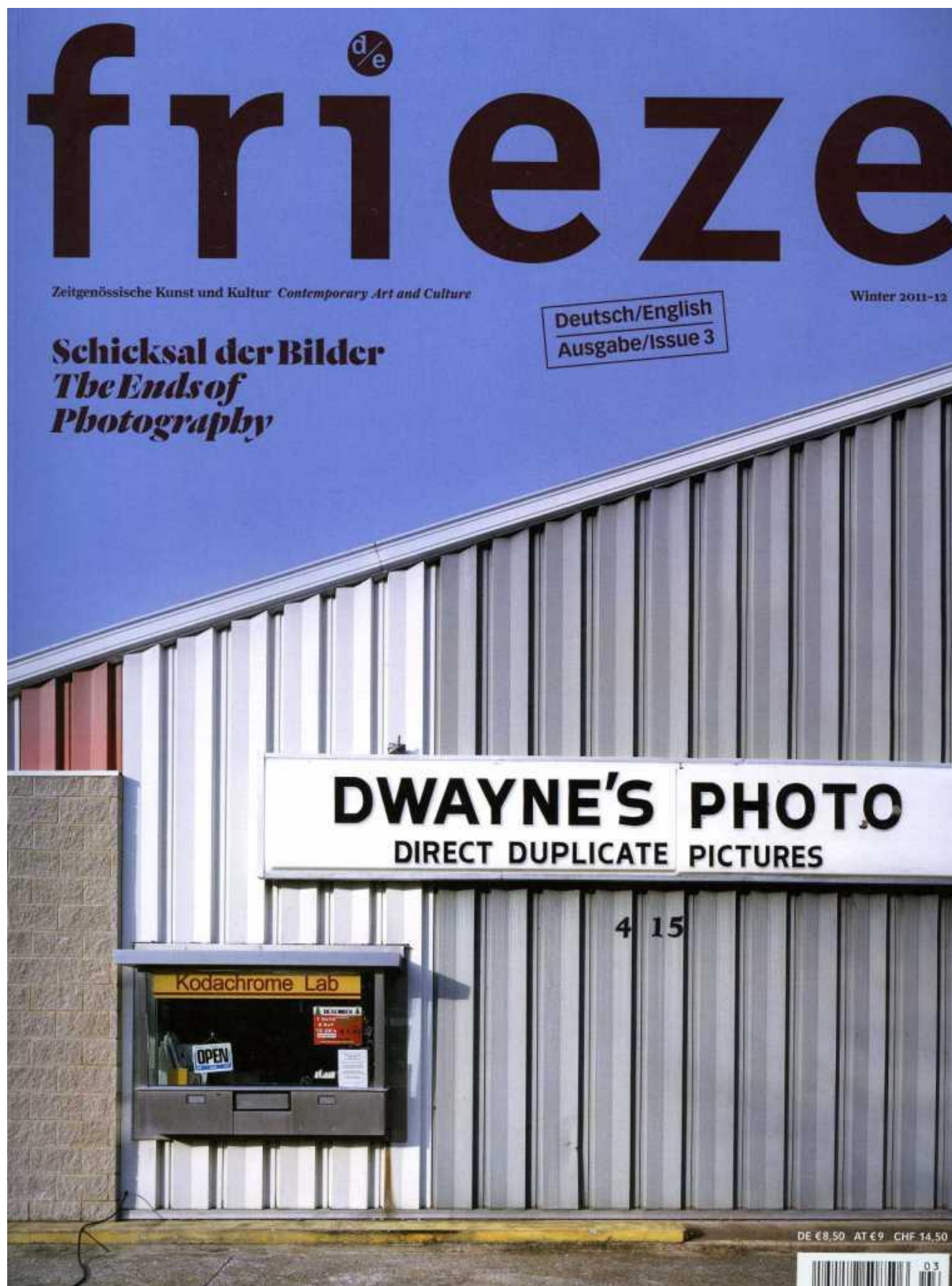




# Euphorie der Bilder *Picture Euphoria*

Seit mehr als 40 Jahren sammelt  
**Hans-Peter Feldmann** Bilder, um daraus  
sein eigenes persönliches Archiv zu schaffen

