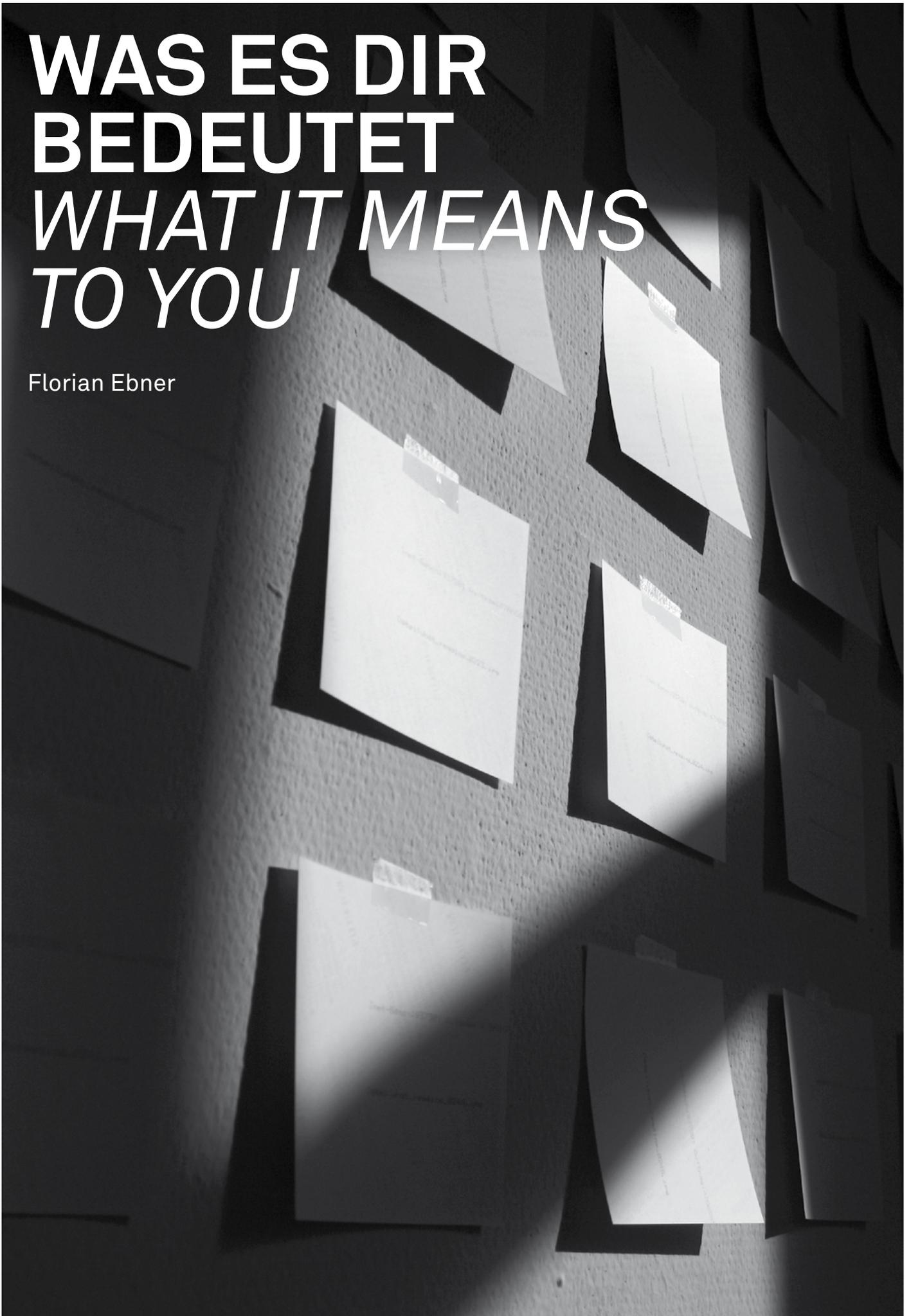


WAS ES DIR BEDEUTET *WHAT IT MEANS* *TO YOU*

Florian Ebner



Ausquartierte Blicke

Weil der Teufel viereckige, weiße Augen hat, wenn man zu schreiben beginnt, und weil die Blätter nicht nur zerknüllt, sondern auch verweht sein könnten [56 | 0964] – notiert eine 43-jährige Besucherin am letzten Tag der Ausstellung und nimmt auf eine kleine querformatige Fotografie Bezug, die einen Haufen verstreuter weißer Blätter auf dunklem Gras zeigt. Die anonyme Verfasserin könnte damit aber auch auf die besondere Anordnung anspielen, in die der Künstler die Besucher seiner Ausstellung versetzt hat: an einem Tisch sitzend, vor sich ein kleinformatiges Foto, das man zuvor in einem Raum unter anfänglich 1000 weiteren Fotografien aussuchen durfte, und daneben ein leeres Blatt, auf dem man begründen konnte, warum man dieses Bild gewählt habe. Die Bitte von Sascha Weidner um eine unmittelbare Reaktion auf sein Bild scheint bescheiden angesichts der Großzügigkeit seiner Gabe, immerhin kann der Besucher eine signierte Originalfotografie von ihm mit nach Hause nehmen. Und dennoch steckt in dieser einfachen Versuchsanordnung – ein frei zu wählendes Bild, ein weißes Blatt, ein Bleistift – etwas Forderndes, eine kleine Zumutung, die genau in dem Moment spürbar wird, wenn man seine Begründung auf das leere weiße Formular zu kritzeln beginnt: Wie viel gebe ich von mir preis, wie weit lasse ich mich auf dieses Spiel ein, wie originell ist meine Wahl und meine Begründung?

Wirft man einen ersten Blick auf die verschiedenen Antworten dieses Experiments, so fällt bald die unterschiedliche Art und Weise auf, wie die Besucher der Einladung Sascha Weidners entsprochen haben. Unverstellt und direkt haben die Kinder unter den Ausstellungsbesuchern reagiert: *Meine Mutter wollte es so und ich hatte nichts dagegen* [924 | 0468] schreibt ein Junge von 11 Jahren über seine (oder ihre) Wahl, ein Altersgenosse bekundet angesichts einer fast medizinischen wirkenden Nahaufnahme: *Ich will Arzt werden und mir ein bisschen die Wunde angucken* [319 | 0134]. Ein anderer Junge denkt schon mal voraus, wenn er über seine Wahl eines Fotos mit Rauch und Diskokugel schreibt: *Weil ich in letzter Zeit viele Feiern und Feste mit Freunden gefeiert habe. Hauptsächlich Geburtsfeiern und da jetzt keine Feiern erst mal kommen und noch die Erinnerungen in meinem Kopf herumschwirren wie die Rauchschwaden in dem Bild* [373 | 0961]. Um tatsächliche Erinnerungen, die die ausgewählten Bilder in ihnen wachrufen, geht es in vielen Statements der Älteren: *When I saw the picture it immediately reminded me of Warsaw. I miss the city and hate it at the same time ... In Warsaw there is also a palm tree and it's quite famous in Poland, I think* [577 | 0451], schreibt eine 21-jährige Besucherin über ein in Palermo aufgenommenes Bild Weidners, wobei die die Erinnerung auslösende Palme nur ein unscharfes Detail im Bild ist. Erinnerungen im Sinne vager Assoziationen bestimmt die Lektüre vieler Bilder. Angesichts eines spielerisch von einer Hand verdeckten Gesichts eines jungen Mannes mit Rappermütze bemerkt ein 37-jähriger-Besucher: *Das Bild erinnert mich an einen Sonntagmorgen, nach einer langen Samstagnacht* [213 | 0674]. Andere Besucher wiederum gehen auf die konkrete formale Qualität »ihrer« Bilder ein, nehmen spielerisch die Elemente auf und setzen sie in Sprache um oder stellen Bezüge zu anderen Bildern und Texten her: *Pollock trifft Asphalt. Zufall auf Ordnung. Popcorn auf Betonplatte* [877 | 0265] konstatiert eine 23-jährige Besucherin und beschreibt dabei treffend das Bild ihrer Wahl. Eine 51-jährige Besucherin verlängert die Idee der Aufnahme gleichsam auf die Fläche des Papiers: Auf den spiegelverkehrten Schriftzug »Help«, mit einem Finger an die beschlagene Innenseite eines Autofensters geschrieben und von Sascha Weidner fotografisch festgehalten, antwortet die Autorin mit

der zweiten Strophe des Beatles-Songs Help!, ebenfalls spiegelverkehrt auf das bereitliegende Formular übertragen [256 | 0882] – welch wunderbare Idee, der Atmosphäre eines Bild mit der eines Songs zu begegnen.¹ Selbstbefragend nimmt sich die Antwort einer 28-jährigen Besucherin aus, die angesichts der Aufnahme von der entblößten Schulter eines jungen Mannes den lustvollen Blick des Fotografen zu dem ihren macht: *Das Bild gibt mir einen intimen Blick, der nicht mir gehört, bei seiner Bildwerdung ich nicht dabei war und es doch bin. Der Blick bereitet Lust, das fühlt sich irgendwie gemein an (...) ich hab' ihn einfach genommen, fort genommen, ausquartiert* [112 | 0976]. Ein 52-jähriger Besucher hingegen reflektiert den Prozess des Experiments analytisch und stellt lakonisch fest: *So billig komme ich wohl nie wieder an einen »Weidner«! Ansonsten verändert die Möglichkeit des Mitnehmens den Blick auf die Bilder extrem. (...) Es paßt in die Zeit der Bilderflut. Spannend, weiter darüber zu sprechen.* [405 | 0594]. Die Statements der Besucher bilden nur ein weiteres, wichtiges Element in Sascha Weidners Ausstellung *Was übrig bleibt*, die sich auf spielerische Weise zum Ziel gesetzt hat, Bilder in Beziehung und Räume in Bewegung zu versetzen, die Teilhabe des Betrachter zu suchen und die Frage zu stellen, was (uns) Bilder bedeuten.

