Am Abgrund der Bilder

Michael Müller

St. Matthäus Stiftung

23.04.–03.09. 2023

Mögliche und unmögliche Bilder #I, 2022

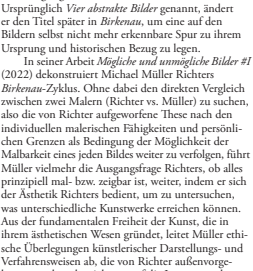
„Ich denke, generell gibt es kein Bild, das man nicht malen kann", antwortet Gerhard Richter 2001 auf die Frage, ob es möglich sei, Gemälde nach Fotografien der industriellen Vernichtung von Menschen in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern während des Holocausts zu schaffen. Vielleicht möge es persönliche Grenzen geben, etwa die eigene (malerische) Unfähigkeit, doch prinzipiell sei alles mal- und darstellbar.

Im Jahr 2014 schafft Richter seinen aus vier Gemälden bestehenden *Birkenau*-Zyklus und zusätzlich vier digitale, auf Aluminiumplatten gedruckte Reproduktionen dieser Bilder, die, jeweils in vier Rechtecke geschnitten, im Eingangsbereich des Reichstagsgebäudes in Berlin installiert sind. Grundlage für die Gemälde waren die vier einzigen Fotografien, die die Vernichtung von Juden im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau direkt und unmittelbar dokumentieren. Von einem Häftling des sogenannten „Sonderkommandos" unter Todesgefahr aus einer Gaskammer heraus aufgenommen und aus dem Lager geschmuggelt, zeigen sie die Verbrennung von Leichen und nackte Frauen in einem Waldstück auf dem Weg in die Gaskammer des Vernichtungslagers. Richter malte die vier Aufnahmen fotorealistisch in Öl auf Leinwand. Mit dem Ergebnis unzufrieden, da es seiner Ansicht nach nicht gelungen sei, die Vorgänge und das Leid des Holocaust in ihrer Gänze in seinen Gemälden festzuhalten und darzustellen, bearbeitete er sie anschließend mit einem Rakel und den Farben Schwarz, Grau, Grün und Rot weiter, bis abstrakte Formen die gesamten Leinwände und die figurativen Darstellungen überdeckten. „Es gibt eben Fotos, die ich durchs Abmalen nur zu schlechten Bildern machen könnte. Und diese vier Fotos sind so gut, dass ich sie nur zerstören kann. Man kann sie beschreiben oder ihnen eine Musik widmen oder, wenn es gut geht, ein abstraktes Bild widmen." Ursprünglich *Vier abstrakte Bilder* genannt, ändert er den Titel später in *Birkenau*, um eine auf den Bildern selbst nicht mehr erkennbare Spur zu ihrem Ursprung und historischen Bezug zu legen.

In seiner Arbeit *Mögliche und unmögliche Bilder #I* (2022) dekonstruiert Michael Müller Richters *Birkenau*-Zyklus. Ohne dabei den direkten Vergleich zwischen zwei Malern (Richter vs. Müller) zu suchen, also die von Richter aufgeworfene These nach den individuellen malerischen Fähigkeiten und persönlichen Grenzen als Bedingung der Möglichkeit der Malbarkeit eines jeden Bildes weiter zu verfolgen, führt Müller vielmehr die Ausgangsfrage Richters, ob alles prinzipiell mal- bzw. zeigbar ist, weiter, indem er sich der Ästhetik Richters bedient, um zu untersuchen, was unterschiedliche Kunstwerke erreichen können. Aus der fundamentalen Freiheit der Kunst, die in ihrem ästhetischen Wesen gründet, leitet Müller ethische Überlegungen künstlerischer Darstellungs- und Verfahrensweisen ab, die von Richter außenvorgelassen wurden, der sich nur auf die Immanenz der Kunst beschränkt: Zwar könne sich Kunst, so Müller, allem widmen und jeden Themas annehmen, alles malen und zeigen, aber kann sie auch alles erreichen? Ist es möglich, ein empathisches Bild des Holocausts zu geben? In der Gänze seiner unmenschlichen, absoluten und totalen Vernichtungskraft, in seinem Drang, selbst noch die letzte Spur seiner Existenz zu zerstören?