*For more than 40 years, Hans-Peter Feldmann  
has collected photographs to create his  
own personal archive*

**Elodie Evers**

**Gefolgt von einem Künstlerbeitrag von  
Followed by an artist project by  
Hans-Peter Feldmann**

1968 gab Hans-Peter Feldmann die Malerei mit der Begründung auf, dass Fotografien völlig ausreichend für die Vermittlung seiner künstlerischen Idee seien. Bereits als Zwölfjähriger hatte er mit dem Fotografieren angefangen. Später sollte es sein bevorzugtes Medium werden – „weil es so einfach ist.“ Seit den 1970er Jahren sammelt, archiviert und arrangiert er nun Bilder, selbst aufgenommene genauso wie in Fotoalben, Zeitungen und Zeitschriften gefundene. Vertraute und alltägliche Motive bilden das vielfältige Repertoire seines ständig wachsenden Bilderfundus, der amateurhaftes und professionelles, privates und öffentliches, fremdes und eigenes Material gleichermaßen beinhaltet.

Im Prinzip ist Feldmann ein Sammler und schon für seine erste Werkgruppe, die „Bilderhefte“, die zwischen 1968 und 1974 entstanden, trug er Bilder zusammen und ordnete sie. Die „Bilderhefte“ sind kleine, klammergeheftete Broschüren unterschiedlichen Formats in grauem Karton-Einband, deren gestempelte Titel der Anzahl ihrer Abbildungen entspricht (z.B. 3 Bilder oder 5 Bilder). Schwarzweiß auf Offsetpapier gedruckt, bringen sie unkommentiert Phänomene der alltäglichen Lebenswelt wie Flugzeuge, Bergpanoramen, Tiere, Frauenknie oder Filmstars zusammen. Für viele der Serien machte Feldmann zunächst unzählige Fotos, bevor er



schließlich eine kleine Auswahl für die Hefte traf. Mit dem Blick eines intensiven Beobachters widmet sich Feldmann mindestens ebenso sehr den Bildern selbst wie der Wirklichkeit – ganz so, als wolle er die ihnen zugrunde liegende Grammatik zwischen Abbild und Eigenleben erforschen. Laut Feldmann bedürfen Bilder keiner Beschreibung oder zusätzlichen Information und auch in seiner eigenen Arbeit verzichtet er konsequent auf Bildunterschriften. „You get what you see“, so sein Motto, wie man auch auf diesen Seiten sehen kann. Und das tritt vielleicht nirgendwo deutlicher zutage als in Feldmanns lange gehegtem Wunsch, einmal eine

große Tageszeitung gänzlich von Text zu entledigen. Das Wiener Wochenmagazin *Profil* nahm den Vorschlag im Jahr 2000 schließlich an und druckte eine gesamte Ausgabe ohne Worte. Allein die Bilder sprechen, unhierarchisch und absichtslos. In *Profil* Nr. 6 vom 7. Februar 2000 finden sich sämtliche redaktionell ausgewählten Bilder ohne ihre dazugehörigen Legenden und Artikel abgedruckt. Auf dem Titelblatt waren Jörg Haider und Wolfgang Schüssel beim Ratifizieren des Koalitionsvertrages zu sehen – dank Feldmanns Intervention jedoch ohne die zweideutige Schlagzeile „Die Schande Europas“.