Die Idee des Archivs

Im Vorfeld der Ausstellung hat Sascha Weidner für einen schachtelförmigen Raum im südlichen Torhaus des Braunschweiger Photomuseums eine Bildsammlung zusammengestellt und eine Präsentationsweise konzipiert, die er als **Archiv I** bezeichnet. In diesem Archiv befinden sich 1001 Fotografien, die Weidner seit 2004 aufgenommen hat – zu den unterschiedlichsten Anlässen, auf Reisen oder als subjektives Protokoll des Alltags.² Unverbunden stehen diese heterogenen Motive zu Beginn der Ausstellung als kleinformatige Abzüge auf elf schmalen Regalleisten neben- und übereinander; ihr Standort folgt keiner chronologischen oder thematischen Ordnung (wie sie in einem echten Archiv zu finden wäre), sondern der rein visuellen Qualität ihrer Farbigkeit. Er präsentiert uns sein Archiv nicht in seiner Funktionalität, sondern als ein Bild, das das Spektrum des Farbkreises ausschöpft und uns eine Idee des Ganzen, des kompletten Vokabulars seiner Bild-Sprache geben möchte. Die kunstvolle Konstruktion dieses Farbraums lässt sich als Zeichen verstehen, das Ensemble der Bilder nicht mit dem echten Archiv des Fotografen Sascha Weidners zu verwechseln. Zugleich ist es eine mutige Entscheidung des Künstlers, einen derart tiefen Einblick in den *jardin secret* der eigenen Arbeit zu geben, denn anhand der wiederkehrenden Sujets legt er die Bildmuster offen, die seinen Blick strukturieren. Die Idee, einen Teil des eigenen Archivs auszustellen, entstand aus der Erfahrung des gemeinsamen *Editings* von entstandenem Bildmaterial mit einem Freund.³ Jede getroffene Auswahl von Bildern für eine Ausstellung oder eine Publikation verdeckt wiederum eine andere Konstellation von Bildern, die dann ungesehen bleibt. Doch die eine Wirklichkeit ist nicht unbedingt wahrer als die andere der ungezeigten Bilder. Es ist daher nur eine konsequente Entscheidung des Fotografen, alle Bilder, die für ihn von Bedeutung sind, in einem Raum zu überführen, in ein mehr als nur imaginäres Archiv seiner Sichtweisen.

Metamorphose der Archive

Mit dem Einblick in den *jardin secret* des Fotografen ist es in dieser Ausstellung nicht getan. So bleibt aufgrund der Einladung an die Besucher, sich ein Bild mitnehmen zu dürfen, nur der kurze Moment des Eröffnungsabends, in dem der perfekte Farbraum mit allen Bildern Bestand hat. Mit dem ersten Tag

Displaced Gazes

Because the devil has square, white eyes when one starts to write, and because the sheets of paper could not only be crumpled up, but scattered [56 | 0964], notes a 43-year-old visitor on the last day of the exhibition, making reference to a small, landscape-format photograph that shows a pile of scattered white sheets of paper on dark grass. The anonymous author could also be alluding to the special arrangement into which the artist placed visitors to his exhibition: sitting at a table on which there is a small-format photograph selected from what were initially one thousand other images, and next to it a blank sheet of paper onto which one is to write down why one chose this particular photograph. In view of his gift, Sascha Weidner's request for a prompt reaction to his picture seems modest – after all, the visitor is able to take home one of his signed, original photographs. And yet there is something challenging about this simple test arrangement – an image one can freely select, a white sheet of paper, a pencil – a small imposition that becomes perceptible the moment one begins to write down one's motivation for choosing a particular picture on the blank form: How much do I reveal about myself? How far do I let myself become involved in this game? How original are my choice and my motivation?

When taking a first look at the various answers in this experiment, what stands out are the different ways the visitors responded to Sascha Weidner's invitation. Children reacted in an undisguised and direct way: *My mother wanted me to and I had no objections* [924 | 0468] writes an 11-year-old boy about his (or her) choice. Another child of the same age writes about a close-up of what appears to be a lesion: *I want to be a doctor and look at the wound a little bit* [319 | 0134]. Another boy thinks outside the box when he writes about his choice of a photograph with smoke near a disco ball: *Because I've celebrated a lot of parties with friends lately. Mostly birthday parties, and because there won't be any for awhile and the memories are swirling around in my head like the plumes of smoke in the picture* [373 | 0961]. Many of the statements made by older visitors mention memories evoked by the images they selected: *When I saw the picture it immediately reminded me of Warsaw. I miss the city and hate it at the same time ... In Warsaw there is also a palm tree and it's quite famous in Poland, I think* [577 | 0451], writes a 21-year-old woman about a photograph taken in Palermo, whereas the palm tree in the picture is only a blurred detail. The readings of many of the images are marked by memories in the sense of vague associations. In view of a young man wearing a rapper cap who is playfully hiding his face with his hand, a 37-year-old visitor writes: *The picture reminds me of a Sunday morning following a long Saturday night* [213 | 0674]. In contrast, other visitors address the concrete formal quality of »their« pictures, playfully take up the elements, and translate them into language or make reference to other images and texts: *Pollock meets asphalt. Coincidence order. Popcorn a concrete slab*, states a 23-year-old woman, aptly [877 | 0265] describing the picture she chose. A 51-year-old woman extends the idea of the image, as it were, to the surface of the paper: the author responds to the mirror-inverted lettering »Help« someone wrote with their finger on the inside surface of a car's fogged up window with the second verse of the Beatles song Help!, likewise written mirror-inverted on the form [256 | 0882] – what a wonderful idea it was to encounter the atmosphere of a picture with that of a song.¹ The response by a 23-year-old woman, who in view of a picture of the naked shoulder of a young man makes the pleasurable gaze of the photographer her own, is apparently self-questioning: *The picture gives me an intimate gaze that doesn't belong*

to me; I wasn't there when the picture was taken and yet I am. The gaze affords delight, and that feels base somehow ... I simply took it, took it away, displaced it [112 | 0976]. A 52-year-old man, on the other hand, analytically reflects the process of the experiment and succinctly states: *I'll never get another genuine »Weidner« so cheap! Apart from that, being able to take it home extremely alters one's view of the images ... It goes with an age in which one is confronted with torrents of images. It would be fascinating to continue to talk about it* [405 | 0594]. The visitor statements only constitute a further, important element in Sascha Weidner's exhibition *Was übrig bleibt (What Remains)*, which in a playful way aims to relate images and set spaces in motion, to seek out the viewer's participation, and to ask what pictures mean (to us).

The Idea of the Archive

In the run-up to the exhibition, Sascha Weidner assembled a collection of images for the box-shaped space in the southern gatehouse of the Photomuseum in Braunschweig and developed a concept for presenting them that he calls **Archive I**. This archive contains 1,001 photographs taken by Weidner since 2004 – on a wide variety of occasions, on journeys, or as a subjective record of everyday life.² At the beginning of the exhibition, small-format prints of these heterogeneous motifs are loosely arranged next to and above each other on eleven narrow shelves; where they have been placed does not adhere to a chronological or thematic order (as in a real archive), but to the purely visual feature of their chromacity. Weidner does not present us his archive in its functionality, but rather as an image that utilizes the spectrum of the chromatic circle and gives us an idea of the entirety, of the complete vocabulary of his pictorial language. The artful construction of this colored space can be seen as a symbol for not confusing the group of images with the photographer's actual archive. At the same time, it is a courageous decision by the artist to provide such profound insight into the *jardin secret* of his own work, as by means of the recurring subjects he discloses the pictorial pattern that structures his gaze. The idea of exhibiting part of his own archive developed out of the experience of *editing* image material together with a friend.³ On the other hand, each selection of images for an exhibition or a publication conceals another constellation of pictures that then remain unseen. Yet the one reality is not necessarily truer than the other one of the images not being presented. It is therefore only a consistent decision by the photographer to transfer all of the pictures that mean something to him to a space, to what is more than only an imaginary archive of his perspectives.

