Andreas van Dühren/Niklas Goldbach

Sinnbilder und Klarstellungen

AvD: Ein Anlaß zu dieser Enquete war die Frage nach der Zukunft der Kinematographie. Inzwischen neige ich dazu, die Kinematographie als Teil der Photographie zu verstehen. Anstatt Photographie und Kinematographie vor allem durch den Faktor »Zeit« bzw. »Dauer« zu unterscheiden, sehe ich den fundamentalen Unterschied, der uns beschäftigen sollte, eher zwischen der Photographie (eben als einer umfassenden Disziplin), die nicht ohne vorgängige Gegebenheit auskommt der Einfachheit halber »Realität« genannt , und allen übrigen bildenden Künsten.
N.G.: Wie wir wissen, haben die Filmpioniere Auguste und Louis Lumière damit begonnen, elementare und einfache Alltagsvorgänge mit der Kamera zu beobachten. Bereits zwei Jahre später begann George Méliès, mittels aufwendig im Atelier präparierter Tricktechnik die Geschehnisse in einem Spukschloß auf Zelluloid zu bannen, um fiktive und narrative Momentaufnahmen zu erzeugen. Die von dir genannten Faktoren »Dauer« und »Zeit« wurden also schon früh manipuliert, um beim Publikum eine fiktionale Wahrheit zu erzeugen, die über die Realität hinausgeht. Nun ist dieser Diskurs über das Dokumentarische und Fiktive der Photographie schon weit über hundert Jahre alt und wenn wir über die Zukunft der Kinematographie reden wollen, finde ich es als Künstler, der mit zeitbasierten Medien arbeitet, interessanter, mir über die interne Wahrheit von Bildern Gedanken zu machen: welche Politik steht hinter dem Bild an sich? Damit beziehe ich mich nicht nur auf die ideologische Wahrheit der intellektuellen Montage seit Eisenstein, also der Einheit von Filmbildern als Ideogramm, sondern auch auf den zu hinterfragenden Wahrheitsgehalt von dokumentarischem Material. Der Komplex der Bildproduktion und Bildübertragung wurde ja schon immer vom Maschinen unterstützt, allerdings hat sich diese Entwicklung heutzutage teilweise verselbstständigt. Bilder werden nicht mehr nur mit der Hand gemacht, und für mich rückt die Frage nach Produzent und Empfänger in den Vordergrund.
AvD: Gewiß ist die Unterscheidung von »dokumentarisch« und »fiktiv« fast seit jeher irrelevant (man könnte auch sagen: dilettantisch): Der Erfinder des Genres »Dokumentarfilm«, Flaherty, hat bekanntlich einen Großteil des *Nanook* im gleichen Sinne inszeniert, wie es Minnelli mit Gene Kelly tat; und abgesehen davon, daß jeder Film dokumentarisch insofern ist, als er z.B. im Falle von *Rear Window* die Tatsache *beleg*t, daß Grace Kelly photographiert wurde, ist der Begriff nahezu sinnlos. Im übrigen hat Eustache mit *Une sale histoire* für jene, die es noch immer nötig hatten, eine hinreichende Lektion gegeben. Die Unterscheidung, auf die ich es abgesehen habe (noch ohne das Ergebnis zu kennen sonst würde ich keine Fragen stellen), ist jene zwischen einer bildenden Kunst, die einfach durch ihre technische Disposition der Ablichtung nicht ohne jeglichen Gegenstand