In anderen Arbeiten zeigt sich Feldmann weniger offensichtlich politisch und setzt eher auf die Spannung des Seriellen. Wie beim Filmschnitt führen seine Zusammenstellungen von zwei oder mehreren Abbildungen zu einem neuen Bild, das hinter dem tatsächlich Dargestellten des konkreten Einzelbildes liegt, und bilden eine Geschichte, die abhängig von den eigenen Erinnerungen und Erfahrungen im Kopf des Betrachters entsteht. *Portrait* (1994) zum Beispiel ist eine Auswahl von Bildern aus dem Fotoalbum einer Frau, die im Laufe eines halben Jahrhunderts entstanden sind (von 1943 bis 94). Die Arbeit dokumentiert einerseits die persönliche Geschichte eines Lebens und ist gleichzeitig Zeitzeugnis einer historischen Umbruchphase vom Nachkriegselend zum blühenden Wirtschaftswunder. Intimes und Privates mischt sich in diesen „Schnappschüssen“ mit kollektiven Erinnerungen an die deutsche Geschichte, ablesbar an Kleidung, Autos und anderen Statussymbolen, aber auch an der Veränderung von Verhaltensweisen, beispielsweise durch eine größere Freizügigkeit und Offenheit beim Zeigen von Intimem ab den 1970er Jahren. Die Fotos repräsentieren in ihrer Schablonenhaftigkeit (der erste Schultag, Posen mit dem Freund, am Strand oder vor fremdländischen Sehenswürdigkeiten) stets stereotype Motive der jeweiligen Zeit und entsprechende gesellschaftliche Klischees.



Auch *Alle Kleider einer Frau* (1974) ist eines dieser Werke, die mit dem Moment des Seriellen arbeiten und als Zeitzeugnis lesbar sind. Die 72 Schwarzweißfotografien zeigen isoliert aufgenommene Kleidungsstücke und inventarisieren dabei einerseits nüchtern einen Kleiderschrank, vermitteln andererseits aber auch ein durchaus melancholisches Gefühl, da die eigentliche Protagonistin der Arbeit – „die Frau“ – abwesend ist. Der Titel lässt offen, ob es sich tatsächlich um alle Kleider einer bestimmten oder die irgendeiner Frau handelt. Die Bilder funktionieren hier nicht als Beweis einer Aussage, im Gegenteil: Sie sind auf verschiedene Weise interpretierbar und die wenigen Worte sind so gewählt, dass sie diese Offenheit noch unterstreichen. „Feldmann befreit seine Kunst von jeder Referenzlage. Sie determiniert sich, ihre Erfahrbarkeit selbst. Das Vorhandene (Triviale) geht im Kunstwerk auf; das Kunstwerk geht in seiner eigenen Konstitution auf; es wird zur Wirklichkeit, wie jede andere auch.“<sup>1</sup>

Der technische Wert der Fotografie spielte in Feldmanns Arbeiten von Anfang an keine Rolle. Es geht ihm nicht um das Objekt, sondern um die Inhalte, die Eindrücke und Gefühle, die sich mit den Bildern verknüpfen. Und dass er dem Kunstbetrieb 1980 den Rücken kehrte, lag auch daran, dass er sich unverstanden fühlte. „Man sprach nur über die Form, nicht aber über den Inhalt meiner Bilder. Mir ging es aber um die Bilder. Die armselige Form entsprang einfach den Gegebenheiten der Zeit. Ich hatte kein Geld, es anders zu machen.“ Feldmann, der sich neuerdings als „Rentner“ und nicht mehr als „Kaufmann“ bezeichnet, wie er das lange Jahre getan hatte, produzierte in den folgenden Jahren Spielzeug und betrieb in der Düsseldorfer Altstadt Läden für Geschenkartikel, Souvenirs und Antiquitäten. Seine Arbeit, so sagt er, setzte er in dem Zeitraum einfach in einem anderen Kontext fort und bewahrte sich dadurch seine Unabhängigkeit. Der Einschnitt fühlte sich für ihn nicht so drastisch an, wie er heute rezipiert wird. „Damals war die Kunst eine Nebenbeschäftigung wie viele andere.“ Seine unsignierten und unlimitierten Bilderhefte entsprachen schon zum Zeitpunkt ihres Erscheinens in keiner Weise einem auf Verknappung angelegten Markt. Auch heute noch signiert Feldmann seine Arbeiten nicht und fertigt bewusst Editionen und unzählige Kopien seiner Werke an. Vom