The Metamorphosis of the Archives

In this exhibition, it is not enough that one has been allowed insight into the photographers *jardin secret*. Due to the invitation extended to visitors to take home a photograph, the perfect colored space with all of its images only withstands the brief moment of the evening of the opening. On the first day of the exhibition, the archive – or, better, this space – begins to empty itself. Because the archive does not disappear, it only moves somewhere else. There is a further space, **Archive II**, in the opposing northern gatehouse in which a second, identical ensemble of the 1,001 photographs has been installed. The prints here are not openly visible, but have been stuck facing the wall with a narrow strip of Scotch tape. As soon as a visitor selects and removes an image from **Archive I**, he or she is not only asked to write down his or her reason for doing so, but the number of the photograph is noted and the corresponding print in **Archive II** is turned around and made visible. There, the



Detailansicht aus Archiv I / Detail view of Archive I

der Ausstellung beginnt sich das Archiv, oder besser dieser Raum zu leeren. Denn das Archiv verschwindet nicht, es bewegt sich nur. Im gegenüberliegenden, nördlichen Torhaus des Photomuseums gibt es einen weiteren Raum, **Archiv II**, in dem ein zweites, identisches Ensemble der 1001 Fotografien installiert ist. Die Abzüge sind hier nicht offen sichtbar ausgestellt, sondern sie hängen verkehrt herum, mit der Bildseite zur Wand an einem schmalen Streifen Klebeband fixiert. Sobald sich ein Besucher nun ein Bild im **Archiv I** aussucht und mitnimmt, wird er nicht nur um die erwähnte Stellungnahme gebeten, in jedem Fall wird die Nummer seines Bildes erfasst und der entsprechende Zweitabzug im **Archiv II** umgedreht und sichtbar gemacht. Dort sind die Bilder nicht nach ihrem Kolorit, sondern nach den verschiedenen Werkkontexten, Serien und internen Bildkategorien des Fotografen angeordnet. In der sukzessiven Besichtigung beider Räume entsteht somit das Archiv Weidners wieder als ein ganzes, synthetisches Bild in der Wahrnehmung der Betrachter, wobei der zweite Raum wie ein Negativ zum ersten Raum fungiert. Nicht zuletzt ist die Metamorphose dieser Räume noch in anderer Hinsicht aufschlussreich für den Betrachter, denn er kann nachvollziehen, welche Bilder Weidners den vorhergehenden Besuchern etwas bedeutet haben müssen, da sie im übertragenen Sinn von einem Haus ins andere wechselten.

Ein Raum als Bilderzählung

Dass es in Sascha Weidners Experiment darum gehen könnte, was und wie Fotos erzählen, dies legt schon – analog zu den Erzählungen aus *1001 Nacht* – die gleiche Anzahl der Bilder nahe, die uns der Fotografen zu sehen gibt. Wie aus den einzelnen, unzusammenhängenden Bildern eine komplexere Erzählung entstehen kann, diesen Akt der Performanz demonstriert Sascha Weidner in einem dritten Raum des Museums. Für diesen Raum hat Weidner eine bedeutend kleinere Auswahl aus seinem Archiv getroffen und die Bilder in unterschiedlichen Größen und Höhen an die Wände des Raums gebracht. Das

komposite Raumbild bietet sich dem Betrachter unmittelbar dar, Bezüge zwischen den Bildern lassen sich simultan wahrnehmen und überlagern sich. In diesem Raum des Photomuseums entsteht in der Wahrnehmung des Betrachters nach und nach eine Narration, die sich zweier Zeitebenen bedient, zum einen einer kleinen Auswahl von Familienfotos aus der Kindheit des Fotografen, zum anderen Aufnahmen von Weidner, die völlig unterschiedlicher Aufnahmekontexte entstammen, darunter das Bild eines zerwühlten weißen Lakens, eines jungen, zusammengekauerten Mannes in romantischer Landschaft, einer extremen, fast abstrakten Makroaufnahme eines Stücks Haut mit Besenreisern. Im Kontext zweier weiterer Fotografien, die sich erst auf den zweiten Blick als Porträts des verstorbenen Vaters auf dem Totenbett herausstellen, werden diese Bilder zu Zeichen des körperlichen Verfalls, der Trauer und des Todes. In dem Bildpaar »*Papa und Ich II*« und »*Ich und Papa II*« berühren sich diese Erzählstränge in der analogen Geste der Hand des Sohnes, die den schlafenden Vater (das alte Familienfoto) und den verstorbenen Vater (eine Aufnahme Weidners aus diesem Jahr) liebkost. Gegenstand der Erzählung in diesem Raum, so scheint es, ist der Abschied des Fotografen vom eben verstorbenen Vater, eine Erfahrung des unwiederbringlichen Verlusts, dem einige Jahre zuvor der Tod der Mutter vorausgegangen war. Doch neben der persönlichen Dimension, die sich plötzlich in diesem Raum eröffnet und die für manche Besucher eine sehr bewegende, für andere wiederum eine irritierende Erfahrung darstellt, liegt in der Verwendung von Familienfotos auch eine Reflexion über das Medium Fotografie, die durch die zusätzliche Präsentation von zwei Seiten eines Fotoalbums noch herausgearbeitet wurde. Was übrig bleibt nach dem Tod eines nahen Menschen – auch dies wäre eine Lesart des Ausstellungstitels – sind die Erinnerungen an ihn, und die Fotografie gehört zu ihren mächtigsten Instrumenten. Die Fotografie, wie sie Sascha Weidner praktiziert, bringt ein Bild der Liebe hervor, eine affektive Fläche – wovon noch die Rede sein wird. In der unmittelbaren Nähe dieser beiden ungleichen



Raum III / Space III

pictures are not ordered according to their coloration, but according to the photographer's various work contexts, series, and internal image categories. When one views the spaces successively, in the viewer's perception Weidner's archive is recreated as an overall, synthetic picture, whereby the second space functions as a negative of the first one. Last but not least, the metamorphosis of these spaces is illuminating for the viewer in another respect, as he or she can understand which of Weidner's photographs must have meant something to previous visitors, because in a figurative sense they traveled from one gatehouse to the other.

A Space as a Pictorial Narration

Analogous to the stories out of *The Thousand and One Nights*, that Sascha Weidner's experiment is about what photographs tell us and how they do it is indicated by the same number of images the photographer puts on display. In a third space in the museum, he demonstrates how individual, unrelated images can develop into a more complex narration. For this space Weidner selected a significantly smaller number of pictures from his archive and hung them on the wall in different sizes and at varying heights. The composite spatial picture presents itself directly to the viewer; references between the images can be perceived simultaneously and overlap. A narration gradually emerges that avails itself of two temporal levels – for one, a small selection of family pictures from the photographer's childhood, and, for another, images by Weidner that stem from completely different contexts, including the picture of a crumpled white sheet; a young man cowering in a romantic landscape; an extreme, nearly abstract macro-photograph of a piece of skin with spider veins. These images become symbols of physical decay, grief, and death in the context of two further photographs that only at second glance can be discerned as portraits of the photographer's deceased father on his deathbed. In »*Papa and Me II*« and »*Me and Papa II*«, these narrative strands touch in the analogous gesture of the son's hand ca-

ressing the sleeping father (the old family picture) and the dead father (a photograph taken in 2009). In this space, the object of the narration is apparently the photographer saying good-bye to his father, who has just died, an experience of irretrievable loss preceded by his mother's death several years ago. Yet besides the personal dimension that suddenly opens up in this space and for some visitors is a moving experience, while for others it is irritating, by using family photographers Weidner is also reflecting on the medium of photography, which is elaborated by means of the additional presentation of two pages from a photo album. What remains after the death of a loved one – this would also be a possible way to read the title of the exhibition – are memories of him, and photography is one of reflection's most powerful instruments. The way Sascha Weidner practices photography creates an image of love, an affective surface – which will be taken up below.

In the immediate vicinity of these dissimilar spaces, **Archive I** and the **Space Narration**, visitors roam through Weidner's artistic method of forming new narrative constellations from new images or only from a new idea by drawing on the archive in its entirety. At the same time, one vividly experiences how the different selection and combination of images also determine their respective meaning and decodability. In the context of this narration and as a large print behind acrylic glass, the photograph of the crumpled sheet, for example, which as an individual print could also be a sign of sexual desire, appears to be the picture of a shroud.

Things for What Else They Are ⁴

Sascha Weidner's artistic practice of systematically interweaving existing images with new ones in varying narrations is representative of a young generation of photographers who have long since given up the distinction between found and staged images. Thus Weidner's pool of images also plays a large role in that photographs again become the object of new presentations. The archive as the site of one's own history is productively

Räume, des **Archivs I** und der **Raum-Erzählung**, durchwandern die Besucher somit Weidners künstlerische Methode, aus neuen Bildern oder nur aus einer neuen Idee im Rückgriff auf das große Ganze des Archivs jeweils neue narrative Konstellationen zu formen. Zugleich erfährt man anschaulich, wie die unterschiedliche Auswahl und Zusammenstellung von Bildern auch deren jeweilige Bedeutung und Dechiffrierbarkeit bestimmen. Die Aufnahme des zerwühlten Lakens beispielsweise, die als einzelner Abzug ebenso Zeichen von sexueller Lust sein könnte, erscheint im Kontext dieser Erzählung und als großer Abzug hinter Acrylglas wie das Bild eines Leichentuchs.

