtig‹ sehen.« Folgt man seiner inneren Logik, so wird seine pointierte These, daß das Fernsehbild, die elektronisch erzeugte Bilderflut und deren Allgegenwart als Symptom unserer Zeit, die eigentlichen Bildstörungen gebiert, nachvollziehbar. Den manipulativen Grundstrukturen von Medienbildern geht Hildebrandt in seinen Arbeiten insgesamt nach, so auch in seinen Übermalungen von Zeitschriften und Zeitungen.

Die bruchstückhafte Verwendung von Zeitungen und Zeitschriften als reale Fragmente der Wirklichkeit hat dabei in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts eine lange Tradition. Den Kubisten – allen voran dem Erfinder der Collage Pablo Picasso – dienten sie zur Brechung des perspektivischen Bildraums und des Illusionismus in der Malerei. Die Dadaisten nützten sie zu provokanten und polemischen Angriffen gegen die bürgerliche Gesellschaft und ihre fragwürdig gewordene Kultur, wobei sie zugleich ein chaotisches Nebeneinander der Bewußtseinsinhalte und Realitätsebenen propagierten. Den Surrealisten waren sie ebenfalls ein willkommenes Mittel, um durch die überraschende Kombinatorik verschiedener Wirklichkeitsebenen eine traumartige

