

Uwe Wittwer

Kunstmuseum Solothurn
Ludwig Forum Aachen

Uwe Wittwer

Geblandet Werke 1990 bis 2005

Dazzled Works 1990 - 2005

Inhalt / Contents

007 // Vorwort und Dank

009 // Foreword and Acknowledgments

Deutsch

011 // Das doppelte Bild

Uwe Wittwer und die Appropriation Art

Christoph Vögele

021 // Mutmassungen über das Mögliche

Harald Kunde

025 // Die digitale Aura

Uwe Wittwers Inkjets

Konrad Tobler

031 // Sidelines

Adrian LeBlanc

057 // Tafeln / Plates

148 // 8 Gedichte zu »Museum«

von Klaus Merz

154 // Ausstellungsverzeichnis

161 // Abgebildete, nicht ausgestellte Werke

162 // Biografie / Biography

164 // Bibliografie / Bibliography

167 // Autoren / Authors

168 // Impressum / Imprint

English

035 // The Doubled Image

Uwe Wittwer and Appropriation Art

Christoph Vögele

043 // Conjectures About What Is Possible

Harald Kunde

047 // The Digital Aura

Uwe Wittwer's Inkjets

Konrad Tobler

053 // Sidelines

Adrian LeBlanc

Vorwort und Dank

Der Zürcher Künstler Uwe Wittwer (* 1954) hat in den vergangenen 15 Jahren ein Werk von eindrucksvoller Dichte geschaffen, das sich trotz der Verwendung unterschiedlichster Medien – Aquarell und Ölmalerei, Inkjetdruck und Projektion – zu einer homogenen Ganzheit schliesst. Diese ergibt sich aus der inhaltlichen Konsequenz und dem durchgehenden Prinzip des Malerischen, das auch dort auftritt, wo es nicht vermutet wird – weder technisch (bei den Neuen Medien) noch inhaltlich (bei Themen wie Gewalt, Krieg und Tod). Die Erscheinung gegensätzlicher Techniken gleicht sich in fließenden Übergängen an: Inkjetdrucke wirken wie Aquarelle, Aquarelle wie Ölbilder. Wittwer unterläuft unsere Sehgewohnheiten und Erwartungen; im Zentrum des Schaffens steht die übergeordnete Frage nach Bild, Wirkung und Wirklichkeit, die im technologischen Zeitalter – und angesichts der wachsenden Schwierigkeit, zwischen »echt« und »falsch« unterscheiden zu können – an existenzieller Bedeutung gewinnt. So bleibt es bei Wittwer denn auch nicht beim kunstimmanenten Dialog. Mit der suggestiven Wirkung seiner Werke als Erinnerungsbilder knüpft er an die »bleibenden« inneren Bilder an, die Fragen von Zeit und Vergänglichkeit aufwerfen. Wittwer kennt alle Regeln der Bild-Verführung durch Farbe, Licht und Form, alle Reize des Andeutens oder Offenlassens. Seine Werke berücken durch ihre Schönheit und Sinnlichkeit; ihre Faszination aber steht im Dienste einer hoch reflektierten Strategie: Wer sich einmal eingelassen hat, wird sich auch den dunklen Seiten, die in den Vexier-Bildern zusehends auftauchen, nicht mehr verschliessen können.

Unsere beiden Museen widmen dem Schaffen von Uwe Wittwer die erste grosse Übersichtsausstellung. Gezeigt wird eine repräsentative Auswahl von Werken, die zwischen 1990 und heute entstanden sind. Im Ausstellungstitel *Geblandet* findet der dialektische Geist von Wittwers Kunst zwischen Schönheit und Schrecken, Verführung und Durchleuchtung einen trefflichen Ausdruck. Unterstrichen wird zudem die generelle Bedeutung des Lichtes, das in allen Werken bis hin zur eigentlichen Verwendung von Licht-Bildern sichtbar wird. Den fließenden Übergängen zwischen den Medien entspricht die Verwendung wiederkehrender Themen und Motive. Obwohl sich der Künstler in seiner Zusammenarbeit mit Kevin Mueller gerade in den letzten Jahren in innovativer Weise den Neuen Medien geöffnet hat, widerspricht die ausgesprochene Konsequenz von Form und Inhalt traditionellen Vorstellungen einer Werkentwicklung. Darin spiegelt sich Wittwers ganzheitliches Denken, dem er am klarsten in der neuesten Arbeit *Museum* (2005) folgt. Sie ist eigens zur Ausstellung mit Freunden aus verschiedenen Kulturbereichen entwickelt worden und wird in ihrer Verbindung von Bild, Wort und Musik, von Farben und Klängen zum Gesamtkunstwerk.

Uwe Wittwer hat verschiedentlich in Deutschland und der Schweiz ausgestellt. Und doch scheint uns sein Schaffen, das fernab aller Trends in grosser Ernsthaftigkeit und Eigenständigkeit gewachsen ist, noch nicht in seinem ganzen Wert als international bedeutender Beitrag zur zeitgenössischen Malerei anerkannt. Gerade im Zusammenhang mit der wieder häufig diskutierten »Appropriation Art«, die als Kunst des Zitierens und Aneignens eng mit der postmodernen Denk- und Arbeitsweise verbunden wird, können Wittwers Bilder nach kunsthistorischen Quellen oder Internet-Fotos aber besonderes Interesse wecken.

In Solothurn und Aachen sind weitgehend dieselben Exponate zu sehen; nennenswerte Ausnahmen bilden allein Wittwers Aquarelle nach Holbeins Bildnis der Jane Seymour, die 1998 bereits in der Solothur-

ner Ausstellung *Die Schärfe der Unschärfe* präsentiert wurden. Daher werden diese nun nur noch in Aachen ausgestellt. Das Kunstmuseum Solothurn und das Ludwig Forum Aachen arbeiten erstmals zusammen. Aufgrund der guten und fruchtbaren Partnerschaft freuen wir uns auf künftige gemeinsame Projekte.

Wir haben vielfach zu danken, vorerst Uwe Wittwer, der sich für unser Vorhaben unermüdlich, mit freundschaftlicher Offenheit und grossem Enthusiasmus eingesetzt hat, auf allen Ebenen als kenntnisreicher und hilfsbereiter Ansprechpartner mitwirkte. Ihm zur Seite stand Kevin Mueller, dem wir nicht nur für seine Mitarbeit bei der künstlerischen und technischen Realisierung des Projektes *Museum*, sondern auch bei der Vorbereitung von Ausstellung und Buch danken. Unser Dank gilt auch dem Schriftsteller Klaus Merz und der Komponistin Aziza Sadikova, die ihre stimmigen Beiträge zu *Museum* geleistet haben. Dass diese erste Übersichtsausstellung von Uwe Wittwer in der gewünschten Qualität realisiert werden konnte, verdanken wir der Grosszügigkeit der vielen Sammlerinnen und Sammler sowie der Museen, die uns ihre Werke ausgeliehen haben. Adrian LeBlanc und Konrad Tobler danken wir sodann für ihre gescheiten Aufsätze im Katalog, die neue Aspekte des Schaffens erschliessen. Die Publikation wurde von *sofie's Kommunikationsdesign*, Zürich, gestaltet und vom Kehrer Verlag Heidelberg herausgegeben. Für die hervorragende Arbeit bedanken wir uns bei allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern.

Ausstellung und Buch waren mit erheblichen Kosten verbunden, die wir nur dank finanzieller Unterstützung bestreiten konnten. Vorerst danken wir den beiden Städten Solothurn und Aachen, die unsere Museen tragen. Grosszügige Hilfe durften wir von der Sophie und Karl Binding Stiftung, Basel, erfahren, die bereit war, unser Projekt in ihrer anspruchsvollen Reihe »Binding Sélection d'Artistes« aufzunehmen, dem Lotteriefonds des Kantons Solothurn, der Peter und Irene Ludwig Stiftung sowie der Schweizer Kulturstiftung PRO HELVETIA. Wir bedanken uns zudem bei den Galerien Ulrike Buschlinger, Wiesbaden, Margit Haldemann, Bern, Spielhaus Morrison, Berlin sowie Fabian & Claude Walter, Basel und Zürich, für ihre Unterstützung. Last but not least schliessen wir in unseren Dank die beiden Museumsteams von Solothurn und Aachen ein, die das Gelingen unseres Vorhabens erst ermöglicht haben.

Kunstmuseum Solothurn
Christoph Vögele

Ludwig Forum Aachen
Harald Kunde

Foreword and Acknowledgments

The Zurich artist Uwe Wittwer (* 1954) has created an oeuvre of impressive solidity over the last 15 years. Despite his use of a wide range of media – watercolor and oil painting, inkjet prints and projections – it presents a unified whole that results from consistent content and the consistent principle of painterliness. This painterly quality appears even where one would expect it neither technically (in the New Media) nor in terms of content (with themes like violence, war, and death). The antithetical techniques accommodate to each other in seamless transitions: inkjet prints resemble watercolors, watercolors resemble oil paintings. Wittwer subverts our habits and expectations of seeing; in the center of his work is the overarching question of the picture, its effect, and reality, a question whose existential significance is increasing in our technological era and in the face of the growing difficulty of distinguishing »genuine« from »fake«. Wittwer thereby goes beyond the art-immanent dialog. With his works' suggestive effect as memory images, he takes up the »lasting« inner pictures that raise questions of time and transience. Wittwer knows all the rules of making seductive pictures with color, light, and form, all the charms of hinting or leaving things open. His works move us with their beauty and sensuality; but their fascination serves a highly reflected strategy: anyone who opens himself to them will no longer be able to close himself off from the dark sides he sees emerging in the picture puzzles.

Our two museums are showing the first major comprehensive exhibition of the oeuvre of Uwe Wittwer, a representative selection of works created between 1990 and the present. The exhibition's title, *Geblandet* (Dazzled), fittingly expresses the dialectical spirit of Wittwer's art between beauty and horror, seduction and illumination. It also underscores the general significance of light, which is visible in all his works, up to and including pictures that use actual light. The flowing transitions between the media correspond to his recurring themes and motifs. The artist, in cooperation with Kevin Mueller, has opened up the New Media in an innovative way, especially in recent years; but the emphatic consequence of form and content contradicts traditional ideas of the development of an artist's oeuvre. This reflects Wittwer's holistic way of thinking, which he pursues most clearly in the newest work, *Museum* (2005). Developed with friends from various cultural fields especially for the exhibition, it is a Gesamtkunstwerk tying together picture, word and music, colors and sounds.

Uwe Wittwer has had a number of exhibitions in Germany and Switzerland. And yet his work, which has grown with great seriousness and independence far removed from all trends, does not seem to us to have received due recognition for its overall value as an internationally significant contribution to contemporary painting. Wittwer's pictures based on art-historical sources or Internet photos are of special interest, precisely in connection with the often-discussed »Appropriation Art«, which, as an art of citing and adopting, is closely tied to postmodern methods of thinking and working.

Almost the same works are to be seen in Solothurn and Aachen; the only notable exceptions are Wittwer's watercolors after Holbein's portrait of Jane Seymour. These were already shown in 1998 at the Solothurn exhibition *Die Schärfe der Unschärfe* (The Clarity of Unclarity), so now they are being exhibited only in Aachen. The Solothurn Art Museum and the Ludwig Forum in Aachen are working together for the first time. This satisfying and fertile partnership has us looking forward to future cooperative projects.

We owe many debts of gratitude, first of all to Uwe Wittwer, who devoted himself to our project tirelessly, with friendly openness and great enthusiasm, and who worked together with us on all levels as a knowledgeable contact partner eager to help. Assisting him was Kevin Mueller, whom we would like to thank not only for his cooperation in the artistic and technical realization of the *Museum* project, but also in preparing the exhibition and book. Our thanks also go to the writer Klaus Merz and the composer Aziza Sadikova, who made fitting contributions to *Museum*. This first overview exhibition of Uwe Wittwer could not have been realized in the desired quality without the generosity of the many collectors and museums that lent us the works they own. We thank Adrian LeBlanc and Konrad Tobler for their intelligent essays in the catalog, which explore new aspects of this work. The publication was designed by *sofie's Kommunikationsdesign*, in Zurich, and published by Kehrer Verlag in Heidelberg. We are grateful to all those who contributed to it for their outstanding work.

The exhibition and book entailed high costs that we were able to meet only thanks to financial support. First we would like to thank the two cities that underwrite our museums, Solothurn and Aachen. We received generous assistance from the Sophie and Karl Binding Foundation, in Basel, which was willing to include our project in its discriminating series »Binding Sélection d'Artistes«; the Lottery Fund of the Canton of Solothurn; the Peter and Irene Ludwig Foundation; and the Swiss Cultural Foundation PRO HELVETIA. We would also like to thank the Galleries Ulrike Buschlinger, Wiesbaden, Margit Haldemann, Bern, Spielhaus Morrison, Berlin as well as Fabian & Claude Walter, in Basel and Zurich, for their support. Last but not least, we are also grateful to the two museum teams in Solothurn and Aachen, who made the success of our project possible.

Solothurn Art Museum
Christoph Vögele

Ludwig Forum Aachen
Harald Kunde

Das doppelte Bild

Uwe Wittwer und die Appropriation Art

Ich wollte ein Bild über ein anderes legen,
so dass man mal beide Bilder sehen kann,
und mal beide Bilder verschwinden.

Im Grunde hat mich diese Vibration am meisten interessiert –
jener Zwischenraum, an dem kein Bild auszumachen ist,
eher eine Leere, ein Vergessen.

Sherrie Levine. *Why I appropriated* (2002)¹

Das Schaffen von Uwe Wittwer kann im Umfeld der Appropriation Art² rezipiert werden. Diese seit den späten siebziger Jahren diskutierte Kunstrichtung der Postmoderne wurde im Deutschen mit dem Begriff »Aneignungskunst« übersetzt. Und er macht sogleich deutlich, welch weites Feld damit abgesteckt oder eigentlich offen gelassen wird, können doch in vielen Kunstwerken Formen der direkten oder indirekten Aneignung gefunden werden. Kunst bezieht sich oftmals – und weit häufiger als es der immer noch waltende Genie-, Originalitäts- und Authentizitäts-Kult wahrhaben will – auf Kunst, und sei es nur, dass auch heute noch an Kunstakademien gelehrt und gelernt wird, dass zeitgenössische Kunstschaffende mehr und besser denn je über Werke anderer weltweit informiert sind. Gerade die von Markt und Kritik geforderte und in der Moderne zum alles bestimmenden Wert erhobene Innovation war seit den frühen siebziger Jahren für eine Gruppe junger amerikanischer Künstlerinnen und Künstler der Anlass, sich in ganz bewusster, provokativer Weise Kunstwerke berühmter Kollegen anzueignen – und dies in einer Weise, dass Vorbild und Nachbild kaum mehr voneinander zu unterscheiden waren. Damit wurde nicht nur die Frage nach der Originalität, sondern zugleich nach dem Original aufgeworfen. Als Ahnväter der Appropriation Art sind denn auch Marcel Duchamp und Andy Warhol zu nennen, die mit vergleichbarer List und gedanklicher Schärfe die Erwartungen des Publikums unterliefen. Als Elaine Sturtevant, eine der frühesten Vertreterinnen der Appropriation Art, damit begann, Werke von Robert Rauschenberg, Jasper Johns und Frank Stella in den Originaltechniken täuschend echt zu kopieren, übergab ihr Warhol gar die Originalsiebe seiner Marilyn-Monroe-Serie. Kein anderer hätte beim subversiven Unternehmen lustvoller mitgespielt als der Meister der »Factory«, der es seinen Assistenten seit jeher überliess, Kunst in seinem Namen zu produzieren.

Uwe Wittwer spricht von seiner Faszination für Warhols »Factory«. Den unpräzisen Umgang mit Bildquellen, die Wittwer heute übers Internet nutzt, hat Warhol mit seiner Verwendung von Fotos aus Presse und Werbung vorgemacht. Mit seinem Zitieren und Reproduzieren berühmter Kunstwerke, u.a. von Leonardo Da Vinci, ist Warhol schliesslich selbst zu einem klassischen Vertreter der Appropriation Art

¹/ Sherrie Levine, »Why I appropriated«, in: *Texte zur Kunst*, 12. Jahrgang, Heft 46 (*Appropriation now!*), Berlin 2002, S. 85.

²/ Zur Geschichte und Definition der Appropriation Art vgl. neben den fundierten Beiträgen im Themenheft »Appropriation now!« in *Texte zur Kunst* (siehe Fussnote 1) die Dissertation von Romana Rebbelmund an der Universität Köln 1997/98 (Romana Rebbelmund, *Appropriation Art, die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1999). – Für die aktuelle Diskussion über Appropriation Art kann auch eine kürzliche Ausstellung im Kunstmuseum Thun stehen, die vom Schaffen von Hermann Gerber ausging und zugleich verschiedene zeitgenössische Positionen der Aneignung vorstellte (vgl. Kunstmuseum Thun, Museum für Gestaltung Zürich (Hrsg.), *Reanimation – Hermann Gerber*, Thun 2004).

geworden, zu deren zentralen Interessen ein zumeist kritischer oder ironischer Umgang mit den Meistern des eigenen Faches zählt. Wenn Uwe Wittwer seit mehreren Jahren mit Kevin Mueller zusammenarbeitet und seine multimedialen Projektionen als gemeinsame Kunstwerke bezeichnet, scheint darin Warhols ganzheitliches »Factory«-Denken auf. Wie dieser öffnet sich Wittwer für alle zeitgenössischen Möglichkeiten der Bildaneignung und versteht sein Atelier als Labor, in dem er sich nicht nur künstlerisch, sondern auch gedanklich mit der Gegenwart, ihren politischen und gesellschaftlichen Bedingungen beschäftigt. Im Grunde ist Warhols »Factory« eine Wiederbelebung der traditionellen Werkstatt, in der die Meister und ihre Schüler bis weit ins 19. Jahrhundert mit grossem Fachverstand ihrem Metier nachgingen, nicht nur über die handwerkliche Herstellung von Bildern, sondern auch über deren spezifische Wirkung. Bescheid wussten und ihre Themen gedanklich durchdrangen. Nicht von ungefähr heissen zwei von Wittwers Publikationen »Musterbücher«³: In den Musterbüchern, die vor allem aus dem Hoch- und Spätmittelalter bekannt sind, befanden sich »Bildvorlagen, die von den Werkstätten als Versatzstücke übernommen wurden. Damit waren die Musterbücher Vokabulare, die über die Werkstätten hinaus stil- und inhaltsprägend waren. Die Abbildungen in den Musterbüchern dienten als Fundus, der je nach Bedarf und Kontext aktiviert, repetiert und variiert werden konnte.«⁴ Uwe Wittwer speichert seine Bildquellen sorgfältig und legt mit seinen Fundstücken ein eigentliches Archiv an, »vergleichbar dem »Atlas« von Gerhard Richter«⁵. Dieser hat in einer enzyklopädisch anmutenden, chronologisch geordneten Quellen-Sammlung ab 1962 bis heute über 5000 Fotografien, Reproduktionen und Zeitungsausschnitte zusammengetragen, um daraus seine Bildideen zu schöpfen.⁶ Auch Richter kann als »Aneignungskünstler«⁷ bezeichnet werden, sowohl aufgrund seiner Arbeits- wie auch seiner Denkweise. Wie alle Vertreter der Appropriation Art ist er in hohem Masse der (Selbst-)Reflexion zugetan, in der er sich mit Fragen der Macht, auch der (eigenen) Bilder, mit Werten, mit Geschichte und Existenz auseinandersetzt. Mit der Aneignung fremder Bilder verbindet sich das philosophische Interesse an einer grundsätzlichen Debatte über Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeit, über Schein und Sein, die Realität und ihre vielfachen Brechungen.