Bildbesitz hält er nicht viel, sein demokratisches Kunstverständnis geht davon aus, dass sie ohnehin allen gehören. „Wenn ich einen Van Gogh kaufen würde, wäre das ja nicht meiner. Der gehört jedem. Das ist, als würden Sie ein Klavier kaufen und darauf Beethoven spielen. Leinwand und Farben sind egal. Es ist die Erinnerung, die zählt. Unsere Projektion ist das, was bleibt.“

Was er damit meint, wird besonders in der Installation *Schattenspiel* (seit 2002) deutlich. Spielzeugfiguren und allerlei „Nippes“ sind hier auf mehreren kleinen Karussellen arrangiert und werfen, jeweils vor einer Lampe platziert, ihre Schatten in immer neuen Kombinationen an die Wand. Dass das Schattenspiel seine eigenen Produktionsbedingungen offenbart, taugt hier als Sinnbild für Feldmanns künstlerische Praxis schlechthin: das Entwerfen immer neuer Bilder durch immer neue Anordnungen und Konstellationen und das Öffnen immer neuer Fenster zur Welt. Feldmanns Werke, das Schattenspiel genauso wie die frühen „Bilderhefte“, offenbaren einen Raum für

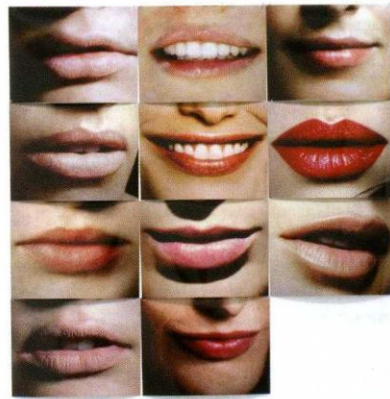
**Bilder funktionieren bei Feldmann nicht als Beweis einer Aussage, sondern sind auf verschiedene Weise interpretierbar. Die wenigen Worte sind so gewählt, dass sie diese Offenheit noch unterstreichen.**

Projektionen. Worte dagegen, meint er, „schreiben nur das Denken vor.“

Feldmanns Arbeiten bestechen nicht nur durch ihre ästhetische und konzeptuelle Einfachheit, sondern auch durch den besonderen, nicht simplifizierenden Blick, den er auf die scheinbar banalsten Dinge und seine Umwelt im Allgemeinen hat. In einem 1972 geführten, aber damals nicht erschienenen Interview mit der Zeitschrift *Avalanche* antwortete er auf die Fragen des Herausgebers abschließend mit Bildern. Die überdimensional großen Augen einer Frau auf einem Werbeplakat und die daran vorbeilaufenden Passanten waren Feldmanns Antwort auf die Frage, welcher Aspekt der wichtigste in seiner Arbeit sei. Schauen, beobachten, auch

„scannen“ könnten adäquate sprachliche Übersetzungen sein. Doch Feldmann ist kein Freund von Worten. Er ist ein Bildereuphoriker.

Natürlich kann heute jeder Facebook-User seine persönliche Bildwelt im Internet verfügbar machen. Wenige Mausklicks führen zu intimsten Fotoalben und eine Suchmaschine wie Google stellt unzählige Bilder sofort bereit und ordnet sie thematisch. Es