Für seine Untersuchung legt Müller die Malschichten von Richters *Birkenau*-Bildern frei und befragt sie nach ihrer jeweiligen Aussagekraft: Als untere, später verdeckte Schicht die malerischen figurativen Reproduktionen der vier aus dem KZ Auschwitz-Birkenau stammenden Fotografien des Vernichtungsprozesses an den europäischen Juden – ergänzt um die für Richter typische Wischtechnik, die das Dargestellte verschleiert und es doch erkennen lässt. Die zweite Ebene bilden die abstrakten Übermalungen, die mit einem Rakel gezogenen Schlieren und Streifen – eine Technik, die den Zufall in den Malprozess einlässt und eigentlich als unreproduzierbar gilt. Müller, dem die Reproduktion dennoch gelingt, zeigt, dass auch der vermeintliche Zufall und die Willkür Ergebnisse künstlerischer Entscheidungen sind, die wie die digitalen Abzüge auf Aluminium im Reichstagsgebäude, auf die Müller mit der Wahl seines in der Ausstellung gezeigten Bildträgers, der auch in vier Paneele unterteilt ist, reproduzierbar sind. Nebeneinander an den Wänden des Ausstellungsraums installiert, die Besucher*innen umgebend, bleibt es an ihnen zu entscheiden, was überhaupt mal- und zeigbar ist – was jedes der zu sehenden Werke auf individuelle Weise zeigt. Wenn auch Gerhard Richter seinen ersten künstlerischen Antwortversuch – die realistischen Gemälde mit den Fotografien des „Sonderkommandos" – als gescheitert erachtet haben mag und eine erneute, „genauere", „bessere" oder „angemessenere" Antwort in den abstrakten Übermalungen suchte, so ist doch auch der erste Versuch trotz allem ein Antwort. Indem Müller die verschiedenen Antwortversuche im Ausstellungsraum nebeneinanderstellt und koexistieren lässt – mögen sie gescheitert sein oder nicht – eröffnet sich ein Raum der Offenheit, der sich im Dialog der vielfältigen, immer unvollständigen und nie endgültigen Antworten entfaltet.

Denn alles ist mal- und zeigbar, aber es gibt kein Bild, das universell und vollständig die Welt zeigt, sondern jedes Bild bezieht Position und muss sich zur Welt verhalten, zu dem, was es zeigt. Selbst das dokumentarische Bild, die aus dem Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau stammenden Fotografien, sind bei aller Authentizität des auf ihnen zu sehenden Ortes und Geschehens, ihrer unbestreitbaren Zeugenschaft nicht vollständig, sondern ausschnitthaft, selektiv, perspektivisch – und gewinnen gerade dadurch ihre Notwendigkeit, Bedeutung und Würde. Die auf ihnen zu sehenden blinden Flecken und Lücken zu erahnende Abwesende, das gerade nicht gezeigt wird, zeichnet ihre Menschlichkeit und Einmaligkeit aus.

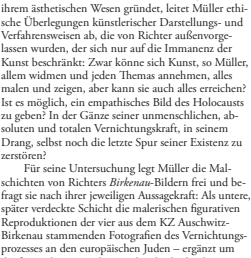


Lesch (Gerhard Richter) Erinnerung Vergasen in den Verbrennungsöfen von Leichen Kommando von der Ersterkommando Auschwitz August 1944 (Dargestellt Nr. 277), 49

Lesch (Gerhard Richter) Brandstoß, Lesch als Arbeiter Pflock, WV2009: 837-5, 2014, 48

Spiegelungen des Gleichen, WV2009: 837-5, 2014, 48

Ähnliche Bilder, WV2009: 837-5, 2014, 48

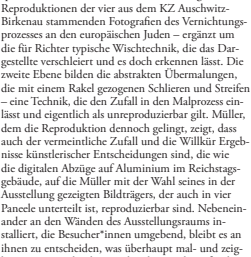


Müssen wir uns ein Bild machen von uns zu erinnern?, WV2009: 837-1, 2014, 48

Lesch (Gerhard Richter) Erinnerung Vergasen in den Verbrennungsöfen unter Kommando von der Ersterkommando Auschwitz August 1944 (Dargestellt Nr. 278), 50