Bemerkenswert ist diesbezüglich eine Werkgruppe der amerikanischen Künstlerin Sherrie Levine, die 1979 Fotografien von Walker Evans aus Bildbänden abfotografierte und unter dem Titel »After Walker Evans«, aber unter ihrem eigenen Namen ausstellte. Im Jahr 2001 wiederholte Michael Mandiberg diese Aktion und betitelte seine Kopien der Kopien »After Sherrie Levine«. So theoretisch solche Unternehmungen anmuten mögen, so suggestiv und nachhaltig ist ihre Wirkung. Sherrie Levines Gedanken unter dem Titel »Why I appropriated« beziehen sich auf das komplexe Wechselverhältnis zwischen Vor- und Nachbild: »Ich wollte in sich selbst widersprüchliche Bilder herstellen. Ich wollte ein Bild über ein anderes legen, so dass man mal beide Bilder sehen kann und mal beide Bilder verschwinden. Im Grunde hat mich diese Vibration am meisten interessiert – jener Zwischenraum, an dem kein Bild auszumachen ist, eher eine Leere, ein Vergessen. Energie wird durch die Interaktion zwischen Dingen aufgebaut. Eins und eins ergibt nicht immer zwei, sondern manchmal fünf oder acht oder zehn, je nach Anzahl der Interaktionen, die man in der betreffenden Situation in Gang setzen kann.«⁸

³/ Vgl. Galerie Fabian & Walter (Hrsg.), *Uwe Wittwer, Musterbuch I*, Basel 2000; Galerie Fabian & Walter (Hrsg.), *Uwe Wittwer, Musterbuch II*, Basel und Zürich 2002.

⁴/ Konrad Tobler, »Movimento, Malerei als Erinnerung nach vorn«, in: *Uwe Wittwer, Musterbuch II*, a.a.O., S. 4.

⁵/ A.a.O., S. 6.

⁶/ Vgl. Helmut Friedel, Ulrich Wilmes (Hrsg.), *Gerhard Richter, Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, Köln 1998.

⁷/ Im Bereich der Aneignung kunsthistorischer Werke ist vor allem Gerhard Richters *Verkündigung nach Tizian* von 1973 zu nennen. Die dreiteilige Sequenz von Ölbildern befindet sich in der Sammlung CREX, Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen.

⁸/ Sherrie Levine, a.a.O.

Die von Levine angesprochenen Interaktionen können bei Uwe Wittwer als eigentliche Interpretationen ausgewählter Vorlagen verstanden werden. Während nämlich Levine, aber auch ihr Landsmann Richard Prince, auf den sich ihr künstlerisches Verfahren bezieht, die abfotografierten Bilder völlig unverändert liessen, bearbeitet Wittwer seine Quellen am Computer, mit Hilfe von Bildprogrammen. Das mit dem Begriff der Appropriation Art gemeinte Aneignen kann als ein interpretatorisches Zu-Eigen-Machen aufgefasst werden: »Gegenüber dem blossen Lernen bestimmter Inhalte betont die Rede von deren Aneignung, dass hier etwas nicht nur – passiv – übernommen, sondern – aktiv – durchdrungen und eigenständig verarbeitet wird. Gegenüber einer blossen (theoretischen) *Einsicht* in einen Sachverhalt bedeutet dessen Aneignung – vergleichbar dem psychoanalytischen Prozess der Durcharbeitung –, dass man mit dem Erkannten »umgehen« kann, dass es einem als Wissen wirklich und praktisch zur Verfügung steht. ... Etwas, das man sich aneignet, bleibt einem also nicht äusserlich. Indem man es sich »zu Eigen« macht, wird es in gewisser Hinsicht Teil von einem selbst. Evoziert wird hier eine Art von Introjektion und Durchmischung mit den Gegenständen der Aneignung. Und aufgerufen ist auch die Idee eines produktiv-gestaltenden Umgangs mit dem, was man sich »zu Eigen« macht. Die Aneignung lässt das Angeeignete nicht unverändert.«⁹

Vergleicht man Uwe Wittwers Werke mit den ihnen zugrunde liegenden kunsthistorischen Bildquellen, kommen einem jene Musikliebhaber in den Sinn, die mit aufgeschlagenen Partitur-Büchern einem Konzert lauschen, um am Spannungsverhältnis zwischen Vorgabe und Interpretation die Eigenart des Interpreten erfassen zu können. Interpretation ist nicht blosser Wiedergabe, sie ist Deutung, Sinngebung. »In der Idee der Aneignung liegt ... ein interessantes Spannungsverhältnis zwischen Vorgegebenem und Gestaltbarem, zwischen Übernahme und Schöpfung, zwischen Souveränität und Abhängigkeit des Subjekts. Entscheidend ist dabei nun das Verhältnis zwischen Fremdheit und Zugänglichkeit: Objekte der Aneignung sind »weder nur fremd noch nur eigen«. Wie Michael Theunissen es formuliert: »das nur Eigene *brauche* ich mir nicht anzueignen und das nur Fremde *vermag* ich mir nicht anzueignen.«¹⁰ In der Interpretation wird die Vorlage nicht nur gedeutet, sondern neugedeutet. Dadurch wird Vergangenes vergegenwärtigt. Die Frage der Erinnerung, der Zeit und Vergänglichkeit ist allen Werken der Appropriation Art eingeschrieben.

Bereits 1990 zeigt sich bei Uwe Wittwer ein offensichtlicher Rückgriff auf die Kunstgeschichte. Während eines ersten längeren Aufenthaltes in London, 1989, verbrachte er viele Stunden in der National Gallery. In derselben Zeit befasste er sich aber ebenso intensiv mit der Kriegsgeschichte der Stadt und besuchte die betreffenden Museen und Institutionen. Diese visuelle Gleichzeitigkeit von Gemälden und Kriegsbildern hat ihren Niederschlag in den ersten grossformatigen Aquarellen gefunden, die sich der Appropriation Art zuordnen lassen. Darin bezieht sich Wittwer auf das *Bildnis von Jane Seymour* von Hans Holbein dem Jüngeren, das die dritte Gattin von König Heinrich VIII. von England darstellt. Wittwer hat dasselbe Motiv innerhalb einer umfangreichen Serie mehrfach verwendet und damit – Warhol vergleichbar – den konzeptuellen, mediatisierten Umgang betont. Dabei verändert sich nicht nur die Farbe, sondern zugleich das feine Muster, das wie ein Film oder Vorhang über dem Bildnis liegt. Darauf zeigen sich in musterartiger Wiederholung bald Bienen und Rosen, bald Bomben und Jagdflugzeuge. Mit dem rasterartigen Muster wird nicht nur das Urbild der längst verstorbenen Königin aufgelöst, zugleich können mit der wechselnden Erscheinung die wechselnden Bild-Interpretationen zwischen Verherrlichung und Abscheu

⁹/ Rahel Jaeggi, »Aneignung braucht Fremdheit«, in: *Texte zur Kunst*, a.a.O., S. 61f.

¹⁰/ A.a.O., S. 63. (Rahel Jaeggi zitiert aus: Michael Theunissen, »Produktive Innerlichkeit«, in: *Frankfurter Hefte extra*, Heft 6, Dezember 1984)

thematisiert sein. Wenn Bomber aus dem Zweiten Weltkrieg über Gesicht und Ornat von Jane Seymour ziehen, wird nicht nur die für Uwe Wittwer typische Verbindung von Schönheit und Schrecken, sondern auch die oft zitierte postmoderne »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«¹¹ sichtbar, die zum Wesen der Appropriation Art gehört.

Seit einigen Jahren beschäftigt sich Wittwer erneut sehr oft mit Werken der Kunstgeschichte. Bevorzugte Quelle ist die holländische Malerei der Barockzeit. Dabei interessieren ihn vor allem ruhige, kontemplative Motive, Stilleben und häusliche Szenen. Der häufige Bezug auf bestehende Bilder geht einher mit einer immer intensiveren Nutzung von Internet und elektronischen Bildprogrammen. Auf dem Computer bearbeitet er schrittweise die heruntergeladenen oder eingescannten Meisterwerke. Dabei werden Formate beschnitten, ja gänzlich verändert, Details weggelassen, bestimmte Stellen aufgehellt oder verdunkelt. Nicht selten kommt das ursprüngliche Bild gespiegelt oder im Negativ vor: Aus hell wird dunkel, aus dunkel wird hell. Dieselben Motive werden zuweilen in verschiedenen Techniken umgesetzt. Oftmals bietet sich aber nur ein Medium an, weil die Vorlagen aufgrund ihrer spezifischen Licht- oder Farbwirkung nach einer Umsetzung im Inkjet-Verfahren resp. in Öl- oder Aquarellmalerei rufen. So selektiv Wittwer seine Quellen bestimmt, so überlegt wählt er Technik und Format. Auch wenn seine Kunstwerke durch ihre besondere Sinnlichkeit faszinieren, verbindet sich mit dem hoch reflektierten Vorgehen weit weniger die Vorstellung eines traditionellen Malers als eines visuellen Forschers und Philosophen.

Der erwähnte Vergleich zwischen »Partitur« und »Interpretation«¹² ist in den neuesten Werken von Uwe Wittwer besonders spannend. Auffallend häufig hat er sich in den letzten Jahren dem Schaffen von Pieter de Hooch zugewendet, mit den ihn – wie er sagt – eine »Hassliebe« verbindet. Vorerst habe er sich gestossen an dessen betont bürgerlichen Interieurs, später aber habe er die besonderen Qualitäten des Lichts und der Stimmung geschätzt. Diese wird auch von den besonderen Konstellationen der Figuren geprägt, bei denen sich Gemeinsamkeit und Einsamkeit begegnen. So finden sich in de Hoochs Gemälden auf der einen Bildhälfte oft Paare oder Gruppen in angeregter Konversation, auf der andern Bildhälfte aber Einzelpersonen, zumeist Mägde oder Kinder, die abseits stehen. Diese Dialektik wird vor allem in Wittwers



l: Uwe Wittwer
Interieur nach de Hooch, 2001
InkJet auf Aquarellpapier
145 x 110 cm, Privatbesitz
r: Pieter de Hooch
Eine Frau, mit zwei Männern trinkend, um 1658
National Gallery, London

¹¹/ Romana Rebbelmund, *Appropriation Art, die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1999, S. 13.

¹²/ Bei Uwe Wittwer spielt das Musikalische eine grosse Rolle. Nicht von ungefähr hat seine letzte Publikation eine Auflistung sämtlicher Platten und CDs enthalten, die er über die Jahre gesammelt und immer wieder gehört hat (vgl. *Uwe Wittwer, Sonderheft zum Geschäftsbericht 2002 der National Versicherung*, Basel 2003). Damit erlaubt er einen Blick in ein zweites Archiv, das ihn ebenso geprägt hat. In vieler Hinsicht ist sein von Leitmotiven und Variationen bestimmtes Werk musikalischen Kompositionen nahe. Dass sein neuestes multimediales Werk *Museum* (2005) nun auch ein Musikstück einschliesst, ist folgerichtig.

Inkjetdruck *Interieur nach de Hooch* hervorgehoben, der sich auf de Hoochs Bild *Eine Frau, mit zwei Männern trinkend* bezieht. Während er mit Hilfe des Computers die stehende Figur zur Linken, wohl die Hausherrin, völlig schwärzt und damit zu einer bedrohlichen Figur macht, hellt er das Kleid der Magd zur Rechten so sehr auf, dass die unscheinbare Nebenfigur zum leuchtenden Zentrum (und damit zum Gegenpol ihrer Herrin) wird. Erweckt de Hoochs *Interieur* mit seinem von der linken Fensterfront reichlich einströmenden Licht den Eindruck des »trauten Heims«, verkehrt sich das Vorbild in Wittwers Nachbild zu einem geschlossenen, unheimlichen Raum, in dem einzig das wundersame Leuchten der Magd von der Lebendigkeit und Helle des Tages zeugt.



l: Uwe Wittwer
Interieur nach de Hooch, 2001
InkJet auf Aquarellpapier
140 x 110 cm
r: Pieter de Hooch
Die Mutter, um 1661/63
Staatliche Museen, Berlin

Das Licht wird zum eigentlichen Thema in einem weiteren Inkjetdruck mit demselben Titel *Interieur nach de Hooch*, bei dem der Künstler einen kleinen Ausschnitt des Bildes *Die Mutter* von Pieter de Hooch bearbeitet hat. Weder die titelgebende Figur noch das im Hintergrund sich abwendende Kind sind auf Wittwers Werk zu sehen, allein der lichterfüllte Vorraum, aus dem sich das Mädchen ins Freie sehnt. Das formale Interesse gilt den vielfach vorkommenden Rahmen von Gemälden, Türen und Fenstern. Die gemalten Bilder werden – nach dem vielzitierten Diktum des italienischen Kunstgelehrten Leon Battista Alberti – zu »Fenstern«, durch die die Welt ins Haus tritt. Bemerkenswert ist diesbezüglich der Vergleich mit dem zwei Jahre vorher entstandenen Inkjetdruck *Stilleben*, der jedoch nicht von einer kunsthistorischen Quelle, sondern von einer Fotografie des Künstlers ausgeht. Gezeigt wird eine hell erleuchtete Wand, vor der sich ein dunkel gerahmtes Objekt abhebt. Was vorerst wie ein (leeres) Bild aussieht, ist bei genauerer Betrachtung als elektrischer Schaltkasten erkennbar. Was Uwe Wittwer bei seinen Streifzügen auffällt, findet in seinen Trouvaillen der Barockzeit eine unerwartete Entsprechung – und umgekehrt. Der selektive Blick auf den Alltag unterscheidet sich nicht wesentlich von seinem selektiven Blick auf die Gemälde Alter Meister. Die postmoderne Gleichzeitigkeit impliziert auch eine Gleichwertigkeit unterschiedlichster Quellen.

Die ausgesprochene Sinnlichkeit und Schönheit¹³ von Wittwers Werken, die von einer subtilen Lichtführung (und bei seinen Aquarellen und Ölbildern zudem von einer delikaten Farbigkeit) ausgeht,

¹³/ In Gesprächen mit Wittwer ist nicht selten die Rede vom – tabuisierten – Wert der Schönheit, dem sich die Alten Meister vorbehaltloser hingaben als heutige Kunstschaffende. Allerdings haben schon in früheren Jahrhunderten die Vorstellungen des Schönen stetig gewechselt und heftige Debatten ausgelöst. Dem allgemeine Bedürfnis nach Schönheit wird in der zeitgenössischen Kunst seit einiger Zeit wieder häufiger nachgegangen, wenn auch eher in den Neuen Medien, die sich dem alten Wert des Schönen unbefangener zuwenden können. Gerade Wittwers Öl- und Aquarellmalerei aber zeigt, dass mit einem spezifisch zeitgenössischen, eigenständigen Kolorit auch mit alten Medien neue Schönheit geschaffen werden kann.

verstärkt das Moment der Sehnsucht und des Begehrens, das in vielen seiner Werke spürbar wird. Mit Bezug auf Wittwers Schaffen hat Konrad Tobler zum allgemeinen Wesen der Malerei geschrieben: »Die Malerei ist in ihren besten Momenten und in ihrem Innersten sowohl materiell als auch formal immer ganz entschieden eine Maschinerie des Begehrens. Es ist diese Erotik der Malerei, die in den Übergängen und Schichtungen die Spannung von Berührung und Absenz in Gang setzt.«¹⁴ In einem Interview mit Isabelle Graw hat Richard Prince ähnliche Gedanken zum Begehren als Kern seiner Appropriation Art geäußert: »Man wählt das aus, was bereits ausgewählt wurde, und so bekommt man es mit einer Präferenz von jemand anderem zu tun. Das wiederum reduziert die Möglichkeiten, über dieses Bild zu spekulieren.«¹⁵ Graw spricht von einem »kollektiven Begehren«.¹⁶ Tatsächlich stellt der Akt der Aneignung eine Besitzergreifung dar, die einem Begehren folgt. Oder in den Worten von Richard Prince: »Man rückt einer Sache näher, macht die Aufnahme, und dann hat man förmlich danach gegriffen.«¹⁷ In seltsamer Weise gleichen denn auch die Fotos von Wohnzimmern, die Prince 1977 aus den Werbeseiten eines Magazins abfotografiert hat, den Interieurs von Wittwer nach de Hooch, in denen sich Enge, Sehnsucht und Sinnlichkeit verbinden. Die Werbung hat von der Verführungskraft der Malerei gelernt.



William Hogarth
The Graham Children, 1742
 National Gallery, London

Dem grossformatigen dunkeltonigen Aquarell *Interieur negativ nach Hogarth* liegt das Werk *The Graham Children* von William Hogarth zugrunde. Wittwer verfremdet die Vorlage, indem er sie im Negativ wiedergibt und das Aquarell so dunkeltonig anlegt, dass es an alte Druckvorlagen oder Druckplatten erinnert. Uwe Wittwer hat sich seit den achtziger Jahren mit verschiedenen Drucktechniken beschäftigt und sich früh darin geübt, aus der Vorstellung des künftigen Druckes das entsprechende Negativ zu schaffen. Wer sich der Druckgrafik widmet, pflegt einen vertrauten Umgang mit »doppelten Bildern«. Solche Umkehrungen besitzen bei Wittwer aber nicht nur eine formale, sondern auch eine inhaltliche Bedeutung. Hogarths reizend verspieltes Bildnis der vier Kinder des Hofapothekers Daniel Graham wird zu einer halb lächerlichen, halb erschreckenden Maskerade – als hätten sich Weisse schwarz geschminkt oder aber, als wären schwarze Bedienstete in die Kleider ihrer Herren gestiegen. Vieles bleibt »im Dunkeln«, sowohl Alter wie Geschlecht der Figuren. Etliche Details wurden in Wittwers Bearbeitung weggelassen, der Vogelkäfig dagegen ist als existenzielle Metapher hervorgehoben.

¹⁴/ Konrad Tobler, a.a.O., S. 25, Fussnote 8. – Vgl. auch den Aufsatz von Konrad Tobler in dieser Publikation, in dem er sich über das Begehren im Schaffen von Uwe Wittwer äussert.

¹⁵/ Richard Prince, in: »Der Hausmann. Ein Interview mit Richard Prince von Isabelle Graw«, in: *Texte zur Kunst*, a.a.O., S. 47.

¹⁶/ Isabelle Graw, a.a.O.