scheint, als sei, was bei Feldmann stets konzeptuelle Entscheidung war, längst konsensuelle Kulturtechnik geworden. Die Arbeit die er seit den späten 1960er Jahren mühevoll mit der Hand vollbringt, leistet das Netz scheinbar in Sekundenschnelle. Die Bilder aber, die durch die Nutzung von Internetsuchmaschinen zutage gefördert werden, sind in Feldmanns Augen nicht die richtigen: „Sie gefallen mir nicht. Das sind Werbefotos, eine wuchtige Welt von Fotos, die ich nicht vertrage. Papier ist meine Welt.“ Feldmanns Kombinationen von Bildern sind sorgsam überlegt, nichts daran ist dem Zufall überlassen, denn hinter jeder Auswahl steht die individuelle Entscheidung des Künstlers. Seine Bilder sind anders gefiltert, als eine Suchmaschine wie Google das je könnte (oder wollte). Die Maschinen suchen nach ökonomischen Kriterien, sie funktionieren. Dies setzt immer die Versprachlichung des Bildes voraus – das heißt: Man findet kein Bild, ohne vorher Worte eingetippt zu haben. Die Bildersuche im Internet funktioniert letztlich wie ein Schlagwortregister am Ende eines Buches – auch wenn es mittlerweile möglich ist, ein vorhandenes Bild direkt per drag & drop in das Suchfeld zu ziehen, in das sonst Begriffe eingetippt werden. Die aktuellen Ergebnisse beschränken sich jedoch hauptsächlich auf Ähnlichkeiten



von Formen und Farben und führen nicht annähernd zu einem inhaltlich sinnstiftenden Treffer. Solche Vorgehen sind mit dem Feldmanns schon deshalb nicht in Einklang zu bringen, da der Künstler erst weiß, wonach er gesucht hat, wenn er das entsprechende Bild gefunden hat: „Die Suche nach dem einen Bild ist das, was mich antreibt, ohne zu wissen, was darauf ist. Bilder passieren einem und ich bin offen dafür, gefunden zu werden.“

1 aus: Werner Lippert, *Hans-Peter Feldmann. Das Museum im Kopf*, Köln 1989, S. 59

Elodie Evers ist seit 2009 Kuratorin an der Kunsthalle Düsseldorf. Sie kuratierte u.a. Ausstellungen mit Cbris Martin, Matt Connors, Hans-Peter Feldmann, Joao Maria Gusmao und Pedro Paiva, Kirsten Pieroth, Henrik Olesen und Katja Eydel. Evers ist Autorin zahlreicher Katalogessays und Redakteurin des Interview-Magazins mono.kultur.

Die vier Seiten, die auf diesen Artikel folgen, sind ein Künstlerbeitrag von Hans-Peter Feldmann.

**Hans-Peter Feldmann gave up painting in 1968, explaining that photographs were sufficient to convey his artistic concept. He had taken up photography at age 12; it later became his preferred medium 'because it's so easy', he said.**

Since the 1970s, the artist has been collecting, archiving and arranging pictures: both the photographs that he takes himself and the ones that he finds in photo albums, newspapers and magazines. This ever-growing stock of images – with both amateur and professional material, private and public – comprises a diverse repertoire of familiar and everyday motifs.

Essentially, Feldmann is a collector, and even his first group of works, the 'Bilderhefte' (Picture Books, 1968–74), involved gathering and arranging pictures. The Bilderhefte are small, staple-bound booklets in various formats with grey cardboard covers, rubber-stamped with a title indicating the number of pictures they contain (for example, 3 Bilder or 5 Bilder). Printed in black and white on offset paper, without comment, the picture books bring together everyday phenomena such as aeroplanes, mountain panoramas, animals, female knees or film stars. For many of the series, Feldmann began with countless photographs before narrowing down his selection for



the booklet. With the eye of a sharp observer, he pays equal attention to the pictures themselves and to the reality they depict, as if he were hoping to explore the underlying grammar between the two. In Feldmann's view, pictures need no descriptions or additional information, and his own work consistently goes without captions, as these pages demonstrate: what you see is what you get. This approach is nowhere more apparent than in Feldmann's long-held wish to completely strip a major daily newspaper of text. Finally, in 2000, the Vienna weekly magazine *Profil* accepted his proposal and printed an entire issue without words for its 7 February edition. The pictures alone speak, without hierarchy and without intent. In the issue, all of the pictures selected by the editors appear without captions and articles. The cover features an image of Jörg Haider and Wolfgang Schüssel ratifying their coalition agreement, but Feldmann took away the headline 'Die Schande Europas' (Europe's Shame).