Spiegelungen des Gleichen, WV2009: 837-5, 2014, 48

Ähnliche Bilder, WV2009: 837-5, 2014, 48

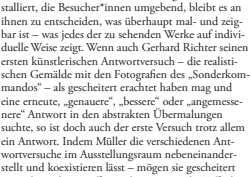


Müssen wir uns ein Bild machen von uns zu erinnern?, WV2009: 837-1, 2014, 48

Lesch (Gerhard Richter) Brandstoß, Lesch als Arbeiter Pflock, WV2009: 837-5, 2014, 48

Lesch (Gerhard Richter) Erinnerung Vergasen in Gaskammer des Kommandos V von Auschwitz, August 1944 (Dargestellt Nr. 280), 48

Ähnliche Bilder, WV2009: 837-5, 2014, 48



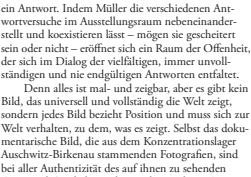
Müssen wir uns ein Bild machen von uns zu erinnern?, WV2009: 837-1, 2014, 49

Lesch (Gerhard Richter) Brandstoß, Lesch als Arbeiter Pflock, WV2009: 837-5, 2014, 49

Spiegelungen des Gleichen, WV2009: 837-5, 2014, 49

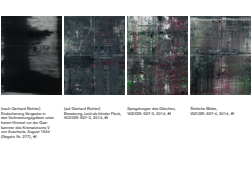
(Man kann Auschwitz nicht abmalen) Frauen auf dem Weg zur Gaskammer des Kommandos V von Auschwitz, August 1944 (Dargestellt Nr. 283), 49 (Erinnerung)

Mögliche und unmögliche Bilder im Fluchtpunkt #III, 2013



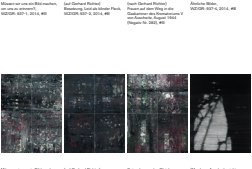
Die *Möglichen und unmöglichen Bilder im Fluchtpunkt #III* (2013) beschäftigen sich mit dem Ort des Geschehens, dem Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. Die vier Bilder – drei in Schwarz-Weiß, eines in Farbe –, die den heutigen Zustand des Birkenwaldes festhalten, durch den die entkleideten Opfer, so bezeugt es eine der „Sonderkommando"-Fotografien, in die Gaskammern laufen mussten, sind Handy-Fotografien, die in den Untertiteln das genaue Datum und den Ort ihres Entstehens angeben. Es sind die vom Handy automatisch gespeicherten Metadaten (etwa: *28. Juni 2013, 13:51, Auschwitz II-Birkenau*), als würde diese Exaktheit den Fotos etwas hinzufügen, ihre Aussagekraft, ihre Faktizität unterstreichen oder verändern, bestätigen, bekräftigen oder auch negieren: „Wäre der Name nicht, würde man an Sommer und Natur denken", so hat es die Kunsthistorikerin Anne-Marie Bonnet in einem Vortrag zum Thema bezeichnet. Doch was sie damit eigentlich zeigen und offenlegen, indem sie sich auf etwas von ihnen Unterschiedenes, Abwesendes beziehen, ist, was den Fotografien – oder genauer: dem Fotografen – des „Sonderkommandos" verwehrt blieb: Zeit, Genauigkeit, Abstand, Freiheit. Denn zwar entstanden drei der vier Fotografien Müllers innerhalb von zwei Minuten, 13.51 bis 13.52 Uhr, es sind die schwarzweißen Bilder, doch das vierte, das farbige, entstand bereits 40 Minuten zuvor um 13.11 Uhr. Zwischen diesen Fotografien lag ein Prozess: Das zuerst entstandene Foto, bei dem die Perspektive und der Standort, von dem aus fotografiert wurde, bewusst gewählt sind, ist ein Schnappschuss, der versucht, mit einer Beliebigkeit des Mittels – es ist das ständig verfügbare Handy – unmittelbar das festzuhalten, was ist, hier und jetzt, getreu in Farbe. Doch, so fragt Müller, was sagt das aus, wie authentisch ist dieses Jetzt, wie gerecht wird es dem Ort, der Geschichte, der Geschichte dieses Ortes? Diese Fragen, die in diesem Fall zuerst ein Ausprobieren sind, führen 40 Minuten später – Zeit, um zu reflektieren und auszuprobieren, zu verwerfen und zu wiederholen – zu drei weiteren Fotografien. Ist eine Verfremdung, ein Entfärben ins Schwarz-Weiße, den fotografischen „Farben" der Vergangenheit, vielleicht genauer, getreuer, aussagekräftiger? Der Versuch bleibt, was er ist, eine Befragung, er gibt keine Antwort, bleibt offen.