auskommt, und solche, die nicht in erster Instanz an ein, sagen wir, Objektiv-Reales gebunden sind. Daß diese Unterscheidung angesichts der jüngeren Entwicklungen (insbesondere der Digitalisierung und deren Weiterungen in der Alltagskultur) den Begriff der Autorschaft und die Subjet/Objekt-Beziehung fundamental betrifft und in der Tat politisch-ideologische Auswirkungen schon erkennen läßt – eben davon gehe ich mit meine Frage aus ... wobei ich mir wünsche, daß wir jenem »Bild an sich« auf eine Spur kommen, die uns nicht nur zu den politischen Hintergründen führt.
N.G.: Wenn es nicht um die politischen Hintergründe von Bildern gehen soll, um was dann, im Jahr 2015? Sowohl die Malerei als auch die klassische Photographie werden ja gemeinhin als analoge Medien bezeichnet, während die digitalen Medien kunsthistorisch eher solche Technologien ansprechen, die mittels Licht erzeugte, binär strukturierte Bilder hervorbringen. Wenn wir heute über Photographie sprechen, müßten wir genau genommen die »Post-Photographie« einschliessen, also rein digital erzeugte Programmbilder, die in keinem gesicherten Verhältnis mehr zu einer bestimmten Produktionsweise stehen. Ich finde letzteres eine ganz gute Beschreibung, die auf unsere Rezeption von Bildern im allgemeinen zutreffen sollte: wir können den Bildern nicht mehr trauen – und konnten das auch noch nie. In dem heutigen Feld technischer und ästhetischer Abhängigkeiten muß der Kontext also eine ganz besondere Funktion einnehmen: angesichts der Komplexität und der Masse der uns täglich umgebenden und von uns selbst produzierten Bilder wird die Frage nach dem künstlerischen, kommerziellen, ästhetischen oder politisch motivierten Zusammenhang, in dem diese Bilder entstehen, umso wichtiger. Auch unser allgemeines Bildverständnis ändert sich – ich nenne Hito Steyerls Text *In Defense of the Poor Image* hier nur als Ansatz. Aber, ob wir von Kunst, Propaganda, Piraterie oder Nachrichtenbildern sprechen – die Rezeption dieser digitalen Konstruktionen hängt viel vom Wissen über ihren Herstellungsweg ab, damit auch von ihrem vermeintlichen Wahrheitsgehalt. Den d*igital turn* der Kinematographie und der allgemeinen Medienproduktion sehe ich hingegen recht pragmatisch: ich glaube nicht, daß die nächste Generation der Filmemacher, Videokünstler oder Photographen noch einen Unterschied machen wird, ob das bildaufzeichnende Medium ihrer Wahl nun eine Speicherkarte oder eine Filmrolle sein wird. Ich selbst filme seit 2010 mit einer DSLR Spiegelreflex, also dem gleichen digitalen Apparat, mit dem ich meine Photographien erzeuge. Im Sinne des Moorschen Gesetzes, dem gemäß sich die Prozessorleistung alle zwei Jahre verdoppeln wird, kann man davon ausgehen, daß es bald ein in mit 4K aufzeichnendes Smartphone geben wird und eventuell solche Stilblüten wie vollautomatisierte Drohnenphotographie zur Hochzeit oder *offroad tour*. Warum also nicht diese Technologien benutzen, wenn man sie kreativ einsetzen kann? Die Frage nach dem Materialträger von Bildmedien wird meiner Meinung nach mehr und mehr obsolet, wenn er nicht zu künstlerischen Zwecken eingesetzt wird: ein beispielsweise analoger Filmprojektor im Ausstellungsraum erzeugt natürlich eine andere Aura als ein High-End-Digital-Video-Projektor, und ist also im Sinne Benjamins eher als

skulptural zu verstehen. Trotzdem bliebe da natürlich noch der nostalgische Aspekt; vielleicht ist es ja lediglich meinem Jahrgang geschuldet, daß ich eine analoge Kino-Projektion von Kubrick's *Space Odyssey* dem digitalen Mastering vorziehe.