In other works, Feldmann is less overtly political and places more emphasis on the tension generated by seriality. As with film editing, his combinations of two or more pictures lead to a new picture which lies behind what is actually shown in the specific individual images, and to a story generated in the viewer's head based on personal memories and experiences. *Porträt* (Portrait, 1994), for example, is a selection of pictures from a woman's photo album which were taken over the course of half a century (1943–94). While documenting the personal history of her life, the piece also bears witness to a phase of historical change, from post-WWII hardship to West Germany's flourishing economic

miracle'. In these 'snapshots', the private mixes with collective memories of German history, as reflected not only in clothing, cars and other status symbols but also in changing behaviour, as in the increased permissiveness and openness seen in private snapshots, from the 1970s onwards. With their formulaic quality (first day at school, poses with a boyfriend, on the beach, in front of foreign tourist attractions), the photographs always represent stereotypical motifs of their respective period and correspond to clichés current within society.

*Alle Kleider einer Frau* (All Clothes of a Woman, 1974) is another serial work that can also be read as a historical document. The 72 black and white photographs show items of clothing shot in isolation, creating a matter-of-fact inventory of a wardrobe while conveying a distinctly melancholy feeling, since the actual protagonist of the piece – the woman – is absent. The

***Rather than functioning as proof of a claim, Feldmann's pictures can be interpreted in various ways, and the few words are chosen in such a way as to further underline this openness.***

title doesn't tell us for sure whether we are dealing with one woman's entire wardrobe or just with some women's clothes. Rather than functioning as proof of a claim, the pictures can be interpreted in various ways, and the few words provided by the title are chosen in such a way as to further



underline this openness. 'Feldmann frees his art from any referential position. It determines itself, its ability to be experienced. Found (trivial) materials merge into the artwork; the artwork merges into its own constitution; it becomes a reality, like any other.'<sup>1</sup>

From the outset, a photograph's technical value was never important to Feldmann's *oeuvre*. He is interested, not in the object, but in its content, in the impressions and feelings associated with the pictures. And when he turned his back on the art world in 1980, one reason was that he felt misunderstood. 'People only talked about the form of my pictures, never the content. But I was interested in the pictures. The impoverished form just resulted from my living circumstances at the time. I didn't have the money to do it any other way.' In the following years, Feldmann, who now describes himself as a 'pensioner' and no longer as a 'shopkeeper' as he did for years, produced toys and ran a shop in Düsseldorf's old town, selling gifts, souvenirs and antiques. During this period, he simply pursued his work in a different context, thus preserving his independence. To him at the time, the break didn't feel as drastic as it is now perceived to have been. 'Back then, my art was one sideline among many.' Even at the time of their appearance, his unsigned and unlimited editions of booklets were at odds with a market geared towards scarcity. Feldmann still doesn't sign his works, deliberately making editions and countless copies. Ownership of pictures is not something he's keen on; in his democratic understanding of art, they are common property. 'If I bought a Van Gogh, it wouldn't be mine. It belongs to everyone. It's like you buying a piano and playing Beethoven on it. The canvas and the paint aren't important. What counts is the memory. What we project onto a work is what lasts.'

What he means becomes especially clear in the installation *Schattenspiel*

(Shadow Play, 2002–ongoing). Toy figures and all manner of bric-a-brac are arranged on several small carousels, each placed in front of a lamp, which casts ever-changing combinations of shadows onto the wall. The way that the play of shadows reveals the conditions of its own production offers a fitting image of Feldmann's artistic praxis as a whole: forever creating new pictures by means of new arrangements and constellations, and forever opening new windows onto the world. Feldmann's works – the shadow play just as much as the early 'Bilderhefte' – reveal a space for projections. Words, on the other hand, says Feldmann, 'merely prescribe thought'.

Feldmann's works fascinate not only due to their aesthetic and conceptual



simplicity but also because of the special, non-simplifying gaze he directs at seemingly banal things and at his surroundings in general. In an unpublished interview conducted by *Avalanche* magazine in 1972, Feldmann answered the editor's questions using pictures only. The enormous eyes of a woman on an advertising poster and the people walking past them were Feldmann's reply when he was asked to name the most important aspect of his work. Looking, observing or scanning might be adequate linguistic equivalents. But Feldmann is not a fan of words. He is a euphoric lover of pictures.