Things for What Else They Are ⁴

Sascha Weidners künstlerische Praxis des systematischen Verwebens von bestehenden und neuen Bildern in jeweils unterschiedliche Erzählungen ist repräsentativ für eine jüngere Generation von Fotografen, die die Distinktion zwischen gefundenen und inszenierten Bildern längst aufgegeben hat. So spielt Weidners Bilderpool auch in der Hinsicht eine wichtige Rolle, dass Fotografien immer wieder zum Gegenstand von neuen Inszenierungen werden. Das Archiv als Ort der eigenen Geschichte wird somit produktiv ins Verhältnis zur Wahrnehmung des Jetzt gesetzt. Die neue Freiheit, den Kanon des Fotografier- und Ausstellbaren zu erweitern, hat sich Sascha Weidner wie kaum ein anderer dieser Generation zu Eigen gemacht. In Abkehr zur distanzierten und sachlichen Ästhetik einer Fotografen-Generation zuvor spielen seine Sichtweisen auf die Faszination des Kindes an, die Welt zu entdecken. Ohne Angst davor, eine Blöße zu zeigen, begibt er sich auf die romantische Suche nach dem Einklang mit der Natur, versenkt sich in die Melancholie abgewandter Figuren, offenbart das Begehren nach dem Körper des Anderen. Zugleich erkunden seine Aufnahmen das »Optisch-Unbewusste« der Makrowelt und entdecken eine geheime Verwandtschaft in den Objekten des Alltags. Sascha Weidner transferiert eine fotografische Haltung in die Jetztzeit, die Minor White einmal so beschrieb: »When I looked at things for what they are, I was fool enough to persist in my folly and found that each photograph was a mirror of my Self«. Doch was zeigt der fotografische Spiegel – und dies war Gegenstand des Experiment –, wenn andere als der Fotograf hineinblicken hineinblicken?

Was übrig blieb

Für gewöhnlich sollten Ausstellungen spätestens mit dem Pressegespräch fertig sein, aber diese Ausstellung begann mit ihrer Eröffnung am 18. September erst zu arbeiten, blieb in permanenter Veränderung und fand ihre definitive Form am letzten Tag. Welche Erkenntnisse lassen sich aus der sukzessiven Verwandlung der Archive und aus den »Migrationsbewegungen« der Bilder ziehen? Als erstes fielen jene Bilder auf, die im **Archiv I** verschwunden waren und daraufhin als Farbflecke aus der großen weißen Fläche der Bildrückseiten herausleuchtend dem Besucher in **Archiv II** ins Auge sprangen. Es ist nicht verwunderlich, dass sich darunter bekannte Einzelbilder von Sascha Weidner befanden, etwa das Porträt der Schauspielerin Julie Delpy [942 | 0210] oder der junge Narziss [24 | 0350], der kopfüber vom Baum hängend den Wasserspiegel berührt. Zu den Fotografien, die rasch ihre neuen Besitzer fanden, zählten auch die Bilder, die man gemeinhin als gefälligere Motive bezeichnen würde, darunter die blauen Bilder des Himmels und des Meeres. Doch mindestens ebenso aufschlussreich wie das Studium dieser Bilder war es, im Laufe der Ausstellung das Verhalten der Besucher zu beobachten, beginnend mit der Schar jener Bildungsrigen, die am ersten Tag der Entnahme, kurz vor der Öffnung des Museums, in einer kleinen Schlange anstanden, um sich ein bereits am Abend der Eröffnung ent-

decktes Bild zu sichern. *Die Möglichkeit des Mitnehmens (verändert) den Blick auf die Bilder extrem* [405 | 0594], und viele Besucher verbrachten mehr als eine halbe Stunde im **Archiv I**. Aus einigen ihrer Äußerungen klingt etwas wie eine heimliche Überzeugung heraus, dass das »eine Bild« auf sie warten würde: *Gesehen / Gedanke: MEINS! Bin überrascht, dass man aus so einer großen Vielfalt tatsächlich sofort sagen kann, dieses eine Bild spricht mich an ...* [242 | 0484] schreibt eine 50-jährige Besucherin und ein 42-jähriger Mann bemerkt: *Ich habe einige Runden durch den Archivraum gedreht, aber an diesem Bild bin ich immer wieder angekommen* [750 | 0303]. Doch vor den 148 verbliebenen Bildern im **Archiv I** haben auch die ca. 1300 Besucher vergeblich ihre vielen Runden gedreht, sie sind das, was übrig bleibt, die »Pari« im Archiv des Fotografen. In der Tat scheinen diese Fotos zu hermetisch; Blicke, die oftmals auf den Boden gerichtet sind: Kleider in einer dunklen Ecke, gebrauchte Kondome in einem Gebüsch, Mülltüten, leer-geessenes Plastikgeschirr, blutverschmierte Taschentücher, Selbstporträts mit Hemden über dem Gesicht. Es sind die Spuren von vergangenen Ereignissen, persönliche Protokolle, die sich als Bildbausteine und Chiffren in Weidners autobiografische Erzählstruktur einbinden lassen, die jedoch als Einzelbilder nur bedingt den Betrachter zur Identifikation einladen. Sie scheinen in der Tat nur dem Fotografen selbst etwas zu bedeuten.

Modi des Blicks

Studiert man die 658 Statements, die von den Besuchern zurückgelassen wurden, so zeichnen sich unterschiedliche Modelle ab, wie die Bilder ihre Betrachter für sich eingenommen haben oder wie sich die Betrachter die Bilder selbst zu eigen machten, wobei diese Modi der Betrachtung durchaus fließend ineinander übergehen. Grundsätzlich jedoch lassen sich zwei prinzipielle Typen feststellen, zum einen das »Projektionsmodell«, zum anderen das »beschreibend-analysierende Modell der Betrachtung«. Das »Projektionsmodell« zeichnet sich durch assoziative Momente aus, die ausgehend von bestimmten Qualitäten eines Fotos (Details, Farben, etc.) ein Bild im Betrachter wachrufen, bei dem nicht selten eine Art Äquivalenz-Relation der wahrgenommenen Stimmung eines Bildes zur empfundenen oder vergangenen eigenen Lebenswirklichkeit besteht: *ich hab das Bild ausgesucht, weil es mich an mein Leben grad erinnert. Steinig, uneben, voller Höhen und Tiefen* [823 | 0437]. Das vorherrschende Verb in diesem Modus ist »jemanden an etwas erinnern«.

Innerhalb des »beschreibend-analytischen Modells« ist die Haltung der Betrachter sehr viel unterschiedlicher. Ein häufiger Zugang ist die rein visuelle Freude an manchen Bildern, was durch die häufige Wendung »spricht mich an« zum Ausdruck kommt. Das Nebeneinander dieser beiden Modelle (persönlicher Bezug/ ästhetisches Gefallen) kommt etwa in der folgenden Äußerung einer 30-Jährigen zum Ausdruck: *Eine Auswahl fällt schwer: Nehme ich ein Bild, dessen Farbe mich anspricht? Oder suche ich ein interessantes Motiv? Soll es ein Bild sein, das andere anspricht, wenn sie es bei mir in der Wohnung stehen sehen? Oder soll es eines sein, das mich selbst irgendwie berührt, das mit mir persönlich zu tun hat? (...)* [545 | 0685].

Die Bezugnahmen auf die Bilder innerhalb des beschreibend-analytischen Modells sind nicht selten kunsthistorischer (*Das dramatische Hell / Dunkel mag ich sehr. Sieht aus wie auf einem niederländischen Stilleben (Willem Kalf),* [751 | 0507]) oder formalästhetischer Natur (*Es ist ruhig, quadratisch und ROT!* [326 | 0026]). Manche der interpretierenden Statements, wie etwa das folgende einer 53-jährigen Besucherin, suchen die Korrespondenz zum Titel: *Was übrig bleibt! Für mich ist hier das Va-*

placed in relation to the perception of now. Like hardly anyone else of this young generation, Sascha Weidner has embraced the new freedom to expand the canon of what can be photographed and exhibited, to combine what one comes across and what one stages. In a move away from the distanced and objective aesthetics of the previous generation of photographers, his views play on a child's fascination with discovering the world. Not afraid of exposing himself, he sets out on a romantic quest for harmony with nature, absorbs himself in the melancholy of abandoned figures, reveals the desire for the body of the Other. His photographs at the same time explore the »optical unconscious« of the macro-world and discover a secret kinship in the objects of everyday life. Sascha Weidner transports a photographic attitude into the present time, one which Minor White once described as follows: »When I looked at things for what they are, I was fool enough to persist in my folly and found that each photograph was a mirror of my Self.« But what does the photograph mirror – and this was the object of the experiment – when people other than the photographer look into it?

What Remained

Normally, exhibitions should be complete at the latest when they are opened to the press, yet this exhibition did not even begin to work until its opening on September 18; it changed constantly and took on its definitive form on its last day. What insight can be won from the successive transformation of the archives and the »migration« of the images? What first stood out were those photographs that had disappeared from **Archive I** and consequently grabbed the visitors' attention as patches of color on the expansive white surface composed of the reverse sides of images in **Archive II**. It is not surprising that these included well-known individual images by Sascha Weidner, such as the portrait of the actress Julie Delpy [942 | 0210] or the young Narcissus [24 | 0350], who is hanging upside down from a tree and touching the surface of the water. Among the photographs that quickly found new owners were also images one would commonly refer to as more pleasing motifs, including blue pictures of the sky and the sea. Yet what was just as revealing as the study of these images was to observe the visitors' behavior during the exhibition, beginning with the flock of people eager to take a picture home on the first day they could be removed, standing in line just before the museum opened in order to secure the photograph they espied on the evening of the opening. *Being able to take it home extremely alters one's view of the images* [405 | 0594], and numerous visitors spent more than half an hour in **Archive I**. In some of their statements it sounds like they were secretly convinced that the »one picture« had been waiting for them: *Saw it / Thought: MINE! I'm surprised that out of such a wide variety, one can actually immediately say that this one picture appealed to me ...* [242 | 0484] writes a 50-year-old woman, and a 42-year-old man remarks: *I walked through the archive space several times, but I time and again stopped at this photo* [750 | 0303]. But the ca. 1,300 visitors to the exhibition unavailingly walked past the 148 residual images in **Archive I**. They are what remains, the »outcasts« in the photographer's archive. Indeed, these photographs seem to be too hermetic; glances that are often directed toward the ground: clothes in a dark corner, used condoms in a bush, garbage bags, used plastic dishes, bloody tissues, self-portraits with shirts over their faces. They are traces of past events; personal records that as pictorial components and codes can be integrated into Weidner's autobiographical narrative structure, but which as individual images only in part prompt the viewer to identify with them. Indeed, they only seem to mean something to the photographer himself.