¹⁷/ Richard Prince, a.a.O., S. 51.



l: Jean Siméon Chardin
Die aufmerksame Pflegerin
 um 1738, National Gallery of Art
 Washington
 r: Uwe Wittwer
Interieur negativ nach Chardin
 2004, Öl auf Leinwand
 90 x 80 cm, Privatbesitz

Das Negativ-Verfahren wendet Wittwer auch für zwei Werke nach dem Bild *Die aufmerksame Pflegerin* von Jean Siméon Chardin an: 2003 und 2004 entstehen ein Inkjetdruck und ein Ölbild mit dem Titel *Interieur negativ nach Chardin*. Die Subtilität von Licht und Farbe, die der französische Rokoko-Maler in seinen Stillleben und Interieurs zu erzeugen vermag, hat Wittwer besonders angesprochen. Das ausgewählte Bild ist denn auch ein Glanzstück der Monochromie; in verschiedenen Weisstönen sind Kleid und Handtuch, Tisch Tuch, Krug und Teller sowie die beiden Eier wiedergegeben. Bei Wittwer wiederholt sich dieselbe Subtilität in Schwarz. Die Innigkeit von Chardins Darstellung, die Sorge und Sorgfalt der Pflegerin scheinen im Negativ nun aber ins Bedrohliche zu kippen; das liebevolle Gesicht wird zur Totenmaske, das Bild zum Memento mori. Während Figur und Objekte im Vorbild durch den Hintergrund gerahmt und geschützt werden, lösen sie sich bei Wittwer gleichsam auf – als wenn das blendend Helle, Engelhafte im dunklen Gegenbild nochmals kurz vor Augen träte, um dann gänzlich zu verschwinden.

Die vibrierende Verdoppelung, ja Vervielfachung von Bildern, von der Sherrie Levine mit Bezug auf ihre eigene Aneignungskunst spricht, wird bei Wittwer nicht nur durch die leitmotivisch auftretenden Negativ-Bilder, sondern auch durch gleichwertige Positiv- und Negativformen sichtbar, die sich gegenseitig aufheben und zum abstrakten Flächenmuster tendieren. Hierzu ist eine Reihe von Blumenstillleben zu rechnen, etwa das Ölbild *Stilleben negativ*, aber auch einige der grossformatigen jüngsten Bilder nach de Hooch wie *Interieur negativ nach de Hooch*, dem das Werk *Musikalische Gesellschaft* zugrunde liegt. Rigoroser denn je wird die Vorlage verändert: Aus dem Hochformat wird ein Querformat, aus der bunten Palette ein weitgehend zweitoniges Bild in weiss und blau, das sinnig an Delfter Porzellan erinnert. Der ornamentale Anspruch, der bei der Vorlage vom Motiv des gemusterten Bodens ausgeht, findet sich bei Wittwer schon früh und wird am deutlichsten in seinen verschiedenen *Wandstücken* oder *Bodenstücken*, die leitmotivisch im ganzen Schaffen auftreten. Selbst dort, wo uns auf Wittwers Bildern gänzlich ungegenständliche Streifenmuster begegnen, erscheinen die Darstellungen gegenständlich. Denn innerhalb von Wittwers Bild-Universum gehören auch die abstrakten Muster von Vorhängen und Fliesen, Teppichen und Tapeten ganz selbstverständlich zur Welt des »stillen Lebens«. Es ist das besondere Leuchten, der Widerschein des Lichtes auf den toten Gegenständen, der sie lebendig, gegenwärtig macht. Während seine Stillleben – die alles andere als »nature morte« (im Sinne des Wortes) sind – durch ihre Sinnlichkeit auf das Leben und erst dadurch und in bewusstem Bezug zur Tradition der Vanitas-Bilder auf die Endlichkeit hinweisen, wirkt seine »musikalische Gesellschaft« dagegen hart und steinern, als dekorative Fortsetzung ihrer calvinis-

tisch-kühlen, steinernen Umgebung. Ganz allgemein ist Wittwer in seiner Malerei (im Gegensatz zu den Inkjetdrucken) in den letzten Jahre von einem weichen Stil der bewussten Unschärfe¹⁸ zu einer härteren Kontur gelangt. Auf die Auflösung des Inhalts in ornamentaler Fläche scheint gleichsam die Verfestigung der Form zu antworten.



Uwe Wittwer
*Stilleben negativ nach
 van der Ast, 2002*
 Öl auf Leinwand, 90 x 110 cm
 Privatbesitz

Betrachten wir Wittwers Aneignung kunsthistorischer Werke im Überblick, lassen sich zwei gegenläufige Bewegungen beobachten, die auch in Levines oben zitierten Gedanken zur Verdoppelung resp. zum Verschwinden von Bildern beschrieben werden. Wenn sie davon spricht, dass »eins und eins nicht immer zwei, sondern manchmal fünf oder acht oder zehn«¹⁹ ergibt, ist zugleich die rechnerische Gegenoperation mitzudenken: eins minus eins ergibt null. Gemeint ist »jener Zwischenraum, an dem kein Bild auszumachen ist, eher eine Leere, ein Vergessen«.²⁰ Das dialektisch angelegte Schaffen und Denken von Uwe Wittwer tendiert in seinem widersprüchlichen Reichtum nicht nur zur Ganzheit, sondern auch zur Auflösung. Diese beiden Pole werden in der neuesten multimedialen Arbeit *Museum* deutlich sichtbar. Darin spiegelt sich der Anspruch des Gesamtkunstwerks und die Offenheit von Warhols »Factory«, ist doch *Museum* die gemeinsame Arbeit von Freunden, die Bild, Musik und Text zu einem Ganzen fügten. Grundlage sind Wittwers stark überarbeitete Bilder, die er mit einer speziellen Erlaubnis in der National Gallery in London aufnehmen durfte. Als grossformatige leuchtende Projektionen treten sie aus dem Dunkel, werden vom nachfolgenden Bild überlagert und verschwinden wieder im Dunkeln. Das Kommen und Gehen von Farben und Formen gleicht einem assoziativen Strom von Gedanken, Gefühlen und Eindrücken. Dazu erklingt ein eigens für das Projekt geschaffenes Cembalo-Stück der jungen usbekischen Komponistin Aziza Sadikova, das mit der zeitgenössischen Bearbeitung barocker Versatzstücke eine Entsprechung zu Wittwers Aneignung von Werken Alter Meister bildet. Die verschiedenen Tonspuren, die Kevin Mueller mit Wittwers Bilder-Fluss verbunden hat, werden ergänzt durch Texte von Klaus Merz, die der Schriftsteller und Dichter – von den malerischen Projektionen ausgehend – geschrieben hat. In seltener Fülle und Sinnlichkeit werden Kunst und Epochen beschworen – und doch bleibt alles im Gesamtkunstwerk *Museum* ephemere: Die Bilder verschwinden, die Töne verklingen, die Schritte verhallen. Mit seinen Licht-Bildern betont Wittwer das Immaterielle und Lichte seiner Kunst. Die Bedeutung des Lichtes ist allen Werken von Uwe Wittwer eigen, sowohl jenen, die zur Fülle wie auch jenen, die zur Leere und Auflösung streben.

¹⁸/ Vgl. *Die Schärfe der Unschärfe. Tendenzen zeitgenössischer Schweizer Kunst*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, 1998.

¹⁹/ Sherrie Levine, a.a.O.

²⁰/ A.a.O.



Uwe Wittwer und Kevin Mueller
 Projektion aus: *Museum*, 2005

In der Appropriation Art verbindet sich das Begehren der Aneignung mit dem Wunsch des Zeigens und Kommunizierens. Gerade Werke, die nach Schnappschüssen aus Familien- oder Erinnerungsbüchern entstanden sind, wie die von Uwe Wittwer für seine neuesten Inkjetdrucke verwendeten privaten Aufnahmen von Vietnam-Veteranen,²¹ vermögen in besonderer Weise zu berühren und faszinieren. Diese Fundstücke zu bearbeiten und sie »ans Licht« zu bringen, um vor dem Vergessen zu bewahren, ist ein emotionales Bedürfnis, dass nicht nur der Sichtbarmachung des Angeeigneten, sondern auch der Erfüllung des Aneignenden dient. Das dialogische Prinzip des Lernens und Messens war denn auch Ausgangspunkt für Uwe Wittwers Aneignen kunsthistorischer Quellen. In seinen entsprechenden Werken drücken sich nicht nur Selbstbewusstsein, sondern auch Bescheidenheit aus, das Wissen von Zeit und Zeitlichkeit, Gesehen- und Vergessen-Werden, die nicht nur das fremde, sondern auch das eigene Werk, die eigene Person betreffen. Solcherart ist der künstlerische Prozess des Aneignens immer auch ein existenzieller Prozess des Loslassens.

Christoph Vögele

²¹/ Vgl. den Aufsatz von Adrian LeBlanc in dieser Publikation.

Mutmassungen über das Mögliche

Der vorliegende Katalog zu den Ausstellungen von Uwe Wittwer im Kunstmuseum Solothurn und im Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen eröffnet Einblicke in mehr als fünfzehn Jahre intensiver künstlerischer Bildrecherche. Dabei wird in der Abfolge und Gleichzeitigkeit der Werkgruppen schon bald deutlich, dass hier nicht in chronologischen Kapiteln gearbeitet wird, sondern eher grundlegende Axiome eines reflektierten Bildverständnisses durch alle Medien und Motive hindurch verfolgt werden und immer wieder zu konzentrischen Verdichtungen, Überblendungen und Bezugnahmen führen. Eine solche künstlerische Haltung stellt sich quer zur Schnelllebigkeit der Moden und setzt stattdessen auf so tradierte Tugenden wie die einer folgerichtigen Entwicklung und einer anschaulichen Qualität. Ebenso weiss eine solche Ausrichtung um die Massive der Überlieferung, die gerade die Malerei wie kaum eine andere Gattung noch vor jedem ersten Pinselstrich zu bewältigen hat. Sie kennt weiterhin die Bestrebungen des Marktes, jedes erkennbare Label veränderungsresistent in den Verwertungskreislauf zu integrieren. Und sie ist sich schliesslich des Umstandes bewusst, dass wirkliche Kennerschaft angesichts der Dominanz all der anderen Bildmedien im Wirkungskreis der Keilrahmenvierte immer seltener wird. Eine künstlerische Position mithin, die Durchhaltevermögen beansprucht und deren Konturen erst nach einer längeren Wegstrecke sichtbar werden, dann aber desto nachhaltigere Wirkungen zeitigen und als singuläre Fermente zur Konditionierung heutiger Wahrnehmung beitragen. An genau diesem Prozess arbeitet Uwe Wittwer seit geraumer Zeit. Denn durch die spezifische Art und Weise, wie er etwa Erinnerung sichtbar macht, wie er den Schauer des Vergehens in Momente selbstgewissen Blühens mischt oder schliesslich den latenten Horror hinter den Fassaden jeder Gutbürgerlichkeit aufscheinen lässt, besetzt er gültige Partien eines kollektiven Bildgedächtnisses der Gegenwart. Insofern versteht sich die hier vorgestellte Auswahl an Ölmalerei auf Leinwand, grossformatigen Aquarellen und seriellen Inkjet-Prints immer auch als künstlerischer Werkstattbericht zu den noch verbliebenen Möglichkeiten manueller Bildproduktion.

Auf den ersten Blick eignet allen Arbeiten Uwe Wittwers eine bewusste Unschärfe, die die Motive einer schnellen Lesbarkeit entzieht und sie stattdessen mit der Aura eines längst vergangenen Geschehens umfängt. Nicht die Präsenz der Gegenstände wird malerisch evoziert, sondern ihr Auftauchen aus Zeiten und Räumen einer erinnerten Wahrnehmung. Insofern wirken all die Blumen und Früchte, die Häuser, Schiffe und Interieurs nicht als Darstellungen einer primären und sichtbaren Realität, sondern als Elemente einer komplexen und hochreflexiven Bildstrategie. Fehlte dieser jedoch die Opulenz des Augenscheins, bliebe sie blosses Konstrukt; so aber schwingt sie geradezu in sinnlicher Sättigung und umschliesst alle zugrunde liegenden Konzepte mit der Suggestion der Oberflächen. Mittels dieser souveränen Regie zwischen Kalkül und Begehren erzeugt Uwe Wittwer eine malerische Spannung, die die zumeist unscheinbaren Sujets auflädt und ihnen jenseits der Banalität ihrer sprachlichen Benennung die Kraft von vielschichtigen Sinnbildern zuweist. Dieses Verfahren verfolgt er durch die Jahre hindurch und macht es sich vor allem bei der Erschliessung immer neuer Bildquellen zunutze, die als kunsthistorische, fotografische oder internetgespeiste Vorlagen hierarchielos vom eigenen Kosmos absorbiert werden.

Ebenso produktiv wie das Verfahren der Unschärfe erweist sich das Mittel der Hell-Dunkel-Kontrastierung, das von Uwe Wittwer als Blendung bezeichnet wird. Damit meint er vor allem die extreme Steigerung lichter Partien zum blickverengenden Gleissen einerseits und dunkler Schatten hin zu Schwärze und brandigen Spuren andererseits. Diese Methode der Bildbearbeitung ist wesentlich durch die Erfahrung der Aquarellmalerei geprägt, die seit Ende der achtziger Jahre als durchgängiges Thema bei Uwe Wittwer aufscheint und nicht zuletzt durch die Verwendung riesenhafter Formate seinen anders gearteten Anspruch gegenüber dieser zur Lieblichkeit tendierenden Gattung unterstreicht. Bekanntlich bildet dabei das Papier in den nicht von Farbe bedeckten Zonen die intensivsten Helligkeiten aus, so dass sich ein reziprokes Sehen einstellt, das die Form als Leerstelle wahrnimmt, die durch ihre Umgebung und nicht durch sich selbst definiert wird. Diese Umkehrung der gewohnten Wahrnehmung erzeugt jene konstitutiven Negativeffekte, die gerade alltägliche Szenarien schlagartig verfremden und in Unruhe versetzen. Vor allem aber eröffnet ein solcher Umgang mit dem klassischen Figur-Grund-Verhältnis einen grösseren Freiraum in der Verwendung von Vorlagen und adaptierten Sujets, so dass letztlich alles als Material in Frage kommen kann und die erwünschte Indifferenz der Motive befördert wird. Zudem steigt aus Unschärfe und Chiaroscuro nahezu von selbst der Wunsch des Betrachters auf, ein konturiertes und farbiges Gegenbild zu entwickeln; mit diesem physiologischen Mechanismus arbeitet Uwe Wittwer ganz bewusst und führt in den von ihm autorisierten Setzungen quasi als Reigen von Nachbildern immer auch die ungenutzten oder verworfenen Möglichkeiten vor Augen.

Als dritte durchgängig verfolgte Bildstrategie sei schliesslich auf den schon erwähnten Umstand verwiesen, dass neben der Unschärfe und der Blendung die mehrfach codierte Bildherkunft eine entscheidende Rolle bei der Ausprägung dieser künstlerischen Position gespielt hat. Kunsthistorische Anleihen etwa bei Hans Holbein d.J., Pieter de Hooch und weiteren meist flämischen Meistern des Stilllebens und des Interieurs liegen dabei mehr oder weniger auf der Hand. Schwieriger dürfte schon die Entschlüsselung des fotografischen Fundus fallen, der auf Reisen ebenso wie in vertrauten Gefilden, beispielsweise an Orten der Kindheit in Zürich-Seebach, entsteht und über weite Strecken das visuelle Potenzial für die spätere Malerei liefert. Dabei finden Methoden Verwendung, die mitunter Film- und Mediengeschichte zitieren: die Grobkörnigkeit als scheinbarer Beleg einer dokumentarischen Authentizität, die Vorliebe für Detail und Vergrösserung, spätestens seit Antonionis »Blow Up« ein Topos für die Rätselhaftigkeit des fixierten Moments, die Ortlosigkeit der meisten Motive, die verdeutlicht, dass der suburbane Rand längst zur zentralen Erfahrungswirklichkeit der Gegenwart geworden ist. Mit diesen Fokussierungen löst Uwe Wittwer die Eindeutigkeit des Geschehens auf und macht auf sinnliche Weise den doppelten Boden der Realität erlebbar. Er legt erzählerische, mitunter gar kriminalistische Spuren und deutet ein Vielfaches an Möglichkeiten im Vergleich zur Biederkeit des Ausgangsmaterials an. Kurzum: Er perforiert die Gutgläubigkeit gegenüber der sichtbaren Welt. Vollends unergründlich wird diese Herkunftsforschung in Bezug auf das Bildreservoir, das seit einigen Jahren das Internet in überreichem Masse zur Verfügung stellt. Dabei kam ein signifikanter Zufall zu Hilfe: In Erwartung von Daten zum Maler de Hooch führte die Suchmaschine auf Seiten amerikanischer Kriegsveteranen, die unter dem umgangssprachlichen Begriff *hooch* zahlloses privates Bildmaterial ihrer militärischen Vergangenheit, ihrer jetzigen Existenzweise und ihres familiären Werdegangs austauschten. Dieses anonyme Depot von Schnappschüssen und gut gemeinten Heroisie-

rungen war genau die Art von nicht nobilitiertem Bildmüll, wonach Uwe Wittwer unwillkürlich suchte; seither verwendet er diese Quellen gleichrangig mit kunsthistorischen Anleihen und eigenen fotografischen Recherchen als Resonanzraum einer umfassenden Imagination.



Uwe Wittwer
Haus, 2002
 Öl auf Leinwand, 195 x 160 cm
 Privatbesitz

Angesichts eines solchen Instrumentariums der Bildbearbeitung mag die Überschaubarkeit der Motivreihen überraschen, erscheint aber bei näherem Bedenken als durchaus folgerichtig im Sinne der eingangs erwähnten konzentrischen Verdichtungen. So wendet sich Uwe Wittwer immer wieder dem Thema des Domizils, des Behaustseins, der von Wänden, Fenstern und Dächern verheissenen Geborgenheit zu. Dieser existenzielle Aspekt grundiert quasi alle Tableaus, kippt aber gleichzeitig und unübersehbar um in Momente der Bedrohung, des Verlusts und der Vergeblichkeit dieser Form von Besitz. Betrachtet man unter diesem Blickwinkel etwa die Arbeit *Haus*, wird schnell klar, dass dieser Inbegriff der Sehnsucht nach einem finanzierbaren Heim der Mittelklasse von mentalen Erosionen mehr als befallen ist. Neben dem beschworenen Zeitmass des Imperfekts, das aus den verwischten Konturen aufsteigt und das Ganze mit der Patina des Gewesenen überzieht, tragen vor allem die brandschwarz klaffenden Fenster und das Schwefelgelb der Wiesenblumen zur Zersetzung der Idylle bei. Es wirkt, als hätte ein spätes Gift der Erkenntnis all der Zerwürfnisse und Beschuldigungen hinter den Fassaden eine intakte Erinnerung infiziert und nachhaltig mit Zweifeln durchsetzt. Ähnlich wie im Film »Das Fest« (1998) von Thomas Vinterberg gräbt sich eine schonungslose Wahrheitswut in familiäre Tabus hinein, legt patriarchalische Muster des Erwerbs, der Verfügbarkeit, der Dominanz bloss und zerstört die seit der Kindheit gültigen Bilder für immer. Anders aber als der dänische Dogma-Regisseur deutet der Schweizer Maler dieses Geschehen lediglich an; die Latenz der Gewalt, ihr stilles Grauen inmitten des bürgerlichen Alltags interessiert ihn, weniger ihr offener Ausbruch. In vergleichbarer Weise findet sich ein solches Unbehagen in allen Werkgruppen, die der Darstellung von Architekturen, Innenräumen und Einrichtungsgegenständen gewidmet sind. Stellvertretend für diesen Aspekt seien die Arbeiten *Wandstück* und *Wandstück, Camp* erwähnt, die beide in der Art von Trompe-l'œil ein Bild im Bild vorstellen. Dabei verbleibt die frühere, grossformatige Malerei ganz im Bezugsfeld einer verortbaren Biografie: Die formatfüllende Rosentapete verströmt den verblichenen Charme einer Jugend im traditionellen Milieu, die darauf befestigte Landschaft zeigt die typische Urbanität von Eigenheimen, Garagenhöfen und verwaisten Plätzen, von denen Kindergeschrei längst gewichen ist und ein leerer Basketballkorb letztes Zeugnis des entschwundenen Lebens ablegt: Tristesse eines mässigen Wohlstands

für alle. Die kleinere und später ausgeführte Malerei hingegen implantiert der gemusterten Folie der Behaglichkeit eine Szene, die dem Fundus der erwähnten Kriegsveteranen entstammt und ein Camp im ehemals aktuellen Krisengebiet vorstellt. Offeriert in der Art unschuldiger Erinnerungen, scheint das damit verbundene Geschehen seine Grausamkeit zu verlieren und ebnet sich ein zur Normalität ausgeführter Befehle und individuell nicht zu verantwortender Handlungen. Mit dieser Zusammenschau von Bürgerlichkeit und Gewalt, von Herkunft, Prägung und Auswirkung gelingt Uwe Wittwer ein eminenter Beitrag nicht nur zur Mentalitätsrecherche der Schweiz; innerhalb seiner künstlerischen Bemühungen wird dieser Themenkomplex auch weiterhin eine exemplarische Geltung behaupten.