AvD: Ich wollte die politischen Hintergründe nicht vernachlässigen, mich aber auch nicht auf sie fixieren – zumal wenn wir am Ende verstehen wollen, was das »Bild an sich« ist; ich selbst habe ja von politisch-ideologischen Auswirkungen gesprochen ... Mir fällt auf, daß du einerseits recht differenziert auf die technischen Medien eingehst, andererseits eine gewisse Unbekümmertheit betonst, mit der man jene doch erst einmal anwenden sollte – als komme es schließlich auf das (künstlerische) Resultat an, das allein zu bewerten sei, und als müßte man, wenn man sich denn für eine politische Relevanz interessiert, nicht auch die Produktionsmittel (und deren – durchaus nicht nur künstlerisch motivierten – Steuerungen) kritisch betrachten. Zwei Bemerkungen: eine kunsthistorische Erörterung der digitalen Medien kann es im Ernst noch nicht geben; »rein digital erzeugte Programmbilder« sind keine Photographie, sondern pseudorealistische Bilder, die auf die Ähnlichkeit mit photographischen Abbildungen spekulieren. Letztere Feststellung soll nicht etwa eine Authentizität der *guten alten Photographie* vorbehalten (bekanntlich bot auch sie immer schon die Möglichkeit der Fälschung), nur einen irrigen Analogschluß korrigieren. (Ich bin nicht vom Fach, aber soviel ich verstanden habe, ist »Programmbild« auch ein Begriff aus der – wohl vornehmlich ikonologisch orientierten – Kunstgeschichte, den zu berücksichtigen vielleicht auch für unsere Diskussion nützlich werden könnte.)

N.G.: Nun, von einer Unbekümmertheit gegenüber neuen Technologien würde ich nicht wirklich sprechen wollen, schließlich wohnt deren Entwicklung oft eine andere Intention inne als die der künstlerische Nutzung. Ich würde lieber die Dialektik solcher Entwicklungen unterstreichen wollen und bin auch der Meinung, daß man diese thematisieren sollte; zumindest versuche ich das in meinen eigenen Arbeiten. Die allgemeine Begeisterung angesichts der neuen Möglichkeiten der Bildproduktion, bis hin zur Drohnenphotographie und deren militärischem Entwicklungshintergrund, sowie die aktuelle Debatte um Privatsphäre ist hier ein offensichtliches Beispiel; und als Künstler gebe ich mich diesem Beziehungsgeflecht auch gern hin. Für meine Videoinstallationen arbeite ich ja meist ortsspezifisch, und oftmals richtet sich der Einsatz der Technologie nach den jeweiligen Orten, an denen gefilmt wird. Laß mich ein Beispiel geben: Ich habe im Winter vergangenen Jahres eine neue Videoinstallation in California City gedreht. Diese Stadt in der Mojave-Wüste ist flächenmäßig die drittgrößte Stadt Kaliforniens, hat aber nur knapp 10.000 Einwohner. Ursprünglich in den 1950ern als Stadt für Millionen geplant, ziehen sich die Straßen dieses gescheiterten Stadtentwicklungsprojekts kilometerweit in die Wüste hinein – ein Straßengeflecht im Wüstensand, daß nur aus der Vogelperspektive wirklich wahrnehmbar ist. Für die Filmaufnahmen habe ich dann eine handelsübliche Phantom-Drohne benutzt, die mit einer GoPro-Kamera bestückt wurde und

wirklich beeindruckende Resultate geliefert hat. Nun ist es in dieser Arbeit so, daß die auf der Tonebene zu hörenden Kommentare auch auf die Größe der Stadt, die Unmöglichkeit der Wahrnehmung aus der Luft und die Themenkomplexe der Überwachung und der Sicherheit Bezug nehmen – und damit auch auf das Verständnis der Bildebenen einwirken. Aber verstehe mich nicht falsch: das soll nicht heißen, daß der Einsatz neuer bildaufzeichnender Medien unbedingt einer werksinternen Reflexion bedarf; aber in meiner eigenen Arbeit ist mir zumindest das Bewußtsein davon wichtig. Manchmal freue ich mich allerdings einfach darüber, auf Youtube zu sehen, wie Manhattan aus der Perspektive eines Skateboards aussieht, ohne daß dies eines Kommentars über die eingesetzte Technologie der GoPro Kamera bedarf.