Modes of Vision

If one reviews the 658 statements left behind by the visitors, various models become apparent of how the images won favor with their viewers or how the viewers appropriated the pictures, whereby these modes of vision merge seamlessly into one another. However, there are basically two principal types: firstly, there is the »projection model,« and secondly, the »descriptive-analytical model of examination.« The »projection model« is characterized by associative elements that, based on certain qualities of a photo (details, colors, etc.), evoke an image in the viewer's mind with which there is often a kind of equivalence relation between the perceived mood of the image and a person's own perceived or past reality: *I selected the picture because it reminds me of my own life. Stony, rough, full of highs and lows* [823 | 0437]. The dominant verbal phrase in this mode is »to remind someone of something.«

Within the »descriptive-analytical model,« the viewer's attitude is much more varied. A frequent approach is the purely visual pleasure in some images, which is expressed by the recurring use of »appeals to me.« A juxtaposition of these two models (personal relation/aesthetic appreciation) is expressed, for instance, in the following statement made by a 30-year-old woman: *It's difficult to make a choice: should I take a picture whose color appeals to me? Or should I seek out an interesting motif? Should it be a picture that appeals to others when they see it in my apartment? Or should it be one that somehow touches me, that has something to do with me personally? ...* [545 | 0685].

The references made to images within the descriptive-analytical model are often of an art-historical (*I really like the dramatic light/dark. It reminds me of a Netherlandish still life (Willem Kalf),* [751 | 0507]), or of a formal-aesthetic nature (*It is calm, square, and RED!* [326 | 0026]). Some of the interpretive statements, such as the following made by a 53-year-old woman, seek out a correspondence with the title: *what remains! For me, the vanitas motif is wonderfully expressed here ...* [561 | 0132]. Others, on the other hand, emphasize an open, puzzling quality as the motivation for their choice: *At first glance, I saw a smoky mountain in the picture. But when I looked at it more closely, it looked like a burning tree. (...)* *The picture ultimately fascinated me. It's hard to put it into words* [787 | 0553]. Does it have to be surprising – or rather, how can we explain that fact that more than double the number of those who made a statement are women? What is less surprising and more reassuring, on the other hand, is the power of photography to conjure up memories, which in the statements made by older visitors plays an important part and inspires them to write elaborate letters and stories. And last but not least, in several of the statements people reflect on the interesting phenomenon of this experiment, the reason for which is that one discovers one's own memories in photographs taken by someone else. A 23-year-old woman writes: *Dear Sascha, ... your pictures tell stories. Each one a different one. Some people seem to see themselves in stories. They're your stories, which only you know. But they evoke memories, momentary emotions, and thoughts ... in me ... and touch my stories ... my thoughts* [5 | 0962]. In this sense, the visitors' statements are responses without a sender to Weidner's photographic messages without an addressee; anonymous *Letters from the People*,⁵ annotations by unknown readers on the individual pages of a photographic autobiography.

The Participation of the Observer

If one looks for an explanation for the reaction to *What Remains*, one returns to the table that the artist made available for his visitors beneath a verse from Edith Piaf's chanson *Je ne regrette rien* on the wall. Besides all the visual elegance and love of

nitás-Motiv wunderbar ausgedrückt ... [561 | 0132], andere wiederum betonen gerade das Offene, Rätselhafte als Grund für ihre Wahl: *Beim ersten Blick auf das Bild sah ich darauf einen qualmenden Berg. Als ich jedoch genauer hinsah, sah es jedoch wie ein brennender Baum aus. (...) Letztendlich wirkt das Bild auf mich faszinierend, es ist schwer in Worte zu fassen, warum* [787 | 0553]. Muss es verwundern, oder vielmehr, wie lässt es sich erklären, dass fast die doppelte Anzahl derjenigen, die ein Statement hinterlassen haben, Frauen sind? Weniger überraschend als vielmehr berührend ist hingegen die Kraft der Fotografie, Erinnerungen heraufzubeschwören, die gerade in den Äußerungen älterer Besucher eine wichtige Rolle spielt und sie zu ausführlichen Briefen und Geschichten inspiriert. Nicht zuletzt wird in einigen Statements ein auffälliges Phänomen dieses Experiments gleich mitreflektiert, das darin liegt, eigene Erinnerungen in den Fotografien eines anderen wiederzufinden. So schreibt eine 23-jährige Besucherin: *Lieber Sascha, Deine Bilder erzählen Geschichten. Jede eine andere. Manche scheinen sich in Geschichten wiederzufinden. Es sind deine Geschichten, die nur du kennst. Aber sie rufen Erinnerungen, momentane Emotionen und Gedanken wach ... in mir... und berühren meine Geschichten ... meine Gedanken.* [5 | 0962]. In diesem Sinne sind die Statements der Besucher zumeist absenderlose Antwortschreiben auf Weidners Bildbotschaften ohne Adressaten, anonyme *Letters from the People*,⁵ Annotationen fremder Leser auf den einzelnen Seiten einer fotografischen Autobiographie.

Teilhabe des Betrachters

Wenn man eine Erklärung für die große Resonanz auf *Was übrig bleibt* sucht, kehrt man wieder zurück an den Tisch, den der Künstler für seine Besucher bereit gestellt hat, unter einer Strophe aus Edith Piafs Chanson *Je ne regrette rien* an der Wand. Es ist neben all der visuellen Eleganz und der Liebe zum Detail, die Sascha Weidners Ausstellungsinstallation besitzt, die Offenherzigkeit, mit der sich sein Projekt an die Besucher wendet und die sich als Haltung in seiner Fotografie widerspiegelt. Darauf antworteten die Besucher des Braunschweiger Photomuseums zwischen dem 18. September und dem 1. November mit einer vorher kaum für möglich gehaltenen Empathie. *Gewiss, so billig kommt man nie wieder an einen echten »Weidner«* [405 | 0594], und sicherlich bezog die Popularität der Ausstellung ihren Erfolg auch aus der Tatsache, dass es etwas umsonst gab. Trotz allem gab es deutlich mehr Besucher, als Bilder, was zeigt, dass nicht einfach wahllos ein signiertes Bild mitgenommen wurde – die 148 verbliebenen Fotografien sind ein Beleg dafür.

So liegen die Gründe für diese Empathie, für die intensive Art und Weise, sich auf die fotografische Bildwelt eines anderen einzulassen, in der Verschränkung zweier Dinge: zum einen in der besonderen Dynamik und Herausforderung an den Betrachter, die partizipativen Kunstprojekten der letzten Jahrzehnte zu eigen sein scheint, zum anderen in einer spezifischen medialen Qualität, die wiederum nur der Fotografie zu eigen ist. Vor dem Hintergrund der Rezeptionsästhetischen Theorien, dass es die Leser sind, die in ihrer Lektüre die Texte vollenden und die Betrachter, in deren Anschauung sich das Bild formt, entwickelten sich in den vergangenen Jahrzehnten künstlerische Strategien, die den Betrachter in ein neues, produktives Verhältnis zum Werk und umgekehrt setzen sollten. Vorläufer auf dem weiten Feld der aktiven Teilhabe des Betrachters war etwa die interaktive Kunst der neuen Medien seit den 1980er Jahren, die das passive Wohlgefallen oder die schlichte Indifferenz des Publikums durch die körperliche Einbeziehung des Betrachters in das technische Dispositiv zu durchbrechen

versuchte. Doch anstelle einer echten Kommunikation unter Personen oder mit der Welt außerhalb wurde der Betrachter oftmals eher technischen Programmen unterworfen, deren »Wahlfreiheit(sich) nur simulieren, nicht programmieren läßt.«⁶ Die Idee vom »Mitmachen«, wie es Sascha Weidners Konzeption zu Grunde lag, hat daher eher etwas mit der sozialen aber auch subjektiven Dimension zu tun, wie sie etwa in den vielfältigen Projekten von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz zum Ausdruck kommt.⁷ Es geht hierbei um die einfache Geste des »*donner la parole à quelqu'un*«, jemand dazu einzuladen oder gar aufzufordern, sich zu äußern. Die Fotografien Sascha Weidners, die die Besucher mit nach Hause nehmen können, werden in diesem Sinne als sehr persönliche Einladungen zum Dialog verstanden, die eben mehr sind als die massenhaften Offset-Posters, die am Ausgang vieler zeitgenössischer Ausstellungshäuser dem Besucher offeriert werden.⁸

Fotografie als Bild der Empathie

Die andere, spezifisch mediale Dimension des empathischen Blicks lässt sich etwa an den Äußerungen einiger Besucher ablesen, sie hätten »ihr« Bild gefunden. In *Die Helle Kammer*, einer der folgenreichsten, anhand einer losen Sammlung bekannter, aber auch privater Fotografien verfassten Schrift über Fotografie definierte Roland Barthes zwei Kategorien, mit denen er zu fassen versucht, wie die Fotografie für uns *bedeutend* wird.⁹ Zum einen liegt seinem Begriff des *Studiums* die Annahme einer bestimmten allgemeinen kulturellen Bildkompetenz auf Seiten des Betrachters zu Grunde. So entdecken wir in Sascha Weidners Fotografien kunsthistorische Zitate, vermögen die angeeigneten Familienfotos der 1970er und 1980er Jahre zu lesen und teilen die gleiche Psychologie der Farben, wenn wir von kalten und warmen Bildern sprechen. Doch in Opposition hierzu entwickelte Barthes für jene Qualität mancher Fotos, die sich unserer Analyse entzieht und uns dennoch fasziniert, für jenen Rest, »der übrig bleibt«, der uns als Betrachter ganz unverrichteter Dinge *trifft*, die Kategorie des *Punktums*. So lassen sich die Äußerungen jener, denen es nicht gelingt zu benennen, was sie in diesen Bildern trifft, eben auch als die Beschreibung eines Phänomens der Fotografie deuten: von einem Stückchen Wirklichkeit, das man nicht selbst aufgezeichnet hat und das nicht zur eigenen Erinnerung gehört, affiziert und in seinen Bann gezogen zu werden.