Of course, today, every Facebook user can put personal pictures online; deeply private photo albums are just a

few clicks away; a search engine like Google immediately offers up countless pictures ordered by theme. What was always a conceptual decision in Feldmann's *oeuvre* has long since become a technique firmly anchored in cultural consensus. The work he has been painstakingly carrying out by

### ***Feldmann filters images in ways a search engine never could (and never would).***

hand since the late 1960s can be performed by the Internet in a matter of seconds. But in Feldmann's eyes, the images churned up by search engines are not the right ones: 'I don't like them. They're promotional images, a powerful world of photographs that I can't stomach. Paper is my world.' His combinations of pictures are carefully considered; nothing is left to chance, since each selection is based on his personal choices. He filters images in ways a search engine never could (and never would). The machines search functionally, according to economic criteria. And searches depend on the verbalization of the image: images are found by typing in words first. Ultimately, an online image search functions like an index of keywords at the end of a book. Although it is now possible to drag-and-drop an existing image into the search field where words are usually entered, so far the results are based mainly on similarities of form and colour, producing little meaning in terms of content. Such procedures do not match Feldmann's method because he only knows what he's been looking for, once he's found it: 'The search for the one picture is what drives me, without knowing what's in that picture. Pictures happen to you, and I'm open to being found.'

*Translated by Nicholas Grindell*

<sup>1</sup> Werner Lippert, *Hans-Peter Feldmann. Das Museum im Kopf*, Walther König, Cologne, 1989, p. 59



*Elodie Evers is a curator at the Kunsthalle Düsseldorf, where she has curated exhibitions with Chris Martin, Matt Connors, Hans-Peter Feldmann, João Maria Gusmão and Pedro Paiva, Kirsten Pieroth, Henrik Olesen and Katja Eydel, among others. Evers has written numerous catalogue essays and is an editor of the interview magazine mono.kultur.*