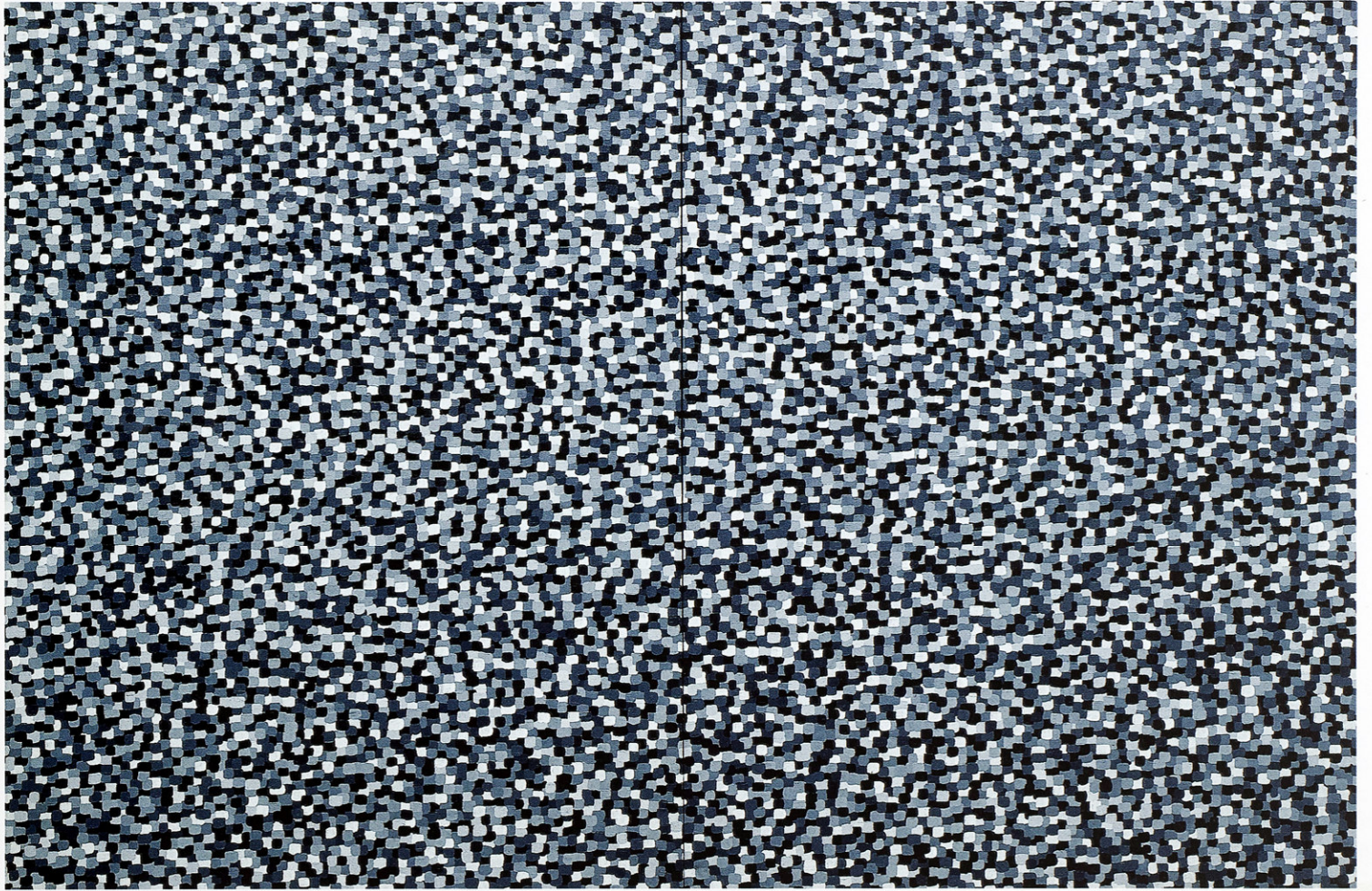


Bildverarbeitung?, 1990
Acryl auf Papier
48 x 39 cm

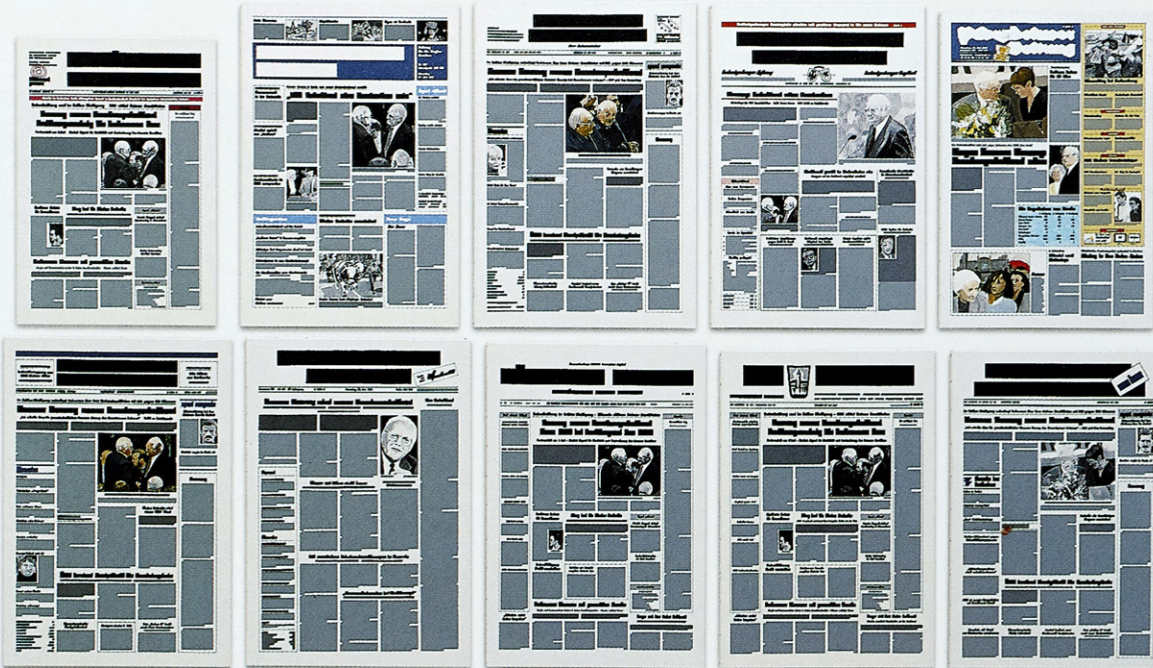
Widerstand ist zwecklos, 1993
Acryl auf Papier
47 x 31 cm



Ohne Titel, 1986
Acryl auf Leinwand
250 x 400 cm



M 130, 1994
 Acryl auf Leinwand
 Maße variabel



Überrealität zu schaffen. Und schließlich imitierten oder verfremdeten die Künstler der Pop Art der sechziger Jahre sie durch Isolierung, Ausschnitt, Vergrößerung oder Reihung, um über diese Artikel der Alltagswelt und des Massenkonsums die Grenzen zwischen Kunst und Alltagskultur einzuebnen. Vor dem Hintergrund, daß die Bilder von Zeitungen und Zeitschriften in unserer Alltagswelt ebenfalls omnipräsent geworden sind, und »daß sie wie selbstverständlich unsere ästhetischen Kategorien prägen« (Hildebrandt, Katalog Chemnitz, 1994, S. 9), geht es Hildebrandt in seinen Übermalungen jedoch nicht um Fragestellungen der Malerei oder das künstlerisch nutzbare Potential der verwendeten Bildvorlagen, sondern um eine Strategie, um deren unterschwellig wirk-same, manipulative Raster und visuelle Strukturen freizulegen.

Den eigentlichen Auslöser für seine Auseinandersetzung mit dem Printmedium bildete die Berichterstattung des Kölner Boulevardblattes »Express« zum Gladbecker Geiseldrama. Das vernichtende Urteil des Schriftstellers Pessoa: »Die Lektüre der Zeitungen, die vom ästhetischen Standpunkt aus immer peinlich ist, ist es häufig auch vom moralischen Standpunkt aus, selbst für denjenigen, der wenig moralische Skrupel kennt« (Fernando Pessoa, Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernado Soares, Zürich, 1985, S. 239/240) fand hier nachträglich eine ebenso traurige wie glänzende Bestätigung. Aufmerksam geworden, drängte sich Hildebrandt der Gedanke auf, daß neben dem maßgeblichen Einfluß, welcher über die Inhalte der jeweiligen Text- und Bildin-formationen ausgeübt wird, den Betrachtern und Lesern von Zeitungen unbewußt ein bestimmtes Raster einge-prägt wird. Er begann, Titelblätter in ihrer Totalität als eigenständige, selbständig existierende Bilder zu begreifen. Mittels Übermalungen der Titelbilder, welche er vom Ballast der Textinformation und weiterer Details befreit, kri-stallisierte er als eine Art synthetisches Destillat die konstitutiven, bildhaft wirkenden Elemente der Gestaltung heraus. Auf diese Weise fixiert, wird die zumeist nur flüchtig und unterschwellig wahrgenommene Grundstruktur auf Dauer gestellt. Die Destruktion verhüllender Übermalung enthüllt die latent wirksamen Schemata.