Ein weiterer damit verwandter Motivkreis widmet sich der Vergänglichkeit des Irdischen schlechthin: dem Glanz letzter Momente, dem Schimmern von Lüstern und Leuchtern, der Pracht von Blüten und Bouquets. Dabei aber wird das Vanitas-Gewisper ohne Larmoyanz vollzogen; nicht die ewige Klage, dass alles eitel sei, wird erneut repetiert, sondern ein tiefes Einverständnis mit der Befristung des Daseins zeitigt viel eher eine umfassende Genussfähigkeit der erfahrenen Momente. Eine solche Haltung speist den schwelgerischen Zauber der Blumenstillleben, die dunkel und ornamental aus helleren Gründen leuchten und innerhalb dieses strapazierten und ungemein populären Genres eine singuläre Schönheit entfalten. Fast immer bezieht sich Uwe Wittwer dabei auf Vorgaben des flämischen 17. Jahrhunderts, die er in der erwähnten Weise ins Negativ verkehrt und mit Schwärzen aus Schatten und Brandspuren auflädt. Damit entzieht er die Motive ihrer tradierten Intaktheit und löst sie zugleich aus den räumlichen Zusammenhängen einer Vase, eines Tisches, eines Zimmers; als freigestellte Fragmente fristen sie fortan das hochkultivierte Dasein später Symbole. Auch die Bilder der Kronleuchter und Kristalllüster wirken wie erinnerte Momentaufnahmen einer ablaufenden Zeit, die noch einmal in festlicher Agonie erstrahlt, ehe eine wie auch immer geartete neue Ordnung heraufzieht, die mit diesen Preziosen und Ritualen wenig anzufangen weiss. Vielleicht ist es eine Trauer über die Wandelbarkeit der Kultur, über geistige Verluste und entschwundene Vitalitäten, die die Arbeiten von Uwe Wittwer wie eine retardierende Schicht grundieren. Aus diesem Wissen heraus aber ist er nie zum Nostalgiker geworden, der nach hinten hofft; im klaren Bewusstsein des zeitlichen Abstands zu den Errungenschaften der abendländischen Tradition arbeitet er ganz und gar im Wirkungsraum der Gegenwart. In den ihm vertrauten Medien und mit Hilfe der beschriebenen Strategien sucht er die jetzigen Konditionen des Menschseins zu fassen und artikuliert sie in Bildern von tiefgründiger Faszination: Mutmassungen über das heute Mögliche.

Harald Kunde

Die digitale Aura

Uwe Wittwers Inkjets

Augenscheinlich ist: Das sind keine Fotografien. Und es ist nicht Malerei, weder in Öl noch in Aquarellmanier. Es sind auch keine Videostills. Ebenfalls auszuschliessen ist eine Radiertechnik – sei dies Aquatinta oder Mezzotinto. Denn dafür sind die Formate eindeutig zu gross, die Auflösung der Mikrostrukturen ist dafür allzu feinkörnig, ja sie ist von ganz Nahem betrachtet so fein, dass keine herkömmliche Druck- oder Rastertechnik dafür in Frage käme; es erweist sich zudem unter dem Lupenblick, dass das, was in Schwarz-Weiss-Tönungen erscheint, das Resultat eines klassischen Farbdrucks ist – was ja in den neueren Arbeiten auf den ersten Blick ersichtlich ist. Negationen schärfen die Wahrnehmung, zumal das Abwägen erster Eindrücke und Vermutungen bei Uwe Wittwers Inkjets – und darum handelt es sich drucktechnisch – nicht ganz falsch ist. Ästhetische Erscheinung und Motive – Variationen nach Pieter de Hooch, Ruisdael oder Chardin, um nur einige zu nennen – sind nämlich durchaus als Teil von Wittwers Öl- und Aquarellarbeiten zu sehen, und auch die Verwandtschaft mit seinem Video *To the Stadium* liegt nicht so fern. Die Be- und Verarbeitung eines Motives, sagt denn der Künstler, könne ohne weiteres zwischen diesen Medien/Techniken flottieren, die die Inkjets evozieren. Ölmalerei, Aquarell, Zeichnung, Video und eben Inkjet seien ihm adäquate, von keiner Hierarchie bestimmte Mittel der Bildfindung und -werdung.¹



Uwe Wittwer und Kevin Mueller
Videostill aus: *To the Stadium*
2003

Um das zu verstehen, ist ein Blick auf die Entstehungsgeschichte der Inkjet-Gruppe notwendig. In seiner Ausstellung im Zürcher Helmhaus zeigte Uwe Wittwer 1996 neben der Hauptgruppe – grossformatigen Aquarellen – eine Reihe von »Materialien«, fragmentierte, unscharfe Fotografien. Sie gaben Einblick in den Prozess der Bildwerdung, standen aber auch eigenständig da als Teil eines Bildsystems, das nach dem Prinzip des Musterbuchs funktioniert²: Ein Bild hat zwar Vorlagen, zumeist fotografische, es gibt aber auch eine nichthierarchische Wechselwirkung von Vorlage, Öl- oder Aquarellbild – ein Bild ist ein Bild von Bildern. Im Bestreben, sein Werk zu öffnen, sich nicht auf Techniken und ihre damit verbundene Ästhetik zu beschränken, einschränken zu lassen, verfolgte der Künstler die Spur der Computerdrucke weiter, zuerst mit dem Normaldrucker. So entstanden die Mappen *10.3* und *Vorstadt*. Schon damals arbeitete Wittwer mit Kevin Mueller zusammen, der durch sein technisches Wissen wichtige Impulse geben konnte. Gemeinsam unternahmen sie zahlreiche Versuche mit zunehmend hoch differenzierten Druckern, die aber nicht für den

¹/ Gespräch mit dem Künstler, 5. Februar 2006.

²/ Vgl. Uwe Wittwer, *Musterbuch I* (2000, mit einem Text von Ronald Schenkel) und *Musterbuch II* (2002, mit einem Text des Autors, »Malerei als Erinnerung nach vorn«), hrsg. von der Galerie Fabian & Claude Walter, Basel und Zürich.

künstlerischen, sondern für den industriellen Gebrauch ausgerüstet waren. Diese Recherchen, die das Ziel hatten, schwarz-weiss wirkende Vierfarbendrucke auf 300-Gramm-Aquarellpapier zu schaffen, müssen als künstlerische Forschungsarbeit verstanden werden, die sich durchaus mit der Entwicklung neuer Verfahren wie der Lithografie oder – worauf noch einzugehen sein wird – der Fotografie vergleichen lassen. Bemerkenswert ist dies auch deshalb, weil im aktuellen Kunstbetrieb neue Techniken wie Computerdrucke oder Digitalkameras allzu oft in geradezu naiver Weise eingesetzt werden und in dieser Unmittelbarkeit Fragen des Bildes und seiner Entstehung, aber auch solche der Komposition in den Hintergrund rücken.³

Genau dieses Spannungsfeld – die Frage nach dem, was ein Bild sei – öffnet sich mit Wittwers Inkjets. Einer der vielen Eckpunkte dieses Feldes⁴ ist die Frage nach dem Status des computergenerierten, digitalen Bildes. Ein sozusagen konservativer, vor allem aber technizistischer Einwand gegen diese Bilder könnte lauten, dass die Inkjets mit Druckgrafik im traditionellen Sinn nichts gemein haben, weil die Bilder maschinengeneriert sind. Übersehen wird damit jedoch, dass die Inkjets von ihrem Status her mit Siebdrucken vergleichbar sind. Und eben doch nicht. Denn der Prozess der Bildwerdung ist, jenseits des oberflächlich Technischen, dennoch ein ganz anderer. Das zeigt ein Blick auf die technologisch-ästhetische Entstehung der Bilder und auf ihre Erscheinung.

Uwe Wittwer spricht davon, dass die Bearbeitung von fotografischen Vorlagen – auch solchen der Malerei-Tradition – ihm einen distanzierteren Blick ermöglichte.⁵ Er sitzt vor dem Bildschirm, hat weder Malfläche noch -materialien. Die Bilder auf dem Bildschirm sind somit präsent und absent zugleich, befinden sich in einem speziellen Zustand des Zwischen-Seins und damit des Interesses. Der Künstler holt das Bild, nicht irgendeines, sondern eines, das in den Kosmos seiner Musterbilder gehören soll, aus dem Internet oder liest eigene Fotografien per Scanner ein. Es ist ein bereits vorhandenes Bild, das zu einem neuen Bild, zu einer Bilderfolge Anlass gibt. Die Basis dieses Bildes sind Pixel, kleinste digitale Informationen. Im Arbeitsvorgang, der die Vor-Bilder zum Material der Bearbeitung macht, sind bereits viele Entscheidungen getroffen, die durch die Arbeit mit dem Photoshop ausdifferenziert werden. Nach und nach scheint das gesuchte Bild auf dem Bildschirm auf. Und eben dann wird die Virtualität des Bildes – die Frage nach seinem Status vorausgesetzt – zum Brennpunkt, nicht der künstlerischen Arbeit, sondern der Bildessenz. Um es vorwegzunehmen: Das gespeicherte Bild hat nicht die gleiche Funktion wie eine Skizze, die erst entsteht. Aber wie bei einer Skizze entsteht das Bild erst nach und nach in diesem Moment: Der Bildschirm ist zwar nicht leer, aber das Bild ist seinerseits in dieser Phase künstlerisch auch nicht voll entwickelt. Das Bild ist erst eine Möglichkeit, ein Potenzial oder eine nur visuell realisierte Vorstellung, die in sich ein grosses Noch-Nicht birgt oder gar verbirgt.

Aber dieses Potenzial ist eine Realität, die ebenso zu akzeptieren ist wie ein Text, der, wenn er noch nicht gelesen ist, dennoch verschiedenste Möglichkeiten in sich hat, die sich erst in der Lektüre realisieren

und so Bilder evozieren. Als »digitalen Schein« diskutierte man seit 1980 solche Prozesse.⁶ Über den Umweg des Virtualitätsdiskurses wurde versucht, das Werden und Sein eines (digitalen) Bildes zu begreifen, indem man dieses radikal von analogen Bildern separierte und verdächtigte, Bild eines ganz neuen Typus zu sein. »Es geht daher bei den Apparaten (sc. zur Hervorbringung technischer Bilder) um ein absurdes Allwissen und eine absurde Allmacht«, schrieb 1983 Vilém Flusser in seinem Essay »Für eine Philosophie der Fotografie«.⁷ »Sie (sc. die Apparate) wissen alles und können alles in einem Universum, das für dieses Wissen und Können im Vorherein programmiert wurde.« Diese Aussage steht erst am Anfang der computergenerierten Bilder und könnte sich im Grunde genommen ebenso gut auf komplexe analoge fotografische Apparate beziehen. Eine Bildskepsis, die den Status des Computerbildes radikal in Frage stellt, formulierte Horst Bredekamp 1991 in seinem Aufsatz »Mimesis, grundlos«: »Die Anwendung auf kleine, unterschiedlich helle und farbige Flächen wie Pixel ermöglichte die ›grundlose Mimesis‹ (den Effekt der Nachahmung ohne Nachgeahmtes) von Kohlköpfen, Bergen und Wolken.«⁸

Das grundlegende Misstrauen dem Bild gegenüber war wieder einmal en vogue, verkennend, dass allein Papier und Bleistift schon seit jeher eine »grundlose Mimesis«, ein genaues Bild ohne materielle mimetische Bildbasis ermöglichten: kraft der Fantasie. Die Skepsis dem virtuellen digitalen Bild gegenüber geht darüber hinweg, dass Virtualität die Essenz jedes Bildes ist, jenseits von Zeichnung, Malerei, Fotografie oder Computertechnik: Das Begehren nach Bildern ist das Begehren nach dem Imaginären. Und die Bilder sind die Materialisierung des Imaginären, so real die Herkunft des Sujets auch immer sein mag: »Die Frage ist also nicht, ob Bilder Oberflächen von Stoffen oder Inhalte von elektromagnetischen Feldern sind, sondern inwieweit sie dem stofflichen und dem formalen Denken und Sehen entspringen. Deshalb lautet der Titel dieser Überlegung: ›Vom Schein des Materials‹: Was immer ›Material‹ bedeuten mag, es kann nicht das Gegenteil von ›Immaterialität‹ sein. Denn die ›Immaterialität‹, genauer gesagt die Form, bringt das Material überhaupt erst zur Erscheinung. Der Schein des Materials ist die Form. Das allerdings ist eine postmaterielle Behauptung.«⁹

Die Form als Zentrum: Wenn Uwe Wittwer über seine Arbeit an den Inkjets spricht, verhehlt er nicht, dass hier die Bildwerdung einen anderen Charakter hat als in der Malerei – indem er eben vom »distanzierten Blick« spricht. Und davon, dass die dadurch ermöglichte Bildvereinfachung einen klareren Zugang zum Bild selbst schaffe, ja, dass die Distanz zum Bild dem Denken am Bild mehr Raum ermögliche. Ist zuerst das Bild als Ganzes da, löst es sich aus der Nähe vollkommen auf. Nur noch die farbigen Pixel sind da, die Form verschwindet im Flimmern. Kehrt der Blick zur Totalität und zu den Formen und Gegenständen zurück, geschieht das im Wissen darum, dass diese keine Einheit, sondern die Ballung minutiöser Partikel sind. Das Motiv, so Wittwer, ordne sich in diesem Wechselspiel der Bilderscheinung unter.¹⁰

Und um die Bilderscheinung geht es, wenn vom Bild die Rede ist. Sie ist es, die dem Betrachter erst ermöglicht, das Bild zum Bild zu machen. Dieser Moment ist bei Wittwers Inkjets entscheidend, und es lässt sich dabei eine merkwürdige Beobachtung machen, die die fortgeschrittenste Bildproduktion mit den

³/Vgl. dazu Diskussionen im Umfeld zur Documenta 11: Hans Rudolf Reust/Konrad Tobler, »Archiv der Welt-Wunden auf 100000 Bildern«, in: *Berner Zeitung* 16. Juni 2002. Die Bildmöglichkeiten, die durch digitale Apparaturen vorhanden sind, verstärken den Hang zur Unmittelbarkeit. Das ist keine Bemerkung aus der Skepsis neuen Technologien gegenüber, sondern eine Feststellung, die darauf zielt, dass Unmittelbarkeit in der künstlerischen Produktion – und das galt seit jeher ebenso sehr für Zeichnung und Malerei – nur der eine Teil des Prozesses ist. Neue Möglichkeiten müssten die Kunsthochschulen vermehrt zur Reflexion darüber zwingen, was der Umgang mit technischen und ästhetischen Grundlagen bedeuten könnte – jenseits der unbegründeten Angst vor dem Akademismus. Die Forschungen von Uwe Wittwer und Kevin Mueller könnten dafür modellhaft sein.

⁴/Vgl. Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994.

⁵/Wie Anm. 1.

⁶/ Florian Rötzer, *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt am Main 1991.

⁷/ Vilém Flusser, »Für eine Philosophie der Fotografie« (1983), zit. nach: Gerhard Johann Lischka, *Splitter – Ästhetik*, Bern 1993, S. 167.

⁸/ Horst Bredekamp zit. nach Claus Pias, »Punkt und Linie zum Raster. Zur Genealogie der Computergrafik«, in: Markus Brüderlin (Hrsg.), *Ornament und Abstraktion*, Köln 2001, S. 69.

⁹/ Vilém Flusser, »Eine Revolution der Bilder/Der Schein des Materials« (1997), zit. nach Sibylle Omlin/Beat Wismer (Hrsg.), *Das Gedächtnis der Malerei. Ein Lesebuch zur Malerei im 20. Jahrhundert*, Köln 2000, S. 361.

¹⁰/Wie Anm. 1.

frühesten Fotografien und deren Ästhetik verklammert: Die Inkjets erzeugen ein seltsames Fluidum des Sehens, ein Irisieren, das sich technisch mit der Kleinstruktur und der Vielfarbigkeit der Pixel erklären lässt, den Bildern aber jene Aura verleiht, die eben frühen Fotografien eigen ist. Das ist das Merkwürdige: dass sich im Prozess computergenerierter Bilder jenes Moment wieder einstellt, das nach den Beobachtungen von Walter Benjamin dem Kunstwerk im »Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« mehr und mehr abgeht – die Aura eben, diese »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«¹¹ Im berühmten Essay Benjamins findet sich eine Passage, die unter Ausblendung der Tatsache, dass es sich um verschiedene Sujets handelt, metaphorisch für Wittwers Inkjets gelten könnte: »In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. Dieser weicht aber nicht widerstandslos. Er bezieht eine letzte Verschanzung, und die ist das Menschenantlitz. Keineswegs zufällig steht das Porträt im Mittelpunkt der frühen Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes seine letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal.«¹²



William Henry Fox Talbot
Der Heuschober, 1844
 Fox Talbot Museum, Lacock

Warum aber erinnern Wittwers Inkjets an frühe Fotografien von William Henry Fox Talbot etwa? Es kann nicht nur am Abbild des »Menschenantlitzes« liegen, das bei Wittwers Motiven fehlt. Visuell lässt sich hier aber ein ganz spezifisches Aufscheinen des Bildes im Bild beobachten – und dann umgekehrt dessen Verschwinden, Verschleichen im Raum des Bildes. Genau mit diesem Phänomen kämpften die frühen Fotografen, als sie die Licht-Bilder entwickelten – wobei jedoch die Fragen der Technik im Kern zugleich solche der Ästhetik der Fotografie sind: »Dieser Vorgang des Fixierens war einfach und manchmal sehr erfolgreich«, schreibt Talbot in seinem Aufsatz »Der Zeichenstift der Natur«. »Die Nachteile ... zeigten sich erst in einem späteren Stadium und rührten von einer neuen und unerwarteten Ursache her; daher nämlich, dass ein derart behandeltes Bild zwar dauernd gegen die dunkelnden Einwirkungen der Sonnenstrahlen geschützt, dennoch aber einer bleichenden Einwirkung ausgesetzt ist, so dass nach einigen Tagen die dunklen Teile des Bildes auszubleichen beginnen, bis nach und nach das ganze Bild verlischt und nichts von ihm mehr übrig bleibt als ein gleichmässig blassgelb gefärbtes Stück Papier.«¹³

¹¹/ Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1980, Band I.2, S. 479.