Mögliche und unmögliche Bilder (unter der Haut) #IV, 2022



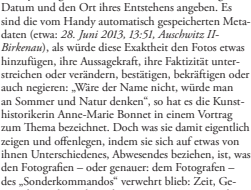
Die Fotografien des „Sonderkommandos" wurden für die Arbeit *Mögliche und unmögliche Bilder (unter der Haut) #IV* (2022) 2022 per Aceton-Transferdruck direkt auf die Wand ihres ersten Präsentationsortes, dem Würzburger Museum im Kulturspeicher, aufgetragen – in die Wand (wie es der Künstler bezeichnet) „tätowiert" und so mit der Bausubstanz des Ausstellungshauses verbunden. Der normalerweise bewegliche Bildträger einer Fotografie oder eines Kunstwerks wurde immobilisiert und so eine physische Zerstörung erschwert, eine Präsenz und Dauer erzwungen. Und trotzdem: Was passiert, fragt Müller, wenn man das Werk, die Fotografien dann doch wieder – mit Gewalt, mit einer Säge – aus der Wand schneidet, von der Haut reißt? In der Ausstellung in der St. Matthäus-Kirche ist dies zu sehen: Eine Wandplatte, herausgelöst aus dem Würzburger Museum, eingepflanzt in die Wand der Kirche, an einen anderen Ort. Die Geschichte des Werks wird bewusst gezeigt: Die Platte ist nicht verspachtelt, nicht der Wandfarbe angepasst gestrichen.

Birkenaugrau (Der Wahrheitsschwur), 2022 (Vormals: Grauen)



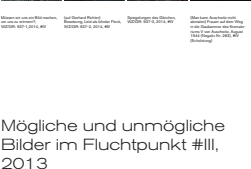
Birkenaugrau (Der Wahrheitsschwur) (2022), von einem kleinen Detail an der unteren rechten Kante abgesehen ein monochromes Gemälde, trägt einen Titel, der einem Markennamen gleicht und auf das künstlerische Verfahren der Besetzung verweist: auf die einem Namen eingeschriebene Verbindung zu einem Künstler, so wie Anish Kapoors exklusive Nutzungsrechte an Vantablack, das berühmte Yves Klein-Blau oder Gerhard Richters Stil, seine Formensprache, die Arbeit mit der Rakel, die unverwechselbar mit dem Künstler Richter verbunden ist. Und dennoch ist *Birkenaugrau* schlicht „nur" grau, ein graues Bild, eine Rückführung auf den Grund jeden Bildes, auf sein Material, die aufgetragene Farbe. Jedoch öffnet sich ein ganzes Netz an Verbindungslinien, sobald man erfährt, dass die kleinen nicht-grauen Farbreste am unteren Rand entstanden, weil der Künstler im Atelier beim Malen an dem danebenstehenden Bild, *Birkenau in Farbe* (2022), mit dem Pinsel abgerutscht ist und sich so das eine Bild in das andere eingetragen hat. Oder, dass das Grau aus den gesammelten und gemischten Farbresten der Arbeit an *Mögliche und unmögliche Bilder #I* stammt.

Mögliche und unmögliche Bilder (in der Sprache der Täter) #V, 2013/2022 & Mögliche und unmögliche Bilder (Textbild in Hebräisch) #VI, 2013/2022