In großen Werkgruppen und Serien wird der ohnehin bereits im Ausgangsmaterial begründete Charakter monotoner Sterilität über die serielle Gleichförmigkeit der Erscheinung noch intensiviert. Über die ständige Wiederkehr des Immergleichen stellt sich beim Betrachter unweigerlich trotz faktischer Einzigartigkeit des einzelnen Bildes der Eindruck prinzipieller Ununterscheidbarkeit und beliebiger Austauschbarkeit ein. Die beiden Werkbeispiele in der Sammlung – »M 111« und »M 130« – markieren verschiedene Phasen und Arbeits-weisen Hildebrandts. In der Arbeit »M 111«, die noch zur ersten Werkgruppe seiner Zeitungsübermalungen



zählt, interessierte ihn noch, »wie die Architektur einer Seite aussieht, wie die Massen resp. die Flächen zueinander stehen. Tatsächlich erinnern mich die fertigen Bilder auch immer wieder an Stadtpläne, was mich schon nach dem ersten veranlaßt hat, die sich abzeichnende Serie »M« zu taufen nach Mondrian und seinen New-York-Bildern« (Hildebrandt, Katalog Chemnitz, 1994, S. 13). Gegenüber der starkfarbig akzentuierten und doch monoton wirkenden Gleichförmigkeit einzelner Zeitungsseiten in »M 111« thematisiert Hildebrandt in »M 130« die letztlich enge Bandbreite möglicher Erscheinungsformen des Mediums. »M 130« versammelt die Titelblätter von 20 an einem »Tag X« in Württemberg erschienenen Tageszeitungen. Seine Auswahl erhebt, als »Württembergische IMPRESSIONEN« sprachlich hinreichend gekennzeichnet, keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Wesentlich aber ist, daß Württemberg in seiner Gesamtheit als spezifisches Einzugsgebiet der regionalen Zeitungen eine flächendeckende Berücksichtigung erfuhr. Bildhafte und grafische Gestaltungselemente wie Embleme, Balken, Umrandungen, Spaltenbreite, Textblöcke und Bildfelder blieben in der maßstäblich Vergrößerung der Titelseiten und ihrer Übermalung bestehen. Als Ergebnis findet sich das individuelle »Gesicht« einer jeden Tageszeitung dokumentiert. In der direkten Gegenüberstellung werden aber nicht nur die labelartigen Merkmale deutlich, sondern auch – in der vollständigen Übernahme von Text-Bild-Blöcken – wirtschaftliche Beziehungen und Abhängigkeiten der Zeitungen ablesbar. Sie sind ein Beispiel für die weit verbreitete Praxis der Übernahme konfektionierte »Mäntel« sowohl im gestalterischen, als auch im redaktionellen Bereich. Während die Vielzahl der in Württemberg erscheinenden Tageszeitungen Meinungsvielfalt suggeriert, wird in »M 130« en passant diese Vorstellung nachhaltig gestört.

In seiner neuesten Werkgruppe, zu der auch »P 20« gehört, wendet sich Hildebrandt wieder dem Medium Fernsehen zu. Hier eignet er sich als eine Art Ready-mades mittels fotografischer Mittel Standbilder von Pay-TV-Sendern an. Sie zeigen nur Andeutungen der uncodierten Bilder. Der Betrachter muß also Phantasie einsetzen, wird zum Decoder, um sie wieder in »richtige Bilder« zu verwandeln. »Es sind die einzigen Bilder im gesamten Bildkomplex Fernsehen, die Phantasie erfordern. Das allein ist schon Grund genug, sie zu nobilitieren. Zudem sind es richtige Fernsehbilder, d.h., sie sind aus der Grundstruktur »Bildstörung« gebildet und zusätzlich noch bewußt gestört. ... Menschen, die sich einen Decoder leisten, zahlen dafür, daß ihnen erspart bleibt, Phantasie einsetzen zu müssen. Das sind insofern wunderbare Sinnbilder für das ganze System« (Hildebrandt, in: Ausst. Kat. Wuppertal, 1999, S. 32).



M 111, 1993
Acryl auf Leinwand
220 x 160 cm

P 20, 1996
C-Print auf Forexplatte
150 x 200 cm