¹²/ A.a.o., S. 485.

¹³/ William Henry Fox Talbot, »Der Zeichenstift der Natur«, in: Wilfried Wiegand (Hrsg.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt am Main 1981, S. 53.

Aufscheinen und mögliches Verschwinden: Das macht die Hoffnung und die Angst der Lichtbildnererei sichtbar. Es ist ihre existenzielle Dimension, die mit dem Festhalten des vergehenden Moments einhergeht – einer Rettung des Flüchtligen in einem Medium, das vor Flüchtigkeit selbst nicht gefeit ist. Und dennoch Räume öffnet, die so bisher noch nicht sichtbar waren. Das erweckte in jener Pionierzeit der Fotografie das Erstaunen (und das Misstrauen) der Zeitgenossen. Es ist eine Aura, die jene frühen Bilder bis heute bewahrt haben, weil sie die Erstmaligkeit, ja Einmaligkeit des Moments noch immer ausstrahlen oder eben – die Wiederholung ist mehr als Rhetorik – aufscheinen lassen: Der Augen-Blick ist in den Blick gerückt, und zwar in der Gegenwart des Vergangenen.¹⁴ Dass dies bei Menschen besonders berührt, dass da die Aura sozusagen noch präsenter wird, ist offensichtlich, weil hier das Moment des Todes – man spricht ja altertümlich von den »Verblichenen« – greifbarer wird. Nachprüfbar ist das bei einem Gang durch südländische Friedhöfe, wo auf den Grabsteinen häufig die Bildnisse der Verstorbenen in einer Glaskapsel zu sehen sind,¹⁵ langsam verbleichend im Sonnenlicht, manchmal solarisiert, ins Negativ verkehrt durch die Intensität der Strahlen.¹⁶ Diese Erinnerungsszene führt noch weiter in das unheimliche Fluidum, das Fotografien ausstrahlen können und Teil dessen ist, was das Irritierende an Wittwers Umgang mit seinen Vor-Bildern ist: Es sind die Fotografien, die bannen, wie die Strahlung der Atombombe von Hiroshima am 6. August 1945 die Schatten von Menschen an die Wand bannten und einbrannten.¹⁷

Diese Ästhetik der Fotografie berührt die Prozesse der Erinnerung, jenes psychischen Vermögens, für das die Prozesse der Fotografie – Festhalten, Entwickeln, Ausblenden, Verblässen und erneutes Aufscheinen als Gegenwart des Vergangenen – eine geradezu verblüffend genaue Metapher bilden.

Damit führt der Exkurs in ein anderes, visuell aber vergleichbares Feld direkt zurück zur Inhaltlichkeit des Bildprogramms von Uwe Wittwer: Seine Bilder sind Bilder der Erinnerung.¹⁸ Sie schaffen, in vielfachen Schichten, Bezüge und Entzüge. Sie blenden ein und aus. In den Inkjets spitzt sich all das, was Wittwers Ästhetik ausmacht, sozusagen zu, weil diese Bildhandlungen – wovon die Bilder handeln und wie sie die Handlungen des Sehens in Gang setzen – immanent geschehen. Vorbild und Bild, Behandlung und Handlung bewegen sich in digitalen Prozessen. Der Künstler wählt im Internet – es kann als immense Maschinerie einer enzyklopädischen Erinnerung verstanden werden – die Bilder aus, die zu neuen Bildern führen. Dabei kann ihn, neben der systematischen Suche, auch der Zufall leiten. Etwa, als er auf der Suche nach Bildern von Pieter de Hooch auf das Stichwort »hooch« stiess und dort Erinnerungsfotos amerikanischer

¹⁴/ Vgl. dazu Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989.

¹⁵/ Diese Ästhetik der Erinnerung ist Kern des Werks von Christian Boltanski. Vgl. Harald Szeemann, *Visionäre Schweiz*, Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg 1991, S. 226 ff.

¹⁶/ Uwe Wittwer arbeitet – als dialektische Negation des gegebenen Bildes – häufig mit dem Prinzip der Solarisation, das vor allem von Man Ray zu einem wichtigen Element der Kunst der Fotografie entwickelt wurde und vorher bereits konstituierend war für die Technik und die Wahrnehmung der Daguerrotypie. Interessanterweise zeigt sich das gleiche optische Phänomen in den neueren Kristallbildschirmen. Siehe dazu etwa Wittwers Variation zu J. B. Chardin. Vgl. zur Schattenhaftigkeit Jacques Lacan, »Les quatre concepts fondamentaux«: »Ce que le voyeur cherche et trouve, ce n'est qu'un ombre derrière le rideau. Il y a fantasme n'importe quelle magie de présence.« Zit. nach Serge Plantureux (Hrsg.), *Le plaisir de l'analyse*, Paris 2004, o. S.

¹⁷/ Eine nahe liegende Assoziation und Beobachtung, die sich zeitgleich bestätigte in einer Bemerkung zu Wittwers Bildern, die im Rahmen der Ausstellung »Blumenmythos« in der Fondation Beyeler gezeigt wurden – vgl. den entsprechenden Katalog, Wolfraatshausen 2005, S. 180.

¹⁸/ Uwe Wittwer, *Musterbuch* (wie Anm. 2, S. 6): »Von Stück zu Stück entwickelt sich das malerische Denken gerade deswegen, weil es sich an Versatzstücken abarbeitet und in der Repetition das Neue findet. Die Wiederholung ist sozusagen eine umgekehrte Erinnerung.«

Soldaten fand, die ihr Leben in den Camps während des Vietnamkriegs fotografisch dokumentierten und diese Aufnahmen in den letzten Jahren ins Internet stellten: Erinnerung veröffentlichten und damit Wahrnehmungen in Gang setzen, die der nahen Fremdheit früher Fotografie wiederum ähnlich sind.

Ob das nun schwarz-weiße Hooch- oder farbige hooch-Bilder sind: Wittwer holt diese Musterbilder aus einem komplexen System heraus, um sie in sein in Vernetzungen funktionierendes Bildsystem einzutragen. Das Eintragen, so muss vermutet werden,¹⁹ geschieht nach Kriterien, welche durch das individuelle, auch unbewusste, und das künstlerische Archiv der Erinnerungsbilder Wittwers aktiviert werden; es ist die Frage, welche Bilder für ihn »die Augen aufschlagen« und welche damit ihr Bildpotenzial freigeben, es ist die Frage, welche Bezüge sich ergeben und welche Relationen sich, aus welchen Gründen auch immer, entziehen. Dem Eintragen folgt die Be- oder Verarbeitung, ein Tun, das nicht zufällig sprachlich analog zur Arbeit des psychischen Apparats bezeichnet wird, obwohl der künstlerische Akt einen wesentlich erhöhten Anteil an bewusster und geschärfter Wahrnehmung hat. Vor dem Bildschirm sitzend – mit dem erwähnten distanzierten Blick – holt der Künstler das Bild erst aus dem Bild heraus. Der Photoshop, so Wittwer, sei für ihn ein Medium der Bildentwicklung: Verdichtungen und Ausblendungen, Übergänge und Verläufe werden geschärft, Leerräume entstehen, in denen sich die Pixel aber ebenso ballen, ebenso nach digitalen Gesetzmässigkeiten diffundieren wie in den Flächen, welche für das Auge das Sujet erst entstehen lassen.



Uwe Wittwer
aus: *Monsun*, 2005
InkJet auf Aquarellpapier,
70 x 70 cm, 1 von 39

Es wäre falsch zu sagen, das Bild bilde sich aus der Tiefe des Bildraums, aber auf dem Bildschirm entsteht so die Tiefe des Bildes, jenes bereits erwähnte Fluidum, das ebenso aufscheint, wie in der Entwicklungsflüssigkeit das fotografische Abbild sich nach und nach entwickelt. Der Bildschirm ist metaphorisch die Dunkelkammer der Erinnerung, in der Bilder entstehen, die in der Dunkelkammer des Sehens nach und nach dieses Begehren nach Bildern und nach Erklärungen und Erzählungen auslösen, welches frühen Fotografien eignet. Sie erfüllen es – indem sie die (möglichen) Geschichten und die Vorbilder entziehen. Damit wecken sie Interesse. Im diffundierenden Inter-Esse, in den Zwischenräumen von Präsenz und Absenz, von Aufscheinen und Verscheinen besteht die digitale Aura von Uwe Wittwers Inkjets.

Konrad Tobler

¹⁹/ Die digitale Technik verführt zur Hoffnung, den kreativen Prozessen auf die Schliche zu kommen, weil alles nachvollziehbar zu sein scheint – und doch im Common Sense dem Verdacht der Manipulation unterliegt. Dabei liegt es jedoch nahe, den Prozess der Bildfindung und -werdung im digitalen Medium genauso wenig zu fetischisieren wie zu banalisieren wie bei Zeichnung, Malerei etc.

Sidelines

Es erscheint mir nur folgerichtig, dass ich Uwe Wittwer auf der anderen Seite des Ozeans traf, während mein Land Krieg führte und sich dabei in seiner PR-Strategie zynisch auf akzeptable Bilder und systematische Anstrengungen stützte, Inakzeptables unsichtbar zu halten. Der Präsidentschaftswahlkampf des Jahres 2004 war in vollem Gange. Uwe und ich arbeiteten beide in einer Künstlerkolonie in Deutschland. Es war ein gewöhnlicher Spätsommertag; wir sassen zusammen beim Abendessen. Unsere Unterhaltung drehte sich um den Zweiten Weltkrieg und um unsere Väter, Männer, die wir immer noch spüren, aber nicht mehr physisch vor uns sehen können. Wir sprachen darüber, wie der Krieg in den Bruchstücken zum Vorschein gekommen war, die wir von ihrem Lebenslauf kannten, und grübelten über die verschiedenen Arten nach, auf die sich in unserer Kindheit auch noch die Abwesenheit des Krieges in unserem jeweiligen Zuhause breit gemacht hatte. Mir gefiel, welche Themen Uwe ganz selbstverständlich beiseite liess – den üblichen Fragenkatalog des wann, wo und in welchen Schlachten, Fragen, die die bleibende Bedeutung des Orts, an dem jemand einmal war, nur allzu leicht verkennen. Als Journalistin, die regelmässig über marginalisierte Menschen schreibt, bin ich stark sensibilisiert für das Leben an den so genannten Rändern der Gesellschaft, und als ich Uwe traf, hatte ich das Gefühl, in ihm vielleicht einen Sinnesverwandten zu haben. Ausserdem bewunderte ich die von ihm ausgehende Ruhe, die gleich blieb, während unser Gespräch eine bunte Mischung von Themen streifte, die vom breiten Spektrum seiner Wissbegier zeugten. Ich zog daraus den Schluss, dass er viel darüber nachgedacht hatte, wo er stand, aber sich kontinuierlich darum bemühte, für die seismischen Verschiebungen unter seinen Füessen offen zu bleiben. Als zwei Fremde versuchten wir zu verstehen, was unsere Väter uns hinterlassen hatten – Erinnerungen, die nicht unsere eigenen waren, die Bedeutung eines Krieges, der mehr als sechzig Jahre zurücklag. Schon bald nach meinen ersten Besuchen in Uwes Studio war mir klar, dass diese Art von Bestandsaufnahme eines seiner zentralen und stärksten Themen ist.

Dieses bemerkenswerte Projekt untersucht beständig die Formen und Schattierungen der Erfahrung, die kontinuierlich in sein Lebenswerk über Innenräume einsickert. Fordert er uns dazu auf, das Zuhause der Menschen als Ort zu betrachten, der einem subtilen Belagerungszustand unterliegt? »Das Schlachtfeld ist nicht die Hauptsache«, sagte Uwe eines Morgens, als wir sein früheres Werk betrachteten, das sich mit Schlachtschiffen beschäftigt – für uns eine wunderbare Gelegenheit, Einblick in seine in den späten 1990er-Jahren entstandenen Gemälden von Häusern zu gewinnen, Einblicke in versteckte Räume, die zwar porös sind, aber dennoch verzweifelt nach Luft verlangen. Seine Gemälde beschäftigen sich nicht nur mit den veränderlichen und verändernden Beziehungen zwischen Öffentlichem und Privatem, sondern auch mit der Erosion jener individuellen Räume, in denen das Alltagsleben stattfindet. Seine Fähigkeit, sich voller Mitgefühl in die jungen Männer hineinzusetzen, die die Polaroidfotos aus Vietnam gemacht hatten, aus denen die vorliegende Serie hervorging, wurde während dieser langen Sommerwochen immer ausgeprägter und ging immer mehr in die Einzelheiten. »Das ist nicht nur etwas Amerikanisches«, sagte er an einem anderen Tag, während er die inzwischen vertrauten Bilder durchging, auf die er bei seinen eigenen einsamen Reisen im Internet gestossen war. »Die besten Jahre seines Lebens zu verlieren – man ist jung, beginnt gerade erst ein eigenes Sexualleben, und dann kommt man an einen so blutigen Ort.

Das ist doch unglaublich, oder? Und diese Langweile. Dazu das Gefühl von Heimweh – weil man in Wirklichkeit nicht sein eigenes Leben leben kann, weil man sich nicht entwickeln kann, weil man anfängt, nur noch an die Baracken zu denken. Es ist eine Situation, in der man sich emotional eingesperrt fühlt.« Er machte eine Pause. »Es ist, als ob ein Geheimnis dahintersteckt.« Uwes Arbeitsweise vermittelt ein Eintauchen in die Situation, das sich auf keinem offiziellen Bildschirm abbilden lässt.

Die von ihm sorgfältig ausgewählten Fotografien zeigen rücksichtslos Ambivalenz und Passivität – den Soldaten vor der heruntergekommenen Bar, ein Schwarzweissfoto, auf dem ein an die Wand gelehntes Gewehr zu sehen ist. Durch seine eigene Bearbeitung der sonderbaren Einzelheiten hat er sich Zugang zu der gesamten Bandbreite der Geheimnisse persönlicher Auswahl verschafft. »Man kann nicht alles so zusammenbringen, dass es zueinander passt«, sagte er, wobei er die stille Herausforderung des unerwarteten Geschenks ganz offenkundig zu schätzen wusste. Er verstand auch unmittelbar die Kraft der emotionalen Bedeutung hinter den Fotografien. Jede von ihnen hatte offensichtlich grossen Wert für den Soldaten, der sie über all die Jahre hinweg aufbewahrt hatte. Selbst noch die scheinbar langweiligsten sagten: »Hier, da ist etwas geschehen«, und »Hier habe ich eine Weile gelebt« und »Das war mein Zuhause.« Als Aussenstehender stellte Uwe ganz von selbst die offizielle Sicht auf einen Krieg in Frage, von dem manche Amerikaner jetzt fälschlich glauben, sie hätten ihn endlich ins Licht der Öffentlichkeit gezerrt. Aber gerade dort, wo das Trauma offen zu Tage liegt, wird das Banale am vehementesten verleugnet. Als junge Soldaten haben diese Männer mit ihren eigenen Händen die Fotos gemacht, sie viele Jahre später wieder zur Hand genommen, um sie einzuscannen und ins Internet zu stellen, von wo aus sie in die Hände eines Künstlers gelangten, dessen schöpferische Kraft ihnen eine weitere, neue Originalität verliehen hat. Zeigt das nicht, dass die Veränderung selbst die einzige Konstante der Erinnerung ist?

Als die Amerikaner nach dem Vietnamkrieg nach Hause zurückkehrten, wollte niemand etwas von Gräueltaten hören – natürlich nicht. Als es später möglich wurde, den Horror des Krieges zu beschreiben, blieben die gewöhnlichen Aufenthaltsorte, die wir hier sehen, stumm und still und waren dazu verurteilt, gegenüber den Berichten, die nun die Öffentlichkeit erreichten, zu verblassen. Uwes eigene Kunstform – »Ich verwende nie eine starke Farbgebung«, sagt er – findet hier eine spezifische Begründung. Die Arbeiten zeigen, wie Erfahrungen von Vietnam damals wie heute unbekannt bleiben und von anderem verdeckt und überspült werden. Aber diese Gemälde lüften einen Schleier nach dem anderen. Durch Uwes Sicht kann man sich diese einzelnen Soldaten vorstellen, Männer, die jetzt Ende vierzig oder in den Fünfzigern sind, wie sie versuchen, ihre Erfahrungen ans Licht zu bringen. Im Keller oder im Arbeitszimmer daheim, wie sie vorm Bildschirm ihres Computers Fotografien von Orten, die von einem Teil ihres Lebens Auskunft geben, durchsehen und einscannen. Orte – die Baracke, der Rand einer gewöhnlichen Rollbahn, ein Raum mit weissen Vorhängen, die von einem Windstoss aufgebläht werden –, die sie beeinflusst und auf unklare Art verändert haben. Aber erst indem Uwe die Bilder mit Aquarellfarben verändert, dann die nochmals vergrößerten Bilder erneut bearbeitet, ermöglicht er es uns, den darin enthaltenen persönlichen Ausdruck zu fühlen und zu sehen.

Uwe hat nicht das Geringste gegen den rätselhaften Charakter seiner Quellen einzuwenden. Er ist fasziniert von den Bildern, die die jungen Männer ursprünglich aufnahmen, und findet sich widerspruchlos damit ab, dass wir niemals wissen werden, was sie motiviert hat. Diese Mischung – sein eigenes Nachschürfen, seine aufgeschlossene Suche, zu denen glücklicherweise sein Können hinzukommt – bringt uns nahe, was diese Vietnam-Veteranen möglicherweise im Sinn hatten, als sie die schwindenden Zeugnisse ihrer zeitweiligen Wohnstätten an eine anonyme Welt verschickten. Was wir Amerikaner vom Golfkrieg sahen, heute vom Krieg gegen den Terror sehen und in unserer Erinnerung an Vietnam vor Augen haben, ist nur der offizielle Rahmen. Und es hat, wie Uwe uns zeigt, absolut nichts zu tun mit dem Leben, das die Soldaten verloren haben oder mit den Rätseln des täglich gelebten Lebens. Ausserdem ermutigt uns Uwes Werk zu begreifen, dass dieses Rätsel selbst sich immer weiter verändert.