Nicht zuletzt stellt *Was übrig bleibt* die Frage nach dem Status von Fotografien, deren auf einem Stück Film oder in einer Datei gespeicherte Information als chameleonhafte Gestalt in den unterschiedlichsten Kontexten auftreten kann – in dieser Hinsicht gleicht die Fotografie mehr einer Partitur, die sich unterschiedlich interpretieren lässt, als dem starren Tafelbild der Malerei, deren künstlerische Autonomie die Fotografen jedoch stets gesucht haben. In den thematischen Installationen Sascha Weidners eröffnen Fotografien Bedeutungsräume, die der Betrachter in der Kombinatorik der Bilder erschließen muss. Als ausgearbeitete und großformatige Bilder verbleiben sie im musealen Raum, als Autorenstücke des Künstlers Sascha Weidners. Doch im vorliegenden Experiment werden die Fotos, obschon nummeriert und signiert, zu Bildern, die man zu Hause in die Ritze des Spiegels klemmt, bescheiden gerahmt ins Arbeitszimmer hängt oder ans Fenster lehnt, zu Bildern, in denen die eigene Sehnsucht aufgehoben ist. Und wenn sich eines Tages der affektive Blick des Betrachters und der symbolische Mehrwert der Gabe doch erschöpfen und die echten »Weidners« plötzlich in dem Bildkreislauf des Kunstmarkts eingeschleust werden sollten, dann erst wird eine weitere, noch latente Qualität dieses bemerkenswerten Projekts sichtbar werden.

detail that Sascha Weidner's exhibition installation possesses, it is the open-heartedness of his project that appeals to the visitors and is mirrored as an attitude in his photography. The visitors to Braunschweig's Photomuseum between September 18 and November 1 responded with an empathy that prior to that was hardly considered possible. *One will of course never get another genuine »Weidner« so cheap!* [405 | 0594], and the exhibition's popularity and success certainly had something to do with the fact that there was something for free. But despite this, there were considerably more visitors to the exhibition than there were photographs, which shows that people did not randomly take a signed image – as is attested to by the 148 remaining pictures. Thus the reasons for this empathy, for the intense way people let themselves become involved in the photographic visual world of someone else, lie in the combination of two things: for one, in the special dynamics and challenge to the viewer that participatory art projects have embraced these last decades, and, for another, in a specific media-related quality that has, on the other hand, only been appropriated by photography.

Against the background of theories in terms of the aesthetics of reception, which infer that readers complete texts and viewers shape images, artistic strategies have developed in past decades that have intended to place the viewer in a new, productive relation to the work, and vice versa. The precursor in the broad field of the participatory was, for instance, the interactive art of new media since the 1980s, which attempted to breach the public's passive benevolence or its simple indifference by means of the physical inclusion of the viewer in the technical apparatus. Yet instead of genuine communication among people or with the outside world, the viewer was frequently subjected to what were more like technical programs, whose »freedom of choice can only be simulated, and not programmed.«⁶ The idea of »participation« as it is based on Sascha Weidner's concept has something to do with both the social and subjective dimension as expressed in the multifaceted projects by Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz.⁷ Here it is about the simple *gesture* of »*donner la parole à quelqu'un*« of inviting someone or even challenging them to express themselves. In this sense, Sascha Weidner's photographs, which visitors to the exhibition can take home with them, are seen as personal invitations that are more than the large quantities of offset posters offered for sale at the exits of many contemporary exhibition venues.⁸

Photography as a Picture of Empathy

The other, specifically media-related dimension of the empathetic gaze can be read out of statements by several visitors to the effect that they had found »their« photo. In *Camera Lucida*, one of the momentous study on photography based on a loose collection of well-known as well as private photographs, Roland Barthes defines two categories with which he attempts to understand how photography becomes meaningful for us.⁹ On the one hand, the assumption of a certain general cultural visual competency on the part of the viewers is based on the term *study*. In Sascha Weidner's photographs we discover artistic quotes, are capable of reading the appropriated family photos of the 1970s and 1980s, and share the same psychology of color when we speak of cold and warm images. Yet in opposition to this, Barthes developed the category of the *punctum* for that quality in some photographs that evades our analysis and nonetheless fascinates us, for that »which remains« and leaves us, as viewers, empty-handed. And so the statements made by those who did not succeed in identifying what affected them in these images can be interpreted as the description

of a phenomenon in photography: of a piece of reality that one did not record oneself and that does not belong to one's own memory, yet which touches and captivates one.

Last but not least, *Was übrig bleibt* inquires into the status of photographs whose stored information – on a piece of film or in a data file – can appear as a chameleon-like figure in a whole variety of varying contexts – in this respect, photography is more like a score that can be interpreted differently than the fixed panel painting, whose artistic autonomy, however, photographers have always sought. In Sascha Weidner's thematic installations, photographs open up spaces of meaning which the viewer has to develop in the combination of the images. As photos they remain in the museum space, as works authored by the artist Sascha Weidner. Yet in the present experiment, the pictures, albeit numbered and signed, become images that one slips into the corner of a mirror at home, hangs in one's study in a modest frame, or leans against the window; they become images in which one's own longing is preserved. And if one day the viewer's affective glance and the symbolic added value of the gift should indeed become exhausted and the authentic »Weidner« suddenly be channeled into the cycle of pictures in the art market, then a further, still latent quality of this remarkable project will become visible.

¹ Siehe hinsichtlich der Interpretation dieser und anderer Fotografien Sascha Weidners den Aufsatz von Annelie Lütgens, »*Der lautlose Kampf mit dem Engel, Sascha Weidners stille Dramatik*«, in: *Leichtigkeit und Enthusiasmus. Junge Kunst und die Moderne*, Ausst.Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Hatje Cantz Verlag, 2009, S. 120-128, S. 127. With respect to the interpretation of this and other photographs by Sascha Weidner, see the essay by Annelie Lütgens, »The Silent Wrestling with the Angel – Sascha Weidner's Muted Dramatics«, in: *Ease and Eagerness. Modernism Today*, exh. cat. Kunstmuseum Wolfsburg (Ostfildern, 2009), pp. 154-162, p. 161.

² Zur Haltung des Fotografen Sascha Weidner siehe auch Inka Schube, »Karambolage, hautnah. Zu den fotografischen Arbeiten Sascha Weidners«, in: *Förderpreis Fotografie 2005*, NBank Hannover, Braunschweig 2005 On Sascha Weidner's stance as a photographer, see Inka Schube, »Karambolage, hautnah: Zu den fotografischen Arbeiten Sascha Weidners.« (Braunschweig, 2005)

³ Künstlergespräch mit Sascha Weidner am 1.11.2009 im Haus III des Braunschweiger Staatstheaters. Conversation with Sascha Weidner on November 1, 2009, in Haus III of Braunschweig's Staatstheater.

⁴ Minor White, »*Mirror, Messages, Manifestations*«, New York 1966, S. 95 Minor White, *Mirror, Messages, Manifestations* (New York, 1966), p. 95

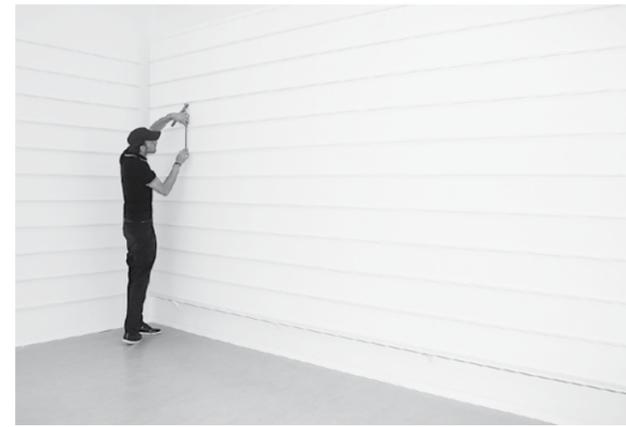
⁵ Wolfgang Kemp, »*Zeitgenössische Kunst und ihrer Betrachter. Positionen und Positionsbeschreibungen*«, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln 1996, S. 13-43. Wolfgang Kemp, »*Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter: Positionen und Positionsbeschreibungen*,« in id., ed., *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter* (Cologne, 1996), pp. 13-43.