„Untermenschen", „Sonderkommando" und die Jahreszahl „1944" sind in dem hebräischen Text der großen, hochformatigen Leinwand *Mögliche und unmögliche Bilder (Textbild in Hebräisch) #VI* (2013/2022) zu lesen. Bruchstücke oder Reste der Sprache der Täter, die sich nicht ins Hebräische übersetzen lassen oder nicht in diese Sprache übersetzt werden sollen. Die in der Ausstellung direkt daneben platzierte Leinwand *Mögliche und unmögliche Bilder (in der Sprache der Täter) #V* (2013/2022) zeigt die deutsche Fassung des Textes: Zwei Zitate aus Georges Didi-Hubermans Studie *Bilder trotz allem*, die als Standardwerk zu den vier Fotografien des sogenannten „Sonderkommandos" von Auschwitz gilt, jeweils eines aus Primo Levis *Die Untergegangenen und die Geretteten* und einem Brief von Hannah Arendt an Gershom Scholem, in dem sie sich der von ihr postulierten „Banalität des Bösen" widmet. Die Texte geben in schwer erträglicher Genauigkeit die Tätigkeiten wieder, zu denen die Mitglieder des „Sonderkommandos" von den Nationalsozialisten gezwungen wurden, und verweisen auf die Fotografien des „Sonderkommandos", die aufgenommen wurden, um „eine Vorstellung desjenigen zu vermitteln, das bis zu diesem Zeitpunkt niemand für möglich gehalten hatte", indem sie „[d]ieser Wirklichkeit einige Bilder entreißen!". Auch die Texte und schriftlichen Zeugnisse vermitteln wie die Bilder eine Vorstellung davon – wenn auch eine andere, eine vermittelnre Vorstellung. Denn auch Bilder können ohne Kontext bei den Betrachtenden falsche Vorstellungen erzeugen, wie Gerhard Richter es 2011 in einem Interview genau beschrieb: „die Leute laufen da ganz friedlich herum und wenden Leichen. Das sieht man aber erst, wenn man sehr genau hinguckt. Zunächst wirken sie wie nette Gartenarbeiter." Müller setzt in seinen beiden Gemälden den Kontext selbst ins Werk – den Text auf ein Bild –, der so selbst Teil der Ausstellung wird, indem Fragmente des Kontextes sichtbar gemacht werden, die zum Verständnis der Ausstellung notwendig sind.

Mögliche und unmögliche Bilder (Birkenau-Orange) #VII, 2013 & Birkenau in Farbe, 2022

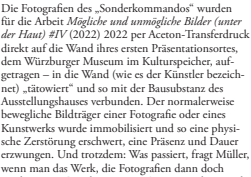


Die nahezu zärtlich leuchtende Pflanze, die sich an einem Randstein in Birkenau in ihrer Farbigkeit ein Leben erkämpft und doch vergänglich und mittlerweile wohl vergangen ist, in der Fotografie *Mögliche und unmögliche Bilder (Birkenau-Orange) #VII* (2013) hallt in dem abstrakten Gemälde *Birkenau in Farbe* (2022) wider. Darf man diese unmögliche Schönheit an einem Ort des Grauens zeigen? Wie getreu muss man in der Abbildung oder Wiedergabe sein? Löst die verpixelte, niedrige Auflösung des Handy-Fotos das alles aus der Welt heraus, verwischt es zu einer bloßen Ahnung? Und warum kann man auf dem abstrakten Gemälde diese Pflanze erkennen, obwohl es doch nur Farben auf einer Leinwand sind? Ist die Pflanze auch auf diesem Bild noch dort in Birkenau oder ist es „nur" ein Bild hier und heute in dieser Ausstellung?

Kopflose (nach Otto Freundlich), aus der Serie Heilungen, 2022 & Vergleichen, 2022