Mein Vater diente in Afrika und Italien und wurde beim Angriff auf die Strandfestungen von Anzio verwundet. Die Schrapnellwunden an seinen Schenkeln wurden zum Spielfeld meiner kindlichen Imagination. Während unserer Ferienaufenthalte am Meer erlaubte er mir, die von den Wunden hervorgerufenen Vertiefungen mit Salzwasser zu füllen, auf dem ich dann mit unsichtbaren Schiffen umherfuhr. Die Narbenkrater auf den Beinen meines Vaters waren für mich magische kleine Teiche. Die in diesem Buch versammelten Bilder vermitteln dieses körperliche Gefühl einer gemeinsamen und immer noch wirksamen Erinnerung von gemächlich wandernden Gewässern, verblassenden Farben, von Einsamkeit und von Verlusten, die einem nun annehmbar und teuer geworden sind.

Uwes Vater ging im Februar 1945 als Sänger und Schauspieler aus Berlin fort und baute sich in Zürich, wo er in einer Fabrik arbeitete und seine sängerischen Ambitionen hinter sich liess, ein neues Leben auf. Mein Vater kehrte nach dem Krieg nach Neu-England zurück, arbeitete weiter in der Fabrik und machte den Fehler einer zu frühen Heirat. Er war ein sanftmütiger Mann, aber bei Gesprächen über militärische Heldentaten geriet er in Wut. Ich habe meinen Vater niemals ernster oder bedrückter gesehen als beim Besuch meines Halbbruders, nachdem dieser sich verpflichtet hatte, in Vietnam zu kämpfen. Was er uns von seiner eigenen Dienstzeit in Afrika und Italien vermittelte, war das Gefühl unerträglicher Langeweile, das mit unkontrollierbarer Gewalt und der Plötzlichkeit, mit der sie in den Stumpfsinn des militärischen Lebens einbrach, kontrastierte. Seine lebhafteren Erinnerungen handelten meist weniger von dem Ort, an den das Schicksal ihn geführt hatte, als von der grossen Dankbarkeit für ganz gewöhnliche Dinge – die Freude über eine frische Schachtel Zigaretten, den Gesang eines Kameraden im Schützengraben, über ein gutes, solides Paar Stiefel. Eine seiner Lieblingsgeschichten erzählte von einer unvergesslichen Nacht bei einer gastfreundlichen italienischen Familie, mit der er sich nach der Mahlzeit ausruhte und unter offenem Himmel Wein trank. Wirklich fühlen konnte ich diese Geschichte erst viele Jahre später, auf dem Boden desselben Kontinents, auf dem mein Vater als junger Mann gewesen war: eines Nachts, draussen vor Uwes Studio, als eine kleine Gruppe von uns sich auf einer Decke versammelte, um nach Sternschnuppen Ausschau zu halten.

Adrian LeBlanc

The Doubled Image

Uwe Wittwer and Appropriation Art

I wanted to put a picture on top of a picture
so that there are times when both pictures disappear
and other times when they're both manifest;
that vibration is basically, what the work's about for me –
that space in between where there is no picture
but rather a void, a forgetting.

Sherrie Levine. *Why I appropriated* (2002)¹

Uwe Wittwer's work can be seen as belonging in the field of Appropriation Art², a direction of art discussed since the late 1970s. The term immediately makes it clear how broad a field it covers or, really, leaves open, since forms of direct or indirect appropriation can be found in many works of art. Much more often than the still-influential cult of genius, originality, and authenticity wants to admit, art often relates to art, if only in that people still teach and learn at art academies today and in that, all over the world, contemporary artists are better informed about others' works. In the early 1970s, precisely innovation, which the market and critics demand and which Modernism has raised to the all-determining value, became the occasion for a group of young American artists to appropriate the artworks of famous colleagues in a very conscious, provocative way that makes it almost impossible to distinguish original and copy from each other. This thus raised not only the question of originality, but also of the original. The forefathers of Appropriation Art are thereby Marcel Duchamp and Andy Warhol, who undermined the audience's expectations with comparable slyness and razor-sharp thinking. When Elaine Sturtevant, one of the earliest representatives of Appropriation Art, began making deceptively precise copies of works by Robert Rauschenberg, Jasper Johns, and Frank Stella in the original techniques, Warhol even presented her with the original screens of his Marilyn Monroe series. No one would have enjoyed playing along with this as much as the master of the »Factory«, who always left it up to his assistants to produce art in his name.

Uwe Wittwer speaks of his fascination with Warhol's »Factory«. The precursor of Wittwer's unpretentious use of Internet image sources was Warhol's use of photos from the press and advertising. With his quoting and reproducing of famous works of art, including by Leonardo Da Vinci, Warhol ultimately became himself a classical representative of Appropriation Art, which counts among its central interests a usually critical or ironical approach to the masters in one's own field. If Uwe Wittwer has for many years worked together with Kevin Mueller and called his multimedia projections joint works of art, Warhol's holistic »Factory« idea is not far away. Like Warhol, Wittwer opens himself to all contemporary possibilities of image appropriation and understands his studio as a laboratory in which he is concerned not only artis-

¹/ Sherrie Levine, »Why I appropriated«, in *Texte zur Kunst*, 12th year, Issue 46 (*Appropriation now!*), Berlin 2002, p. 85.

²/ On the history and definition of Appropriation Art, cf. the sound articles in the topical issue »Appropriation now!« in *Texte zur Kunst* (see Footnote 1) and Romana Rebbelmund's dissertation, submitted at the University of Cologne in 1997-98 (Romana Rebbelmund, *Appropriation Art, die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1999). – A recent exhibition in the Thun Art Museum can stand for the current discussion of Appropriation Art. It started with the oeuvre of Hermann Gerber and at the same time presented various contemporary positions of appropriation (cf. Kunstmuseum Thun, Museum für Gestaltung Zürich (ed.), *Reanimation – Hermann Gerber*, Thun 2004).

tically, but also intellectually with the present and its political and societal conditions. Basically, Warhol's »Factory« is a revival of traditional workshops, in which, well into the 19th century, the masters and their pupils pursued their metier with great specialized understanding, not only of the craftsmanlike production of pictures, but also of their specific effect, and in which they delved deeply into their themes. It is no coincidence that two of Wittwer's publications are titled »Pattern Books«³: The pattern books of the High and Late Middle Ages contained »models for pictures that the workshops used as set pieces. The pattern books were thus vocabularies that shaped style and content beyond the workshops. The illustrations in the pattern books served as an inventory that could be activated, repeated, and varied in accordance with desire and context.«⁴ Uwe Wittwer carefully stores his image sources, thus creating with his found objects what is really an archive, »comparable to the ›Atlas‹ of Gerhard Richter«⁵. In a seemingly encyclopedic, chronologically ordered collection of sources, Richter has gathered from 1962 until today more than 5'000 photographs, reproductions, and newspaper clippings to provide him with ideas for pictures.⁶ Richter, too, can be called an »appropriation artist«⁷, because of his methods of both working and thinking. Like all representatives of Appropriation Art, he is interested in (self-)reflection, in which he explores issues of power – including the power of (his own) pictures, values, history, and existence. The appropriation of others' pictures is tied to philosophical interest in a fundamental debate about truth, probability, and reality, about appearance and being, and about reality and its multiple refractions.

Remarkable in this context is a group of works by the American artist Sherrie Levine, who in 1979 took photos of photographs by Walker Evans that she found in photography books. She exhibited them under the title »After Walker Evans«, but in her own name. In 2001, Michael Mandiberg repeated this action, titling his copies of the copies »After Sherrie Levine«. As theoretical as such enterprises may seem, that is how suggestive and lasting their effect is. Sherrie Levine's thoughts titled »Why I appropriated« refer to the complex interaction between model and reproduction: »I wanted to make a picture which contradicted itself. I wanted to put a picture on top of a picture so that there are times when both pictures disappear and other times when they're both manifest; that vibration is basically what the work's about for me – that space in between, where there is no picture, but rather a void, a forgetting. Energy is accumulated through the interaction between things. One and one don't always result in two, but sometimes five or eight or ten, depending on the number of interactions you can get going in the particular situation.«⁸

With Uwe Wittwer, the interactions Levine mentions can be understood as interpretations of selected models. Namely, while Levine – as well as her countryman Richard Prince, to whom her artistic process refers – leaves the photographed photos completely unchanged, Wittwer processes his sources on the computer, using graphic programs. The appropriation meant by the term Appropriation Art can be grasped as an interpretive making-one's-own: »In contrast to the mere learning of specific contents, speaking of their appropriation underscores that here something is not merely – passively – adopted, but – actively – penetrated and independently processed. In contrast to a mere (theoretical) insight into a matter, its appropriation – comparable to the psychoanalytical process of working through – means that one can

»deal with« what one has understood, that as knowledge it is really and practically at one's disposal. ... Something that you appropriate thus does not remain external to you. By making it ›your own‹, in a certain way it becomes part of yourself. This evokes a kind of introjection and a being mixed with the objects of appropriation. And it also calls up the idea of a productive/shaping dealing with what one makes ›one's own‹. The appropriation does not leave the appropriated unchanged.«⁹

If we compare Uwe Wittwer's works with the art-historical image sources they are based on, we are reminded of the kind of music lover who listens to a concert with opened musical scores in order to grasp the character of the interpreter by means of the tension between score and interpretation. Interpreting music is not merely reproduction; it is interpretation in the true sense, a giving of meaning. »In the idea of appropriation lies ... an interesting tension between what is given and what can be shaped, between adoption and creation, between the subject's sovereignty and dependency. Decisive thereby is the relationship between strangeness and accessibility: objects of appropriation are ›neither solely foreign nor solely one's own‹. As Michael Theunissen formulates it: »What is solely my own I don't need to appropriate; and what is solely foreign I am not able to appropriate.«¹⁰ Interpretation not only interprets the given, it interprets it anew. This brings what is past into the present. The question of memory, time, and transience is inscribed in all works of Appropriation Art.

As early as 1990, an obvious recourse to art history could be seen in Uwe Wittwer's work. During a first longer stay in London in 1989, he spent many hours in the National Gallery. In the same period, he was equally intensely interested in the city's war history and visited the relevant museums and institutions. This visual simultaneity of paintings and war images led to the first large-format watercolors that can be classified as Appropriation Art. In them, Wittwer refers to Hans Holbein the Younger's *Portrait of Jane Seymour*, which depicts the third wife of King Henry the 8th of England. Wittwer used the same motif several times in an extensive series and thereby – like Warhol – emphasized the conceptual, mediatized approach. Not only the color changes thereby, but also the fine raster that lies over the portrait like a film or curtain. On it, in pattern-like repetition, are sometimes bees and roses, sometimes bombs and fighter planes. This raster pattern not only dissolves the original image of the long-dead queen; at the same time, the alternating appearance thematizes the alternating image interpretations between glorification and abhorrence. When World War II bombers move across the face and vestments, what becomes visible is not only Uwe Wittwer's typical combination of beauty and terror, but also the oft-cited postmodern »simultaneity of the nonsimultaneous«¹¹, which is part of the essence of Appropriation Art.

For some years now, Wittwer has again often been interested in works from art history. His preferred source is Dutch painting of the Baroque period. What primarily interests him here is calm, contemplative motifs, still lifes, and domestic scenes. The frequent reference to existing pictures is accompanied by an ever more intense use of the Internet and digital image-processing programs. Step by step on the computer, he processes downloaded or scanned masterpieces. He trims or even completely changes formats, leaves out details, brightens or darkens individual passages. Often the original image appears in mirror image or as a negative: what is bright becomes dark, what is dark becomes bright. The same motifs are sometimes implemented in different techniques. But often only one medium seems fitting, because the model's specific

³/ Cf. Galerie Fabian & Walter (ed.), *Uwe Wittwer, Musterbuch I*, Basel 2000; Galerie Fabian & Walter (ed.), *Uwe Wittwer, Musterbuch II*, Basel and Zurich 2002.

⁴/ Konrad Tobler, »Movimento, Malerei als Erinnerung nach vorn«, in *Uwe Wittwer, Musterbuch II*, loc. cit., p. 4.

⁵/ Loc. cit., p. 6.

⁶/ Cf. Helmut Friedel, Ulrich Wilmes (ed.), *Gerhard Richter, Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, Cologne 1998.

⁷/ In the area of the appropriation of art-historical works, Gerhard Richter's *Annunciation after Titian* of 1973 deserves special mention. The three-part sequence of oil paintings is in the Collection CREX, Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen.

⁸/ Sherrie Levine, loc. cit.

⁹/ Rahel Jaeggi, »Aneignung braucht Fremdheit«, in *Texte zur Kunst*, loc. cit., p. 61f.

¹⁰/ Loc. cit., p. 63. (Rahel Jaeggi quoted from: Michael Theunissen, »Produktive Innerlichkeit«, in *Frankfurter Hefte extra*, Issue 6, December 1984).

¹¹/ Romana Rebbelmund, *Appropriation Art, die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1999, p. 13.

light or color effect calls for implementation with an inkjet printer, for example, or in oil or watercolor. Wittwer is as selective in his choice of sources as he is considered in his choice of technique and format. Even if his works of art fascinate with their special sensuality, the highly reflected approach recalls less a traditional painter than a visual researcher and philosopher.



l: Uwe Wittwer
Königin / Queen, 1991
 Watercolor, 180 x 114 cm
 Private collection
 r: Hans Holbein der Jüngere /
 Hans Holbein the Younger
Bildnis von Jane Seymour /
Portrait of Jane Seymour, 1536
 Kunsthistorisches Museum
 Wien / Vienna

The aforementioned comparison between »score« and »interpretation«¹² is particularly enthralling in Uwe Wittwer's most recent works. In recent years, he has conspicuously often turned to the work of Pieter de Hooch, with whom he says he is tied in a »love-hate«. At first he was repelled by de Hooch's pointedly bourgeois interiors, but later he learned to cherish the special qualities of the light and mood. These are also affected by the particular constellations of the figures, in which togetherness and loneliness encounter each other. Thus, in de Hooch's paintings we often find couples or groups in animated conversation in one half of the picture, while the other half shows individuals, usually maids or children, who stand in isolation. This dialectic is foregrounded in particular in Wittwer's inkjet print *Interior after de Hooch*, which refers to de Hooch's painting *A Woman Drinking with Two Men*. He uses the computer to completely black out the standing figure on the left (who must be the lady of the house), making her a threatening figure, but he brightens the dress of the maid on the right so much that the inconspicuous minor figure becomes the radiant center (and thus the antipode of her mistress). Whereas de Hooch's interior, with its plethora of light streaming in from the left-hand row of windows, evokes an impression of »home, sweet home«, Wittwer's version changes its model into a closed, eerie space in which only the wondrous radiance of the maid testifies to the liveliness and brightness of the day. Light becomes the real theme in another inkjet print with the same title, *Interior after de Hooch*, in which the artist has processed a small segment of Pieter de Hooch's painting *The Mother*. Neither the figure providing the title nor the child turning away in the background can be seen in Wittwer's work: just the light-flooded foyer, from which the girl yearns for the open air. Wittwer's formal interest is in the profuse frames of paintings, doors, and windows. The painted pictures – according to the much-quoted dictum of the Italian art scholar Leon Battista Alberti – become »windows« through which the world enters the house. Noteworthy in this context is the comparison with the inkjet print created two years earlier, *Still life*, which, however, is not based on an art-historical source,

¹² With Uwe Wittwer, musicality plays a major role. It is no coincidence that his most recent publication contains a list of all the records and CDs he has collected and repeatedly heard over the years (cf. *Uwe Wittwer, Sonderheft zum Geschäftsbericht 2002 der National Versicherung*, Basel 2003). He thus permits a glimpse of a second archive that has shaped him in equal measure. In many ways, his oeuvre, characterized by leitmotifs and variations, is close to musical composition. It is only consistent that his newest multimedia work *Museum* (2005) includes a piece of music.



Uwe Wittwer
Stilleben / Still life, 1999
 InkJet on watercolor paper
 145 x 110 cm

but on a photograph the artist took. It shows a brightly lit wall contrasting with a darkly framed object. What initially looks like an (empty) picture turns out, on closer inspection, to be an electronic switchbox. What Uwe Wittwer notices on his wanderings finds an unexpected correlation in his Baroque period found objects – and vice versa. Wittwer's selective view of everyday life is not essentially different from his selective view of the paintings of the Old Masters. Postmodern simultaneity also implies attributing equal value to widely varying sources.

The marked sensuality and beauty¹³ of Wittwer's works, which originates in a subtle handling of light (and, in his watercolors and oil paintings, in a delicate coloration), intensifies the aspect of yearning and desire that is palpable in many of his works. In reference to Wittwer's oeuvre, Konrad Tobler wrote about painting's general character: »In its best moments and in its innermost, painting is materially as well as formally always very decidedly a machinery of desire. It is this eroticism of painting that, in the transitions and layerings, sets up the tension between touching and absence.«¹⁴ In an interview with Isabelle Graw, Richard Prince expressed similar thoughts on desire as the core of his own Appropriation Art: »You select what has already been selected, and so you have to do with someone else's preference. This in turn reduces the possibilities of speculating about this.«¹⁵ Graw speaks of a »collective desire«. ¹⁶ Indeed, the act of appropriation is a taking possession that follows a desire. Or in the words of Richard Prince: »You get closer to something, take the photo, and then you have really reached for it.«¹⁷ In a peculiar way, then, the photos of living rooms in the advertising pages of a magazine that Prince re-photographed resemble Wittwer's interiors after de Hooch, in which confinement, yearning, and sensuality are connected. Advertising has learned from painting's seductive power.

The large-format, dark-toned watercolor *Interior negative after Hogarth* is based on William Hogarth's work *The Graham Children*. Wittwer alters the model by providing it in negative and making the watercolor

¹³ Conversations with Wittwer often touch upon the – tabooed – value of beauty, to which the Old Masters devoted themselves more unreservedly than do today's artists. But even in earlier centuries, ideas of beauty constantly changed and triggered intense debates. For some time, contemporary art has less frequently sought to satisfy the general desire for beauty, though this is not as true in the New Media, which are able to devote themselves less self-consciously to the old value of beauty. But precisely Wittwer's oil and watercolor paintings show that new beauty can be created even with old media, using a specifically contemporary, autonomous coloration.

¹⁴ Konrad Tobler, loc. cit., p. 25, Footnote 8. – Cf. also the essay by Konrad Tobler in this publication, in which he discusses desire in the work of Uwe Wittwer.

¹⁵ Richard Prince, in »Der Hausmann. Ein Interview mit Richard Prince von Isabelle Graw«, in *Texte zur Kunst*, loc. cit., p. 47.

¹⁶ Isabelle Graw, loc. cit.

¹⁷ Richard Prince, loc. cit., p. 51.

so dark that it reminds one of old negatives or printing plates. Since the 1980s, Uwe Wittwer has worked in various printing techniques and, at an early point, gathered experience creating a corresponding negative out of the idea of the future print. Anyone who devotes himself to printmaking becomes familiar with »doubled images«. But for Wittwer, the meaning of such reversals is not only formal, but also substantive. Hogarth's charmingly playful portrait of the four children of court pharmacist Daniel Graham turns into a semi-ridiculous, semi-frightening masquerade – as if white people had made themselves up in blackface or as if black servants had put on their masters' clothing. Much remains »in the dark«, including the age and sex of the figures. Numerous details are left out of Wittwer's version, but the birdcage is underscored as an existential metaphor.