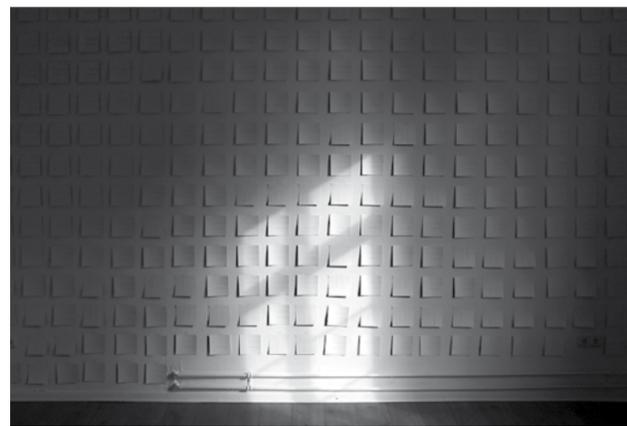
⁶ Lee Friedlander, *Letters from the People*, New York, 1993 Lee Friedlander, *Letters from the People* (New York, 1993).

⁷ An dieser Stelle sei etwa auf die Projekte *Raisons de sourire* (1996-1998) oder *Das 20. Jahrhundert* (1996) verwiesen. At this point, reference is made, for instance, to the projects *Raisons de sourire* (1996-98) or *Das 20. Jahrhundert* (1996).

⁸ Hier sei auf die künstlerischen Projekte verwiesen, die in der Nachfolge des kubanischen Künstler Felix Gonzales-Torres bestimmte Bilder in Massenauf-lage produzieren, um so die Ausstellung aus dem musealen Rahmen herauszutragen. Reference is made here to artistic projects that, in emulation of the Cuban artist Felix Gonzales-Torres, produce masses of certain images in order to in this way carry the exhibition out of the museum setting.

⁹ Roland Barthes, *Die Helle Kammer – Bermerkung zur Fotografie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989 Roland Barthes, *Camera Lucida – Reflections on Photography*, (New York: Hill and Wang, 1982).





SASCHA WEIDNER Was übrig bleibt / What Remains

18. September – 01. November 2009
Museum für Photographie Braunschweig

Ausstellung Exhibition

Florian Ebner
Kurator Curator

Marcelina Kwiatkowski
Assistenz Assistance

Agnes Heine
Öffentlichkeitsarbeit Public Relations

Karl-Christian Amme & Stefan Dau
Ausstellungsvorrichtung Presentation device

Gerdine Frenck
Videodokumentation Video Documentation

Katalog Catalogue

Florian Ebner
Herausgeber Editor

Anne Baumgarten, Stefan Dau, Marcelina Kwiatkowski & Christine Stolte
Redaktion Editorial Staff

Sascha Weidner
Grafische Gestaltung Graphic Design

Rebecca van Dyck
Übersetzung Translation

Sascha Weidner
Alle Fotografien All Photographs

Uwe Brodmann
Installationsfotos Installation Photographs (pages 50 – 63)

Florian Ebner
Text Text

MUSEUM FÜR PHOTOGRAPHIE BRAUNSCHWEIG

Florian Ebner
Leiter Director

Anne Baumgarten
Wissenschaftliche Volontärin Junior Research Fellow

Andrea Herrmann
Verwaltung Administration

Stefan Dau
Haustechnik Technical Management

Marcelina Kwiatkowski
Praktikantin Intern

Andreas Freund
Homepage Homepage

Vorstand Managing Committee

Prof. Dr. Michael Schwarz
1. Vorsitzender Chairman

Frank Rieche
2. Vorsitzender Vice Chairman

Karl-Christian Amme
3. Vorsitzender Vice Chairman

Hauke Hagena
Schriftführer Secretary

Andreas Janßen
Schatzmeister Treasurer

Beirat Advisory Committee

Gerd Druwe, Birte Hennig, Gundel Scholz

Gewidmet Dedicated to

Alfred Weidner
* 04.03.1935 † 10.05.2009

Dank an Thanks to

Karl-Christian Amme, Moritz Ahrens, Anne Baumgarten, Kim Beavers, Julia Becker, Jan Brosda & Nina, Uwe Brodmann, Axel Brötje, François Cadière, Claudia Coellen Helbling, Walter Conrads, Stefan Dau, Aurélie de Mullenheim, Cèlia del Diego, Cord Drögemüller, Dr. Thomas Duhnkrack, Florian Ebner, Dörte Eißfeldt, Kaspar Fleischmann, Gerdine Frenck, Sarah Frost, Yvonne Haas, Florian Hardwig, Natasha Hebert, Sascha Hellmann, Andrea Herrmann, Julia Hiller, Madlen Holz, Bernd Huck, Mathias Illgen, Jens Jürgen, Malte Kaune, Barbara Kirschner, Karsten Koop, Susanne Köhler, Andreas Krüger, Marcelina Kwiatkowski, Mirko Lang, Robert Lange, Christina Lammers, Barbara Lauterbach, Susanne Lieb, Cédric Lebras, Markus Losleben, Fernando Lugris, Annelie Lüttgens, Daniele Maruca, Marius Mensing, Ulrike Meyer, Michaël Miramond, Anna-Lena Müller-Bergen, Luise Nagel, Sebastian Naujok, Daniel Plöchinger, Ulrich Pester, Melanie Polack, pp, Oliver Ruth, Prof. Michael Ruetz, Luminita Sabau, Maik Schlüter, Dorothea Schöne, Inka Schube, Peter Specht, Thomas Steen, Oliver Stoppok, Barbara Straka, Toni Tàpies, Anca Timofticiuc, Dries Verhoeven, Helga Weckop-Conrads, Joachim Werren, Gisela von Wurmb, Christof Zwiener, sowie Bianka Wortmann & Hannah

Besonderen Dank Special Thanks to

Galerie Conrads, Düsseldorf
www.galerie-conrads.de

Galeria Toni Tàpies, Barcelona
www.tonitapiés.com

Galerie Zur Stockeregg, Zürich
www.stockeregg.com

Gefördert von Supported by

STIFTUNG NIEDERSACHSEN

Herstellung Production

Ruth Printmedien GmbH, Braunschweig

Verlag Publisher

© **appelhans Verlag** Germany, 2010.

www.appelhans-verlag.de

ISBN 978-3-941737-15-0

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any manner or transmitted by any means whatsoever, electronic or mechanical (including photocopy, recording, Internet posting, or any other information storage and retrieval system without the prior written permission of the publisher or artist.

Dieses Buch erscheint in einer Auflage von 1001 Exemplaren.
This book is published in an edition of 1001 copies.

Exemplar Copy

/ 1001

SASCHA WEIDNER

- 1976** Geboren Born in Georgsmarienhütte, Osnabrück (Germany)
lebt und arbeitet lives and works in Belm & Berlin
- 2003** Diplom Freie Kunst (Fotografie und Malerei)
Diploma Fine Arts (photography and painting)
Studium an der Studies at Hochschule für Bildende Künste Braunschweigs
- 2004** Meisterschüler bei Honor student under Prof. Dörte Eißfeldt
Diplom Kommunikationsdesign
Diploma Communication Design

Auszeichnungen (Auswahl)

Selected Awards

- 2010** Förderpreis sponsorship award des Kunstpreises Berlin – Jubiläumsstiftung 1848 / 1948 Akademie der Künste Academy of Fine Arts
- 2008** Künstlerhaus Lukas, Ahrenshoop
- 2006** DAAD-Reisestipendium scholarship, Los Angeles
- 2005** Förderpreis Fotografie der NBank
- 2004** DAAD-Reisestipendium scholarship, Los Angeles
Otto-Steinert-Preis honor mention
input / output, Best Awarded Works
- 2003** Villa Vigoni / deutsch-italienisches Zentrum für europäische Exzellenz, Stipendium scholarship des Bundesministerium für Bildung und Forschung & des römische Außenministeriums German Federal Ministry of Education and Science & Italian Ministry of Foreign Affairs
phænographie – Zaha Hadid, Auswahl des Forums für Architektur Wolfsburg
- 2002** input / output, Best Awarded Works
- 2001** 1. Preis Internationaler Polaroidwettbewerb
1. Prize International Polaroid Award
- 2000** Elite 2000, Nord-LB-Auswahl Norddeutschland

Einzelausstellungen (Auswahl)

Selected Solo Exhibitions

- 2009** *Was übrig bleibt*, Museum für Photographie Braunschweig
bleiben ist nirgends, Galerie Conrads, Düsseldorf
to be handled carefully, Galerie zur Stockeregg
Am Wasser gebaut, Zephyr / Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim
- 2008** *Enduring Beauty*, Galerie Conrads, Düsseldorf
bis es wehtut, Kunstverein Wolfenbüttel
- 2007** *bleiben ist nirgends*, FOAM, Amsterdam
Enduring Beauty, Galeria Toni Tàpies, Barcelona
All that could have been, Filiale Berlin
- 2006** *Beauty remains*, DZ Bank, Frankfurt am Main
- 2005** *Untold*, Verein für Junge Kunst e.V., Wolfsburg

Gruppenausstellungen (Auswahl)