*The following four pages are an artist project by Hans-Peter Feldmann.*

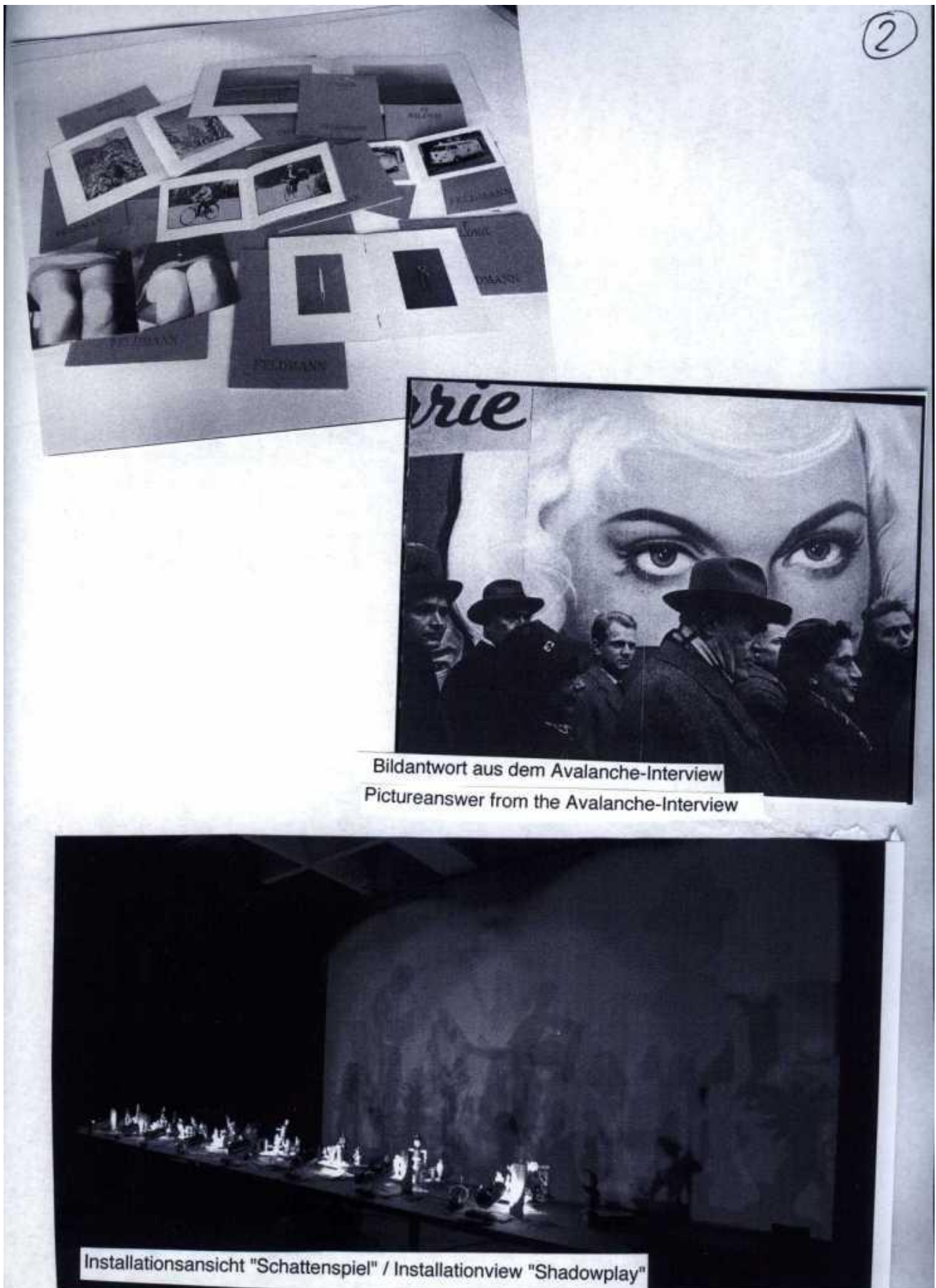




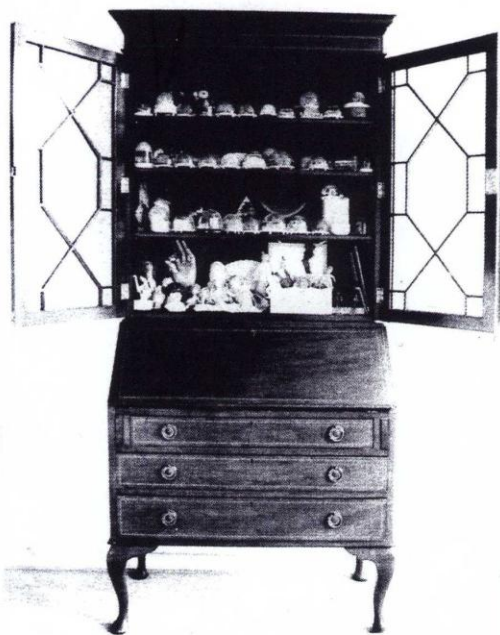
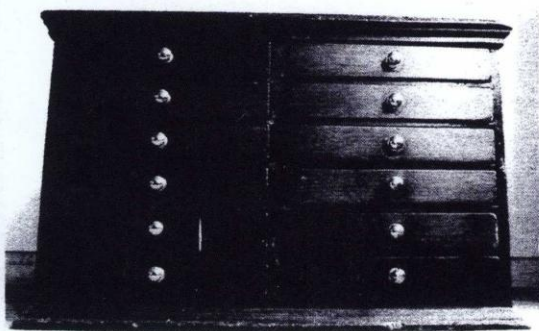
Fotoserie "Alle Kleider einer Frau" / Photo series "All the clothes of a woman"

Buch "Portrait" / Book "Portrait"





3



Vier Schränke aus Feldmann's Wohnung  
Four cupboards from Feldmann's flat