Uwe Wittwer
*Interior negativ nach Hogarth /
 Interior negative after Hogarth*
 2002, Watercolor; 162 x 215 cm

Wittwer also uses the negative process for two works after Jean Siméon Chardin's painting *The Attentive Nurse*: in 2003 and 2004 he created an inkjet print and an oil painting titled *Interior negative after Chardin*. The subtleness of light and color that the French Rococo painter managed to create in his still lifes and interiors, in particular, pleased Wittwer. The selected picture is also a high point of monochromism; the dress, towel, tablecloth, pitcher, plate, and two eggs are all given in various shades of white. With Wittwer, the same subtleness is repeated in black. The interiority of Chardin's depiction, the nurse's concern and care seem to tip over into a threat, the gentle face becomes a death mask, the picture a memento mori. Whereas the figure and the objects in the model are framed and sheltered by the background, in Wittwer's picture they seem to dissolve – as if the bright glare, the angelic quality, appears briefly to the eyes in the dark counter-image, then vanishing completely.

The vibrating doubling and even multiplying of images that Sherrie Levine cites in relation to her own Appropriation Art becomes visible in Wittwer's work, not only through the negative images that appear as leitmotifs, but also through the positive and negative forms that are imbued with equal value, cancel each other out, and tend toward an abstract surface pattern. This is also true of a series of flower still lifes, for example the oil painting *Still life negative*, as well as some of the most recent large-format pictures after de Hooch, like *Interior negative after de Hooch*, which is based on *Musical Party*. The model is altered more rigorously than ever: the portrait format becomes a landscape format; the colorful palette becomes a primarily two-toned picture in white and blue, which appropriately recalls Delft porcelain. The ornamental ambition based in the model on the patterned floor is found early in Wittwer's work and is clearest in his



l: Uwe Wittwer,
*Interior negativ nach de
 Hooch / Interior negative after
 de Hooch*, 2003, Oil on canvas
 195 x 260 cm
 r: Pieter de Hooch
Musical Party
 ca. 1663-65, Museum der
 bildenden Künste, Leipzig

various *Wall pieces* or *Floor pieces*, which appear throughout his oeuvre as leitmotifs. Even where completely nonrepresentational stripe patterns confront us in his pictures, the presentation seems representational. For in Wittwer's image universe, the abstract patterns of curtains and tiles, carpets and wallpaper also belong as a matter of course to the world of the »still life«. It is the unusual radiance, the reflection of light on the inanimate objects that make them alive and present. His still lifes – which are anything but »nature morte« in the literal sense – point in their sensuality to life, and only through that and in conscious reference to the tradition of vanitas pictures to finiteness; but his »musical party«, by contrast, seems hard and stony, a decorative continuation of their Calvinistically cool, stony surroundings. In recent years, Wittwer's painting (in contrast to the inkjet prints) has quite generally moved from a soft style of conscious unclarity¹⁸ to hard contours. The solidification of form seems to answer the dissolution of the content in ornamental surface.

If we survey Wittwer's appropriation of art-historical works, we can observe two contrary tendencies that are also described in our quotation of Levine's thoughts on the doubling and disappearance of pictures. When she says, »One and one don't always result in two, but sometimes five or eight or ten«¹⁹, we are also to consider the arithmetically opposite operation, one minus one equals zero. What is meant is »the space between, where no picture can be made out, but rather a void, a forgetting«.²⁰ Uwe Wittwer's dialectically conceived work and thinking, in its self-contradictory richness, tends not only to wholeness, but also to dissolution. These two poles are clearly visible in his newest multimedia work, *Museum*. In it are reflected the ambition for the Gesamtkunstwerk and the openness of Warhol's »Factory«; after all, *Museum* is the common work of friends who put the pictures, music, and text together in a whole. The basis is Wittwer's intensely reworked pictures, which the National Gallery in London gave him special permission to photograph. As large-format, luminous projections, they emerge from the darkness, are overlaid with succeeding pictures, and disappear in the darkness again. The coming and going of colors and forms resembles an associative stream of ideas, feelings, and impressions. It is accompanied by a cembalo piece written especially for the project by the young Uzbek composer Aziza Sadikova; in its contemporary reworking of Baroque elements, it corresponds to Wittwer's appropriation of works by the Old Masters. The various sound tracks that Kevin Mueller has tied to Wittwer's stream of images are supplemented with texts that the writer and poet Klaus Merz has contributed, based on the projected paintings. In rare fullness

¹⁸ / Cf. *Die Schärfe der Unschärfe. Tendenzen zeitgenössischer Schweizer Kunst*, Exh. Cat. Kunstmuseum Solothurn, 1998.

¹⁹ / Sherrie Levine, loc. cit.

²⁰ / Loc. cit.

and sensuality, art and epochs are invoked – and yet everything in the Gesamtkunstwerk, *Museum*, remains ephemeral: the images disappear, the tones diminish, the footfalls fade. With his light pictures, Wittwer underscores the immateriality and lightness of his art. The meaning of light is inherent in all of Uwe Wittwer's works: in those striving for fullness and in those striving for emptiness and dissolution.

In Appropriation Art, the desire to appropriate is tied to the wish to show and communicate. Precisely works arising from snapshots from family albums and mementos, like the private photos of Vietnam veterans that Uwe Wittwer has used for his most recent inkjet prints,²¹ are especially able to touch and fascinate us. Processing these found objects and bringing them »to light«, rescuing them from oblivion, is an emotional need serving more than making the appropriated visible; it also serves the fulfillment of who appropriates. The dialogical principle of learning and measuring was thus the starting point for Uwe Wittwer's appropriation of art-historical sources. The corresponding works express not only self-confidence, but also modesty, the knowledge of time and temporality, being seen and forgotten, which affect not only others', but also one's own work and one's own person. In this way, the artistic process of appropriation is always also an existential process of letting go.

Christoph Vögele

Conjectures About What Is Possible

This catalog of Uwe Wittwer's exhibitions at the Solothurn Art Museum and in the Ludwig Forum for International Art in Aachen provides a glimpse of more than fifteen years of intense artistic research on pictures. The sequence and simultaneity of the work groups soon make it clear that the artist does not simply work in chronological chapters, but has pursued more fundamental axioms of a thoroughly reflected understanding of images covering all media and motifs, leading again and again to concentric condensings, transitions, and position-takings. This artistic stance stands against the rapidity of changes in fashions, relying instead on traditional virtues like consistent development and visible quality. This approach is also aware of the mountains of tradition that precisely painting, more than almost any other genre, must surmount before assaying a first brushstroke. It also knows that the market, resistant to any change, strives to integrate every recognizable label into the cycle of economic utilization. And, finally, it is aware that true connoisseurship is becoming ever rarer under the dominance of all the other visual media in the stretched canvas' square of influence. An artistic position that demands perseverance and whose contours become visible only after traveling a long distance, but that then has an effect all the more lasting and that helps condition contemporary perception as singular enzymes. Uwe Wittwer has been working on precisely this process for quite some time. For in the specific way he lends visibility to memories, for example, or mixes the shudder of perishing into moments of self-confident flourishing, or, finally, lets the latent horror behind the façades of every solid middle-class existence shine through, he occupies valid segments of a collective pictorial memory of the present. In this sense, the selection of oil paintings, large-format watercolors, and serial inkjet prints presented here always understands itself also as an artistic workshop report on the remaining possibilities of manual picture production.

At first sight, a certain indeterminacy is characteristic of all of Uwe Wittwer's works; it robs the motifs of any rapid legibility, wrapping them instead with the aura of a long-past event. Evoked is not the presence of the objects, but their surfacing out of times and spaces of a remembered perception. Thus, all the flowers and fruits, the buildings, ships and interiors do not seem like depictions of a primary and visible reality, but like elements of a complex and highly reflected picture strategy. But if this lacked the opulence of visual appearance, it would remain a mere construct; as it is, it fairly pulsates with sensual repletion and embraces all underlying concepts with the suggestion of surfaces. By means of this masterly directing between calculation and desire, Uwe Wittwer creates a painterly tension that charges his usually unprepossessing motifs and gives them the power of multi-layered allegories, beyond the banality of their designation in speech. He pursues this process through the years and uses it particularly in discovering ever-new sources of images, which are absorbed into his own cosmos as art-historical, photographic, or Internet-downloaded models.

As productive as the process of indeterminacy is the means of light-and-dark contrasting, which Uwe Wittwer calls blinding or blindness. What he means by this is, above all, the extreme intensification of bright passages to a gaze-narrowing glare, on the one hand, and of dark shadows to black and burnt traces, on the other. This method of image processing is substantially influenced by the experience of watercolor

²¹/ Cf. the essay by Adrian LeBlanc in this publication.

painting, which glimmers through as a continuous theme of Uwe Wittwer since the 1980s and which, not least through the use of huge formats, underscores that he has a different ambition for this genre that tends to sweetness. As is well known, unpainted zones of the paper itself provide the most intense brightnesses, leading to a reciprocal seeing that perceives the form as an empty space defined by its surroundings and not by itself. This reversal of accustomed perception generates that constitutive negative effect that distorts everyday sceneries in particular, putting them in unrest. But above all, this treatment of the classic relationship between figure and ground opens up more free space in the use of models and adapted motifs, so that ultimately no material is ruled out and the desired indifference of motifs is promoted. In addition, indeterminacy and chiaroscuro almost automatically trigger the viewer's wish to develop a contoured and colored counter-image; Uwe Wittwer works quite consciously with this physiological mechanism and, in the placements he authorizes, always also lets the unused or rejected possibilities parade as a kind of rondo of afterimages before our eyes.

Finally, along with indeterminacy and blinding, the third consistently pursued pictorial strategy, the aforementioned multiply encoded origin of the picture has played a decisive role in developing this artistic position. Art-historical borrowings, for example from Hans Holbein the Younger, Pieter de Hooch, and other, usually Flemish painters of still lifes and interiors, are more or less obvious. It is probably more difficult to decode the photographic inventory that arises on journeys as well as in familiar areas, for example in sites of his childhood in Zurich's Seebach district, and that, for long periods, provides the visual potential for his later painting. Here, methods are used that cite film and media history: coarse resolution as a seeming proof of documentary authenticity; the predilection for detail and enlargement – since Antonioni's »Blow Up«, at the latest, a theme for the enigma of the fixated moment; the sitelessness of most of the motifs, which underscores that the suburban margin has long since become today's central experiential reality. With this focus, Uwe Wittwer dissolves the clarity of events and makes the false bottom of reality sensually experiential. He lays narrative, sometimes even criminalistic tracks and hints at a wealth of possibilities in comparison with the conventionality of the starting material. In short: he perforates credulity about the visible world. This search for roots becomes completely unfathomable in the context of the reservoir of pictures that the Internet overabundantly supplies in recent years. Here, a significant coincidence was helpful: when Wittwer wanted data on the painter de Hooch, the search engine led to pages of American war veterans who, under the colloquial expression *hooch*, exchanged unlimited amounts of private pictorial material connected with their military past, their current forms of life, and their family histories. This anonymous depot of snapshots and well-intentioned heroizations was precisely the kind of unfamed pictorial waste that Uwe Wittwer was involuntarily seeking; since then, he has used these sources on equal footing with art-historical borrowings and his own photographic research as the resonance space of a comprehensive imagination.

Considering this range of techniques of picture processing, the surveyability of the series of motifs may be surprising; but closer thought shows it to be quite consistent in the sense of the concentric condensing mentioned in the beginning. Uwe Wittwer thus turns again and again to the theme of the domicile, of being housed, of the shelter promised by walls, windows, and roofs. This existential aspect is a kind of basis

for all tableaux, but it simultaneously and unmistakably tips over into aspects of threat, loss, and the futility of this form of possession. If we view from this perspective the work *House*, it rapidly becomes clear that this epitome of the middle-class yearning for an affordable home is more than infected with mental erosions. Along with the invoked temporality of the imperfect tense that rises from the blurred contours and coats everything with the patina of what once was, the burnt black opened window and the sulfur yellow of the meadow flowers contribute to the corrosion of the idyll. It seems as if a late poison of knowledge about all the conflicts and accusations had infected an intact memory and lastingly suffused it with doubt. As in Thomas Vinterberg's film »The Celebration« (1998), a merciless rage for truth bores its way into family taboos, exposing patriarchal patterns of acquisition, availability, and dominance and destroying forever the images valid since childhood. But unlike the Dogma director, the Swiss painter only hints at these events; the latency of violence, its silent horror in the midst of bourgeois daily life interest him more than its open outbreak. This discontent is found in similar manner in all the work groups devoted to the depiction of architectures, interiors, and furnishings. Representing this aspect are the works *Wall piece* and *Wall piece, camp*, both of which present a picture in the picture in trompe de l'oeil manner. At the same



Uwe Wittwer
Wandstück / Wall piece, 2002
 Oil on canvas, 195 x 320 cm

time, the earlier large-format painting remains completely in the field of reference of a locatable biography: the format-filling rose wallpaper effuses the faded charm of a youth in a traditional milieu; the landscape mounted on it shows the typical urbanity of single-family homes, garages, and orphaned squares from which children's cries have long since vanished and of which an empty basketball basket bears last witness to the vanished life: the tristesse of moderate affluence for all. The smaller, later paintings, by contrast, implant in the patterned foil of coziness a scene from the aforementioned inventory of the war veterans, one that presents a camp in a once current crisis region. Presented in the manner of innocent memories, the happenings connected with it seem to lose their gruesomeness and are leveled to the normality of orders followed and acts for which one need take no individual responsibility. With this simultaneous viewing of bourgeois life and violence, of origin, shaping, and effect, Uwe Wittwer makes an eminent contribution to more than mentality research in Switzerland; within his artistic efforts, this complex of themes will continue to maintain an exemplary validity.

Another, related circle of motifs is devoted to the transience of everything earthly: the glory of last moments, the shimmering of chandeliers and candelabras, the splendor of flowers and bouquets. But here the Vanitas whispering is uttered without whininess. What is repeated anew is not the eternal lament that everything is idle; rather, a deep acceptance of the temporariness of existence produces a comprehensive ability to enjoy experienced moments. Such a stance nourishes the voluptuous magic of still lifes of flowers, which glow, dark and ornamental, from brighter backgrounds and develop a singular beauty within this worn-out and tremendously popular genre. Uwe Wittwer thereby almost always cites models from the Flemish 17th century, which he turns into a negative as described and charges with the blacks of shadows and traces of burning. He thus extracts the motifs from their traditional intactness and at the same time unleashes them from the spatial contexts of a vase, a table, a room; from now on, as released fragments, they lead the highly cultivated life of late symbols. The pictures of crystal chandeliers seem like recalled snapshots of a time running out that once more radiate in festive agony before a new order, of whatever kind, emerges: one that feels no connection with these preciousities and rituals. Perhaps it is a sadness about the mutability of culture, about spiritual losses and vanished vitalities, that underlie Uwe Wittwer's works like a delaying layer. But this knowledge has never made him a nostalgic person who hopes backward; in clear awareness of the temporal distance from the achievements of the Western tradition, he works completely in the present's scope. In the media familiar to him and with the aid of the strategies described here, he seeks to grasp the current conditions of being human and articulates them in pictures of deep fascination: conjectures about what is possible today.

Harald Kunde

The Digital Aura

Uwe Wittwer's Inkjets

It is obvious: These are not photographs. And they are not paintings, neither in the manner of oil nor of watercolor. Nor are they stills from videos. Techniques of engraving – whether aquatint or mezzotint – can also be excluded; for that, the formats are clearly too large the resolution of the microstructures all too fine – indeed, viewed very closely, it is so fine that no conventional printing or rastering technique comes into question; under the magnifying glass, what appears in black-and-white tones is the result of a classic colored print – which is visible at first glance in the more recent works. Negations sharpen perception, especially since weighing first impressions and conjectures is not altogether wrong with Uwe Wittwer's inkjet prints – which is their printing technique. Aesthetic appearance and motifs – variations after Pieter de Hooch, Ruisdael, or Chardin, to name just a few – can also be found in some of Wittwer's oil and watercolor paintings, and the kinship with his video *To the Stadium* is not so distant. There is no reason, the artist says, why the processing and reworking of a motif cannot shift freely between these media/techniques, which the inkjets evoke. Oil painting, watercolor, drawing, video, and inkjet suffice him: these means of finding and developing pictures are ruled by no hierarchy.¹



Uwe Wittwer
Vorstadt / Suburb, II/VII, 1998
Inkjet on watercolor paper
Portfolio

A glance at the way the inkjet group arose is needed to understand this. In his exhibition in Zurich's Helmhaus in 1996, along with the main group of large-format watercolors, Uwe Wittwer showed a series of »Materials« – fragmented, fuzzy photographs. They provided a glimpse of the process of how pictures develop, but also stood on their own as part of a pictorial system that functions on the principle of the pattern book²: each picture has models as starting points, usually photographic ones, but there is also a non-hierarchical interaction between model and oil or watercolor picture; a picture is a picture of pictures. In his striving to open his oeuvre and not to limit himself to specific techniques and the aesthetics associated with them, the artist continued to follow the path of computer printouts, initially with a normal printer. This is the origin of the portfolios *10.3* and *Vorstadt* (Suburb). At that time, Wittwer was already working together with Kevin Mueller, whose technical knowledge enabled him to provide important impetus. Together they made numerous experiments with increasingly highly differentiating printers intended for industrial rather than artistic use. This experimentation, whose goal was to create four-color

¹/ Discussion with the artist, February 5, 2005.

²/ Cf. Uwe Wittwer, *Musterbuch I* (2000, with text by Ronald Schenkel) and *Musterbuch II* (2002, with a text by this author, »Malerei als Erinnerung nach vorn«), Galerie Fabian & Claude Walter, Basel and Zurich.

prints on 300-gram watercolor paper that looked like black-and-white works, must be understood as artistic research quite comparable to the development of new processes like lithography or photography, which latter technique we will come back to. This is also remarkable because, in the current art scene, new techniques like computer printouts or digital cameras are all too often used in a downright naive, immediate way, which pushes questions of the picture, its development, and its composition into the background.³

Precisely this field of tension – the question of what a picture is – opens up with Wittwer's inkjets. One of the many aspects of this field⁴ is the question of the status of the computer-generated, digital picture. What could be called a conservative and above all technologicistic objection to these pictures is that inkjets have little in common with printmaking in the traditional sense, because the pictures are generated by machine. But this overlooks that the status of inkjet prints is comparable to that of silk-screens. And yet not. For the process of becoming a picture, beyond the superficial technical aspect, is quite different. A glance at the technological-aesthetic development of the pictures and at their appearance reveals this.

Uwe Wittwer says that processing photographic models – including those from the tradition of painting – has enabled him to develop a distanced gaze.⁵ He sits in front of the monitor with neither a painting surface nor painting materials. The images on the monitor are thus simultaneously present and absent, suspended in a special state of intermediacy and thus of interest. The artist gets the picture – not just any picture, but one that he wants in the cosmos of his pattern images – from the Internet or uses a scanner to digitalize his own photographs. It is an already existing picture that provides the occasion for a new series of pictures. The basis of this picture is pixels, the smallest unit of digital visual information. In the work process, which makes these models material for reworking, numerous decisions have already been made; they are then differentiated through work with PhotoShop. Gradually, the sought-for image appears on the monitor. And that is when the virtuality of the picture – which precedes the question of its status – becomes the focus, not of the artistic work, but of the essence of the picture. To jump ahead of ourselves: the digitally stored image does not have the same function as a developing sketch. But as with a sketch, the picture arises gradually in this moment: the monitor may not be empty, but in this phase the picture, for its part, is not completely artistically developed. The picture is initially a possibility, a potential, or an only visually realized idea that contains or even conceals a big Not-Yet.