Selected Group Exhibitions

- 2010** Photofestival Knokke, Belgien
Tapetenwechsel, Neues Kunsthaus Ahrenshoop
Jahresgaben 09/10, Kunstverein Braunschweig
- 2009** *Enthusiasmus & Leichtigkeit*, Kunstmuseum Wolfsburg
15 Jahre Sammlung – Gegen den Strich, Kunstmuseum Wolfsburg
Until it hurts, Openeye Gallery, Liverpool
Arthaus 2009 / Los Angeles – Berlin, Los Angeles
- 2008** *Land, Scaped*, Galerie Conrads, Filiale, Berlin
10 Jahre Junge Kunst, Verein für Junge Kunst e.V., Wolfsburg
- 2007** *Concept: Photography – Dialogues & Attitudes*, Museum Ludwig, Budapest
Sublime, Römer 9, Frankfurt am Main
Die Liebe zum Licht – Fotografie im 20. und 21. Jahrhundert, Kunstmuseum Bochum
Let there be light, Kunstherbst 2007, Berlin
Ikonen der Moderne, Laveshaus, Hannover
- 2006** *Die Liebe zum Licht*, Städtische Galerie Delmenhorst
Eißfeldts Meister, Apex Kunstverein Pro Art, Göttingen
Die Liebe zum Licht, Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon
- 2005** *Phænographie*, Kunstmuseum Wolfsburg
- 2004** *artejuvenalemán*, Mexico
- 2003** *fremde.Orte. Klasse Eißfeldt*, Museum für Photographie Braunschweig
- 2000** *Nach Cindy*, Mönchehaus Museum für moderne Kunst, Goslar

Öffentliche Sammlungen

Public Collections

Mönchehaus Museum für moderne Kunst, Goslar
Sammlung der NBank, Hannover
Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland
Sammlung der DZ Bank, Frankfurt am Main

SASCHA WEIDNER Was übrig bleibt / What Remains

RESONANZ AUF DIE AUSSTELLUNG

Vernissage: 17. September 2009
 Laufzeit: 18. September – 01. November 2009
 Anzahl der Besucherinnen und Besucher: ca. 1.300
 Einträge ins Besucherbuch: 141

BESTAND DER ARCHIVE I & II

Eine Auswahl von 1001 Fotografien aus dem fotografischen Werk Sascha Weidners seit 2004 befand sich zu Beginn der Ausstellung in jedem der beiden Torhäuser des Museums für Photographie Braunschweig – als zwei komplette und identische Ensembles.

Im **Archiv I** (südliches Torhaus) standen die Bilder auf Regalleisten, nach dem Farbkreis geordnet; im **Archiv II** (nördliches Torhaus) waren die Abzüge mit der Bildseite zur Wand gedreht und mit Tesafilm fixiert. Bei den Abzügen handelte es sich um digitale C-Prints in den Formaten 13 × 13 cm, 18 × 13 cm und 13 × 18 cm. Im **Archiv I** waren sie nummeriert und signiert, das Ensemble der gleichen Bilder im **Archiv II** hingegen nur nummeriert.

Sascha Weidner bot jedem Besucher an, sich eine signierte Fotografie aus **Archiv I** auszusuchen und als Geschenk mitzunehmen. Nach der Wahl eines Bildes wurde die entsprechende Bildnummer erfasst, und die Besucher waren nun gebeten, auf einem eigens gestalteten »Formblatt« kurz die Gründe zu beschreiben, warum sie dieses und kein anderes Bild ausgewählt haben. Nach der Entnahme, spätestens am Tag danach, wurde der Abzug mit dem gleichen Motiv im **Archiv II** umgedreht, das entnommene Bild somit auf der anderen Seite sichtbar gemacht. Die für die Braunschweiger Ausstellung zusammengestellte Bildsammlung war daher im Zusammenspiel der beiden Torhäuser immer annähernd vollständig zu sehen. Das Angebot zur Mitnahme galt einmalig und war an die persönliche Auswahl gebunden. Weder konnten Bilder für Freunde mitgenommen, noch bei einem zweiten Besuch ein weiteres Bild ausgesucht werden. Die Teilnehmer an Führungen wurden gebeten, noch einmal allein wiederzukommen und sich dann erst ein Bild auszusuchen.

ARCHIVE IN BEWEGUNG

Archiv I, am 18. September 2009, morgens vor der ersten Entnahme:
 1001 Fotografien

Archiv I, am 01. November 2009, abends nach Schließung der Ausstellung:
 853 Fotografien waren mitgenommen, 148 sind übrig geblieben

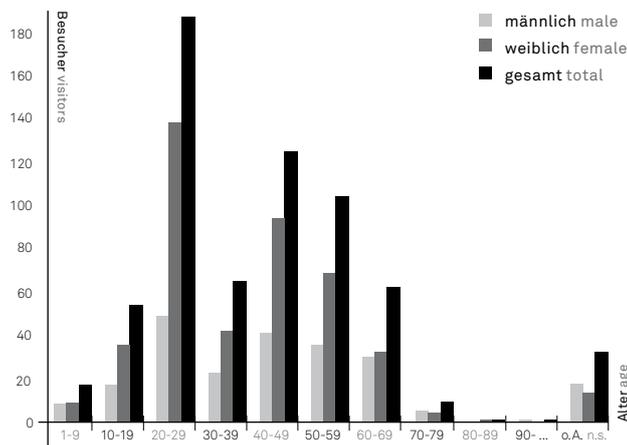
Archiv II, am 18. September, morgens:
 1001 Fotografien, rückseitig aufgehängt

Archiv II, am 01. November 2009, abends nach Schließung der Ausstellung:
 853 Fotografien mit nun sichtbarer Bildseite und 148 weiterhin verdeckte Abzüge

RESONANZ AUF DIE BILDER

Von den 853 Besucher, die eine Bild mitnahmen, hinterließen 658 ein ausgefülltes Formblatt oder sandten es nachträglich per Fax oder Post zu. 463 Autoren erklärten sich bereit, dass ihr kurzes Statement oder ihre Geschichte hier veröffentlicht werden kann (siehe S. 66-96). In der Laufzeit der Ausstellung wurde eine Fotografie von ihrem neuen Besitzer wieder zurückgesandt. Bisher ist noch nicht bekannt, ob ein Bild den Besitzer wechselte oder bei Internetauktionshäusern zum Kauf angeboten wurde.

Alter und Geschlecht derjenigen, die ein Bild mitgenommen haben, laut ihrer auf den Formularen gemachten Angaben:



REACTION TO THE EXHIBITION

Opening: September 17, 2009
 Duration: September 18 – November 01, 2009
 Total number of visitors: ca. 1,300
 Entries in visitor's book: 141

CONTENT OF ARCHIVES I & II

At the beginning of the exhibition, each of the Museum für Photographie Braunschweig's two gatehouses contained a selection of 1,001 of the photographs Sascha Weidner has taken since 2004 as two complete and identical ensembles.

In **Archive I** (south gatehouse), the photographs stood on narrow ledges and were organized according to the color circle. In **Archive II** (north gatehouse), the prints were turned with their faces to the wall and attached with Scotch tape. The prints were digital C-prints in the formats 13 × 13, 18 × 13, and 13 × 18 cm. In **Archive I** they were numbered and signed, whereas the same images in **Archive II** were only numbered.

Sascha Weidner offered each visitor the opportunity of selecting a signed photograph out of **Archive I** and taking it home as a gift. After an image was chosen, its number was noted and visitors were asked to fill in a form briefly describing why they selected this particular image and not another one. After the image had been taken home – at the latest the following day – the print with the same image in **Archive II** was turned around, thus making the photograph now missing from **Archive I** visible. The collection of pictures assembled for the Braunschweig exhibition could therefore nearly always be seen in its entirety in the two gatehouses. It was only possible to take a single photograph and was bound to the visitors' personal selection. They were not allowed to take images with them for a friend, neither could they take a second picture on the occasion of a further visit. Participants in guided tours were asked to return to the exhibition on their own to select a photograph.

ARCHIVES IN MOTION

Archive I, September 18, 2009, in the morning before the removal of the first image: 1,001 photographs

Archive I, November 01, 2009, in the evening after the exhibition had closed:
 853 images had been taken home, 148 remained

Archive II, September 18, 2009, in the morning: 1,001 photographs hung with their faces to the wall

Archive II, November 01, 2009, in the evening after the exhibition had closed:
 853 images had been turned around, 148 remained with their faces to the wall

REACTION TO THE IMAGES

Referring to the image they selected, of the 853 photographs taken home, 658 visitors filled in a form at the exhibition or subsequently sent it by fax or mail. Of the 658 authors, 463 said they were prepared to allow publication of their short statement or story (see pp. 66-96). One of the new owners returned a photograph while the exhibition was still running. It is not known whether images changed owners or were offered sale on an online auction house.

Age and gender of those who took a photograph according to their entries on the forms (no responsibility for the accuracy of the information):

| Alter age | männlich male | weiblich female | gesamt total |
|--------------------|---------------|-----------------|--------------|
| 1-9 Jahre years | 8 | 9 | 17 |
| 10-19 Jahre years | 17 | 36 | 53 |
| 20-29 Jahre years | 49 | 139 | 188 |
| 30-39 Jahre years | 23 | 42 | 65 |
| 40-49 Jahre years | 42 | 84 | 126 |
| 50-59 Jahre years | 35 | 69 | 104 |
| 60-69 Jahre years | 30 | 32 | 62 |
| 70-79 Jahre years | 5 | 4 | 9 |
| 80-89 Jahre years | 0 | 1 | 1 |
| 90-100 Jahre years | 1 | 0 | 1 |
| o.A. n.s. | 18 | 14 | 32 |