Die plastische Arbeit *Kopflose (nach Otto Freundlich)* und die dreiteilige Arbeit *Vergleichen* (beide 2022) beschäftigen sich mit der Geschichte von Otto Freundlichs Skulptur *Großer Kopf* aus dem Jahr 1912. Freundlichs Skulptur wurde 1937 in der nationalsozialistischen Propaganda-Ausstellung *Entartete Kunst* in München unter dem Titel *Der neue Mensch* gezeigt, während der Wanderung zu einer weiteren Ausstellungsstation vermutlich beschädigt oder zerstört – zumindest verliert sich ihre Spur – und von den Nationalsozialisten durch eine grotesk entstellte und überzeichnete Reproduktion ersetzt, deren Spur sich später ebenfalls verliert. Müller hat versucht, die originale Skulptur als Teil seiner Serie *Heilungen* zu rekonstruieren. Ursprünglich bei Freundlich in Gips geformt, lässt Müller seine Plastik in Bronze gießen und verleiht ihr so eine zumindest materiell standhaftere Dauer, unempfindlich für mechanische Beschädigungen und den Einfluss von Wasser. Die Arbeit *Vergleichen* zeigt in drei Fotografien die ursprüngliche, die nationalsozialistische und Müllers Fassung nebeneinander. Die Abbildungsgröße der Bilder auf dem Papier orientiert sich dabei an der Dateigröße der zur Verfügung stehenden Bilddateien oder Abzüge, so ist etwa die Fotografie der nationalsozialistischen Reproduktion der Skulptur nur in einem Zeitungsausschnitt überliefert. Müllers Reproduktion konnte hingegen hochauflösend fotografiert werden und bildet somit in Relation die größte Abbildung. Auch dies erzählt eine Geschichte über zeitlichen Entstehungsumstände der verschiedenen Skulpturen bzw. Reproduktionen. Müller fragt, was passiert, wenn man einen Verlust, der zu der Geschichte eines Kunstwerks gehört und ihm gewaltvoll aufgedrückt wurde, nicht akzeptiert, die Zeit zurückdrehen, sie für eine andere Dauer stabilisieren möchte – mit dem harten und kalten Metall der Bronze? Oder muss man vielleicht, so unmöglich es vielleicht auch sein mag, nicht doch den Verlust schlicht und einfach bestehen lassen, eine Leerstelle in der Welt?

Figuren zur Befragung empathischer Reaktionen, 2022



Dass das Thema der Ausstellung *Am Abgrund der Bilder*, das unvorstellbare Grauen, und die gezeigten Werke die Besucher*innen nicht nur auf einer intellektuellen Ebene ansprechen, sondern auch unmittelbar affektiv beeinflussen, reflektieren die verzerrten, leidenden, gekrümmten und verzweifelten *Figuren zur Befragung empathischer Reaktionen* (2022). Dass jede (empathische) Reaktion unmittelbar auch alles andere einfärbt, illustrieren die hinter der Skulpturengruppe angebrachten Spiegel, in denen sich neben den Besucher*innen alle anderen gezeigten Werke spiegeln – etwas weiter entfernt im Spiegel, irgendwie hinter der Wand, an dem Leid (der Figuren/des betrachtend Anwesenden) vorbei.

Michael Müller

In seinem Werk setzt sich der deutsch-britische Künstler Michael Müller (*1970) mit der Ästhetik und Bildwerdung komplexer Gedankenprozesse auseinander, die er beständig nach ihrer sinnlichen Erfahrbarkeit und ihrem materiellen Gehalt befragt. Ausgehend von historischen Narrativen, wissenschaftlichen Methoden, gesellschaftlichen Normen sowie sprachlichen und numerischen Systemen entwickelt er eine künstlerische Praxis, die diese Systeme und Strukturen durch Variation, Transformation, Manipulation und fiktionalisierende Modifikation immer wieder an ihre Grenzen führt. Die entstehenden Abweichungen und Irritationen sowie der sich daraus ergebende Zweifel am Bestehenden und das Misstrauen gegenüber unhinterfragten Wahrheiten schaffen eine völlig eigenständige künstlerische Formensprache, die sich neben großformatigen Gemälden und Zeichnungen auch in Skulpturen, Installationen, Performances sowie in Müllers kuratorischer Praxis manifestiert.

Michael Müller lebt und arbeitet in Berlin. Von 2015 bis 2018 lehrte er als Professor an der Universität der Künste zu Berlin (UdK).

Im Rahmen von Einzelausstellungen wurden Michael Müllers Werke zuletzt u. a. im Städel Museum Frankfurt (*Der geschenkte Tag, Kastor & Polydeukes*, 2022–2023), dem Museum im Kulturspeicher Würzburg (*Mögliche und unmögliche Bilder*, 2022–2023), in der Galerie du Monde Hongkong (*Drei biographische Versuche*, 2021–2022) und in der Hasenheide 13, Sammlung Wemhöner (*Schwierige Bilder*, 2021) gezeigt.

Fotos: © Frank Sperling (installationsansicht), Courtesy Studio Michael Müller
Reproduktionen: © Studio Michael Müller, Mathias Schormann (Foto)