But this potential is a reality to be accepted like a text that, before it is read, nevertheless contains a wide range of possibilities that are not realized until it is read, thus evoking images. Since 1980, such processes have been discussed as »digital appearance«. People have tried, via the detour of the virtuality discourse, to grasp the becoming and being of a (digital) picture by radically separating it from analog pictures and suspecting that it is a wholly new type of picture. »Thus, the issue with the devices [to create technical pictures] is an absurd omniscience and an absurd omnipotence,« wrote Vilém Flusser in his 1983

³/ On this, cf. discussions in the context of the Documenta 11: Hans Rudolf Reust/Konrad Tobler, »Archiv der Welt-Wunden auf 100000 Bildern«, in *Berner Zeitung*, June 16, 2002. The pictorial possibilities present through digital apparatus intensify the tendency to immediacy. This remark does not express skepticism about new technologies, but points out that, in artistic production (and this has always been equally true about drawing and painting), immediacy is only one part of the process. New possibilities ought to induce colleges of art to reflect more on what dealing with technical and aesthetic foundations could mean – beyond the unfounded fear of academicism. The research of Uwe Wittwer and Kevin Mueller can provide a model for this.

⁴/ Cf. Gottfried Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?*, Munich 1994.

⁵/ As in Fn. 1).

⁶/ Florian Rötzer, *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt am Main 1991.

essay »Für eine Philosophie der Fotografie« (»Toward a Philosophy of Photography«).⁷ »They [the devices] know everything and can do everything in a universe that was programmed in advance for this knowledge and ability.« This statement stands at the very beginning of computer-generated pictures and, fundamentally, could equally well refer to complex analog photographic devices. In his 1991 essay »Mimesis, grundlos« (»Mimesis, Baseless«), Horst Bredekamp formulated a skepticism about pictures that radically questions the status of the computer picture: »The application to small, variously bright and colored surfaces like pixels permits the ›baseless mimesis‹ (the effect of imitation without anything imitated) of heads of cabbage, mountains, and clouds.«⁸

The fundamental mistrust of the picture was once again en vogue, though this failed to recognize that just paper and pencil have always enabled a »baseless mimesis«, a precise picture without any material mimetic basis for a picture: by means of fantasy. Skepticism about the virtual, digital picture overlooks that virtuality is the essence of every picture, regardless of whether the technique is drawing, painting, photography, or computer technology: the desire for pictures is the desire for the imaginary. And the pictures are the materialization of the imaginary, however real the origin of the motif may be: »The question is thus not whether pictures are surfaces of fabrics or the contents of electromagnetic fields, but the degree to which they arise from material and formal thinking and seeing. That is why the title of this consideration is ›On the Appearance of the Material: Whatever ›material‹ may mean, it cannot be the opposite of ›immateriality‹. For ›immateriality‹, or more precisely form, is what brings material to appearance in the first place. The appearance of the material is the form. But this is a post-material assertion.«⁹

The form as center: When Uwe Wittwer speaks of his work on the inkjets, he does not conceal that the development of pictures here has a different character than in painting; he speaks of the »distanced gaze«. And of the fact that the thus enabled simplification of the picture creates a clearer access to the picture itself, indeed, that the distance to the picture provides more space for thinking about the picture. If the picture is initially there in entirety, up close it dissolves completely. Only the colored pixels are there; the form disappears in flickering. When the gaze returns to the totality and to the forms and objects, it knows that these are not a unity, but a concentration of minute particles. In this interaction, says Wittwer, the motif subordinates itself to the appearance of the picture.¹⁰

And the appearance of the picture is the point, when we speak of the picture. It is what enables the viewer to have a picture of the picture in the first place. This aspect is decisive for Wittwer's inkjets, and a peculiar observation can be made that interlocks advanced picture production with the earliest photographs and their aesthetic: the inkjets create a strange atmosphere of seeing, an iridescence that can be technically explained by the detailed structure and multi-coloredness of the pixels, but which gives the pictures the same aura that inhered in early photographs. That's what is peculiar: that in the process of generating pictures with a computer, the aspect returns that the work of art was increasingly losing, as Walter Benjamin observed, in »the age of its technical reproducibility« – the aura, this »unique appearance

⁷/ Vilém Flusser, »Für eine Philosophie der Fotografie« (1983), quoted after Gerhard Johann Lischka, *Splitter – Ästhetik*, Bern 1993, p. 167.

⁸/ Horst Bredekamp quoted after Claus Plas, »Punkt und Linie zum Raster. Zur Genealogie der Computergrafik«, in Markus Bröderlin (ed.), *Ornament und Abstraktion*, Cologne 2001, p. 69.

⁹/ Vilém Flusser, »Eine Revolution der Bilder/Der Schein des Materials« (1997), quoted after Sibylle Omlin/Beat Wismer (ed.), *Das Gedächtnis der Malerei. Ein Lesebuch zur Malerei im 20. Jahrhundert*, Cologne 2000, p. 351.

¹⁰/ As in Fn. 1).



William Henry Fox Talbot
The Open Door, 1844
Fox Talbot Museum, Lacock

of a distance, however close it may be.«.¹¹ Benjamin's famous essay contains a passage that, if we ignore that it deals with different motifs, applies metaphorically to Wittwer's inkjets: »In photography the exhibition value begins to push back the cult value everywhere. But the latter does not retreat without resistance. It goes into one last entrenchment, the human face. It is no coincidence at all that the portrait was at the center of early photography. In the cult of remembrance of distant or deceased loved ones, the cult value of the picture has its last refuge. In the ephemeral expression of a human face, the aura greets us from early photographs for the last time.«¹²

But why do Wittwer's inkjets recall the early photographs of, for example, William Henry Fox Talbot? It can't merely be the reproduction of the »human face«, which is not among Wittwer's motifs. But visually, we can observe here a very specific glimmer of the picture in the picture – and then, the opposite, its disappearance and fading in the space of the picture. When early photographers developed their pictures, they fought with the exact same phenomenon – whereby the questions of technique were fundamentally also those of photography's aesthetics: »This process of fixating was simple and sometimes very successful,« writes Talbot in his essay »The Pencil of Nature«. »The disadvantages ... did not appear until a later stage and had a new and unexpected cause; namely, that a picture treated in this way is permanently protected from the darkening effect of rays of sunlight, but is nonetheless exposed to a paling effect, so that after a few days the dark parts of the picture begin paling, until gradually the whole picture fades and nothing remains of it but a piece of paper consistently colored pale yellow.«¹³

A glimmer and possible disappearance: this makes photography's hopes and fears visible. It is its existential dimension, which accompanies the capturing of the passing moment – a rescuing of the ephemeral in a medium that itself is not immune to ephemerality. And yet it opens spaces that were not visible in this way before. In the pioneer days of photography, this aroused contemporaries' astonishment (and mistrust). It is an aura that those early pictures have retained to this day, because they still radiate the unprecedentedness, indeed uniqueness, of the moment – or let it glimmer, whereby the repetition is more than rhetoric. The wink-of-an-eye moment has entered the gaze, precisely in the presence of what is past.¹⁴ That this is especially touching with people – that the aura is even more present, so to speak – is obvious, because here the moment of death becomes palpable – one speaks of the dead as those »faded into mem-

¹¹/ Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1980, Volume I.2, p. 479.

¹²/ Loc. cit., p. 486.

¹³/ William Henry Fox Talbot, »Der Zeichenstift der Natur«, in Wilfried Wiegand (ed.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt am Main 1981, p. 63.

¹⁴/ On this, cf. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989.

ory«. This can be verified by strolling through Mediterranean cemeteries, where one can often see in glass capsules on the gravestones images of the deceased,¹⁵ slowly fading in the sunlight, sometimes solarized into negatives through the intensity of the sun's rays.¹⁶ This scene of remembrance takes us even further into the uncanny aura that photographs can radiate and that is a part of what disturbs us in Wittwer's approach to the works that he takes as starting points: photographs captivate, just as the radiation of the atom bomb in Hiroshima on August 6, 1945 captured people's shadows and seared them onto the wall.¹⁷



Uwe Wittwer
from: *Monsun / Monsoon*, 2005
InkJet on watercolor paper
70 x 70 cm, 1 out of 59

This aesthetic of photography touches upon the processes of remembering, the psychological ability for which the processes of photography – capturing, developing, cropping, fading, and renewed appearing as the presence of the past – form an astonishingly precise metaphor. Our digression into a different, but visually comparable field thereby leads directly back to the content of Uwe Wittwer's pictorial program: his pictures are pictures of remembrance.¹⁸ They create many layers of references and evasions. They fade in and out. In the inkjets, everything essential to Wittwer's aesthetic culminates, because these pictorial acts – what the pictures act out and how they set the activities of seeing in motion – happen immanently. Model and picture, treatment and act move in digital processes. From the Internet (which can be understood as the immense machinery of an encyclopedic memory), the artist selects the pictures that lead to new pictures. Here, chance can guide him, along with the systematic search. For example, when seeking pictures by Pieter de Hooch, he stumbled across the word »hooch« and found snapshots taken by American

¹⁵/ This aesthetic of memory is the core of Christian Boltanski's oeuvre. Cf. Harald Szeemann, *Visionäre Schweiz*, Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg 1991, p. 226 ff.

¹⁶/ As a dialectical negation of the given picture, Uwe Wittwer often works with the principle of solarization, which Man Ray in particular developed as an important element of the art of photography and which had already been constitutive for the technique and perception of daguerreotypes. Interestingly, the same optical phenomenon appears in the new liquid crystal monitors. In this context, see Wittwer's variation on J. B. Chardin. On shadowiness, cf. Jacques Lacan, »Les quatre concepts fondamentaux«: »Ce que le voyeur cherche et trouve, ce n'est qu'un ombre derrière le rideau. Il y fantôme n'importe quelle magie de présence.« Quoted after Serge Plantureux (ed.), *Le plaisir de l'analyse*, Paris 2004, n. p.

¹⁷/ An association and observation that suggests itself and that is at the same time confirmed in a remark on those of Wittwer's pictures that were shown in the exhibition »Blumenmythos« at the Fondation Beyeler – Cf. the accompanying catalog, Wolfraatshausen 2005, p. 180.

¹⁸/ Uwe Wittwer, *Musterbuch* (as in Fn. 2, p. 6): »Von Stück zu Stück entwickelt sich das malerische Denken gerade deswegen, weil es sich an Versatzstücken abarbeitet und in der Repetition das Neue findet. Die Wiederholung ist sozusagen eine umgekehrte Erinnerung.«

(»Painterly thinking develops from work to work precisely because it works itself out on set pieces and finds the new in repetition. Repetition is, so to speak, a reversed remembering.«)

soldiers who photographically documented their life in camp during the Vietnam War and who in recent years uploaded them into the Internet. They published memory and thus triggered perceptions similar to the close strangeness of early photography. Whether black-and-white Hooch or colored hooch pictures, Wittwer extracts these pattern images out of a complex system and adopts them in his own pictorial system, which functions in networks. This appropriation, we must presume,¹⁹ proceeds in accordance with criteria that are activated by Wittwer's individual, sometimes unconscious, and artistic archive of remembrance images. The question is, which pictures »open their eyes« and thus release their pictorial potential; the question is, what references result and what relationships evade the grasp. Adopting is followed by processing, an activity that is not coincidentally linguistically analogous to the work of the mind, although the artistic act has a much greater proportion of conscious and sharpened perception. Sitting in front of the monitor with that distanced gaze, the artist must first elicit the picture from the picture. Wittwer says that PhotoShop is a medium of picture development: condensations and croppings, transitions and shading off are intensified; empty spaces are created in which the pixels cluster or diffuse in accordance with digital regularities just as much in the surfaces that permit the subject to arise for the eye.

It would be false to say that the picture emerges from the depth of the pictorial space, but on the monitor, this is how the depth of the picture arises, that aforementioned aura that takes on appearance just as the photographic depiction gradually develops in the developing fluid. The monitor is, metaphorically, the darkroom of memory in which images arise that, in the darkroom of seeing, gradually trigger this desire, inherent in early photography, for pictures and for explanations and stories. They fulfill this desire – by eluding the (possible) stories and the models. They thus arouse interest. The digital aura of Uwe Wittwer's inkjets lies in the interest they diffuse, in the interstices between presence and absence, between appearing and disappearing.

Konrad Tobler

¹⁹/ Digital technology seduces to the hope of being able to see to the bottom of creative processes, because it seems entirely comprehensible – and yet common sense suspects it of manipulation. And yet it seems natural to neither fetishize nor banalize the process of finding and developing pictures in the digital medium any more than in drawing, painting, etc.

Sidelines

It seems only right that I met Uwe Wittwer across the ocean, my country waging war, its public strategy cynically reliant upon approved images and strenuous efforts of sustaining invisibility. The 2004 Presidential campaign was humming along. Uwe and I were both working at an artists' colony in Germany. It was an ordinary late summer day; we shared a table at the evening meal. Our conversation connected over WWII and our fathers, men whom we continue to feel, but can no longer physically see. We considered how the war had surfaced in what we knew of their unfolding lives, mulling over the ways in which even its absence had taken up a kind of residence in our childhood homes. I appreciated what Uwe naturally avoided – the usual line-up of questions about when and where and what battles, questions that risk mistaking the lasting importance of where one has been. As a journalist who regularly writes about marginalized populations, I'm most alert to the life on the so-called sidelines, and in meeting Uwe, I sensed the possibility of kin. I also admired his quality of stillness, which remained as the conversation bound through a lively mix of subjects that spoke of his wide curiosity. I suspected that he was a man who'd thought a great deal about where he stood, but who worked steadily to stay open to the seismic shifts beneath his feet. Two strangers, we were grappling with memories not originally our own, meanings of a war passed along from our fathers more than sixty years before. I soon learned, from my first of many visits to Uwe's studio, that such reckoning is one of his central, and most powerful, themes.

This remarkable project continues to explore the shapes and shades of experience as it bleeds into his life's work on interiorities. Is he asking us to consider homes as places under subtle states of siege? »The battlefield is not the main thing,« Uwe said one morning, as we looked over his earlier work on battleships, the gift of the glimpses he gives us on his late nineties paintings of houses, the glimpses into hidden rooms both porous and yet desperate for air. His paintings consider not only questions about the transformative relationships between public and private, but about the erosion of those individual spaces where daily life takes place. His imaginative compassion for the young men who took the Vietnam Polaroids that are the inspiration for this series grew over the long weeks of summer, and became increasingly detailed. »It is not only American,« he said another day, scrolling through the now familiar images he'd happened upon in his own solitary travels on the Internet. »To lose the best years of your life – of being young, starting your active sexual life, and then you get to this bloody place. It is just incredible, isn't it? Then this boring time. There's this idea of getting homesick – because you can't live your own real life, because you can't grow, because you start having these fantasies of the hooch. It's an emotionally claustrophobic situation.« He paused. »It is like a secret behind.« Uwe's process suggests an immersion impossible on the mainframe of any official screen.

The photographs he has carefully chosen boldly offer up ambivalence and inactivity – the soldier by the run-down bar, a black and white with a rifle posted on the wall. Through his own processing of the quirky details, he found his way into the mysteries of personal selection at their most diverse. »You can't bring all things together properly,« he said, clearly appreciating the quiet challenge of the unexpected gift. He also intuitively understood the force of emotional meaning behind the photographs. Each clearly had

value to the soldiers who kept them all these years. Even the most seemingly boring said, ›Here, things happened,‹ and, ›I spent life here,‹ and ›This was my place.‹ An outsider, Uwe inherently challenged the official view of a war that Americans now mistakenly believe they have finally dragged into the light of the open. But in places of obvious trauma, the mundane remains the most fiercely denied. From the young hands of the soldiers who took these photographs, to the older hands that scanned them and posted them on the Web, rendered by this artist’s capable hands into another originality, I am left wondering if transformation itself is the only constancy in memory.

When the Americans returned to their homeland after Vietnam, no one wanted news of the atrocities, for sure. When describing the horrors finally became possible, these regular places remained muzzled, still, and against the public tellings, were destined to seem pale. Uwe’s own stake – ›I never paint as a strong colorist,‹ he says – has a special grounding here. The works shows how experiences of Vietnam, then and now, remain unknown, and washed over. The paintings, however, lift screen after screen. Through his vision, you can imagine these individual soldiers, men now in their late forties and fifties, trying to bring up their experience to light. In their basements or home offices, hunkered over computer screens, sorting through and scanning photographs of a place that speaks to part of their lives. Places – the hooch, the edge of an ordinary airstrip, in a room with white curtains blown by a breeze – where they had been affected and unclearly changed. But it is Uwe’s transformation, from the watercolor of the images, then again reworking the image again blown up bigger, which makes the personal expression possible to feel and see.

Uwe is deeply comfortable with the mystery of his sources. He is as fascinated by the images the young men originally took, as he is at peace with knowing one can never find out what motivated them. This mix – his own mining, his outward seeking, matched by the fortune of his skill – suggests what these Vets might be intending by sending out to the anonymous world the fading evidence of their temporary homes. Life lived outside of the official frame – what we Americans saw of the Gulf War, see of the War on Terrorism, remember of Vietnam – is not, as Uwe shows us, the same as the life lost by the soldiers, the mysteries of the day-to-day. Nor, as his work gives us the courage to consider, is the mystery one that in any way stands still.

My father served in Africa and Italy, and was injured in the beachhead attacks in Anzio. The shrapnel wounds on his thighs became part of my childhood imagination. During vacations at the ocean, he’d let me fill the indentations with salt water, on which I’d ride invisible boats. The scars on my father’s legs were, to me, magic little ponds. The paintings here hold that visceral feel of shared and working memory, slowly shifting waters, colors fading, loneliness and damage rendered acceptable and dear.

Uwe’s father left Berlin in February 45 as a singer and actor and reconstructed his life in Zurich, working in a industrial factory, leaving his stage ambitions behind. My father returned to factory work in New England and married too young. He was a gentle man, but conversations about military bravado made him rage. When my half-brother visited after signing up to fight in Vietnam, I have never seen my father more serious or grave. The lasting impression he gave of his own service in Africa and Italy was one

of extraordinary boredom, pressed up against the arbitrariness of violence, how sudden it burned through the dullness of military life. His livelier recollections tended to be less about where the experience had left him, than stories of particular gratitude for ordinary things – the pleasure of a new pack of smokes, his fox-hole buddy’s baritone, the importance of good sturdy boots. A favorite concerned an unforgettable night with a kind Italian family, enjoying the wake of a home-cooked meal as they drank wine beneath the open sky. I could only feel that story years later, on the ground of the same continent where my father, as a young man had been. It was a night, outside of Uwe’s studio, when a small group of us settled on a blanket to watch for falling stars.

Adrian LeBlanc