AvD: An dieser Stelle komme ich in die Gefahr, pedantisch zu erscheinen. Aber unsere Untersuchung geht ja vor allem auf eine gewissermaßen stichhaltige, den neueren Entwicklungen sowohl der Kunst als auch der Technik Rechnung tragende Terminologie aus. Du hast ein Beispiel aus deiner eigenen, aktuellen Praxis gegeben. Ich möchte fragen: 1. Welcher Teil des beschriebenen Werkes ist ortsspezifisch – das *gedrehte* Video oder die Installation, in die das Video schließlich, d.h. in der Präsentation, inkorporiert wird? 2. Worin besteht das Bild – im Video oder in der Videoinstallation?

N.G.: Bilder beziehungsweise Bedeutungsbilder, entstehen natürlich erst im Kopf des Betrachters. Ich als Künstler kann gewisse Parameter vorgeben oder auf filmischer Ebene auch emotional manipulieren, aber die individuell inhaltliche Rezeption kann ich natürlich nur wenig beeinflussen, weil sie auch vom Wissenstand des Betrachter abhängen kann. Es gibt aber so etwas wie bildgenerierende Themenkomplexe, die auf allgemeines Verständnis stossen: der Architektur zum Beispiel traut man zu, solch eine überindividuelle Bedeutung zu entwickeln. Sie versorgt den Staat nicht nur mit den nötigen Räumlichkeiten, sondern auch mit Bildern und Metaphern. Sie ist zweckdienlich und künstlerisch zugleich und bleibt dennoch gebunden an das, was man gesellschaftliche Wirklichkeit nennt. Die Orte, die ich für meine Photo- und Videoprojekte auswähle, thematisieren die dystopischen Aspekte moderner und postmoderner Zivilisationen, sind also zumeist urban – nicht um die Architektur zu dokumentieren, sondern weil mich die Rolle des Individuums in einer zunehmend gleichgeschalteten Gesellschaft interessiert. Das Gleiche gilt für die Untersuchung von sozialen Hierarchien und den zugehörigen Kontrollsystemen; alle sozialen Beziehungen sind ja von Machtkonstellationen durchsetzt. Die Szenarien, die meine Darsteller dann vor der Kamera ausführen, ergeben sich oftmals aus den Schauplätzen selbst; sie spiegeln die Wirklichkeit des Vorhandenen und sind auf diese Weise fiktiv und real zugleich, wobei das Spektrum meiner Arbeiten von dokumentarischer Bestandsaufnahme bis hin zur emotional aufgeladenen Fiktion reicht. Im Falle der in California City gedrehten Arbeit *Land Of The Sun* spielt die Stadt die eigentliche Hauptrolle. Die Voice-Overs stammen von Interviews mit Menschen, die an diesem Ort leben, wobei die Beziehung zwischen dem Gesagten und dem Sichtbaren ambivalent gehalten ist:

die Luftaufnahmen verdeutlichen die Dimensionen des Projekts, und man ertappt sich dabei, den Wahrheitsgehalt der Bilder als auch der Kommentare in Frage zu stellen. California City wird so zum Sinnbild gescheiterter, hegemonial gesteuerter Planungsprozesse, wie man sie auch heute noch findet – zum Beispiel in Dubai, wo die künstlich angelegte Inselgruppe The World Islands langsam im Meer versinkt, weil die Investoren dort aufgrund fehlender Infrastruktur nicht bauen wollen. 2012 habe ich dort die Videoarbeit *The World* gedreht, die auf der Bildebene die Deutsche Romantik zitiert, nur daß hier der Mensch nicht einer übermächtiger Natur gegenübersteht, sondern der Manifestation einer Hybris. In diesem Fall war die Arbeit eher als ein *tableau vivant* angelegt, und ich habe nicht filmisch oder dokumentarisch gedacht. Im Gegensatz zu *Land Of the Sun* sind die Videoaufnahmen hier sehr statisch, die Schnittfolge sehr langsam; und es gibt keinen Ton. Der Betrachter braucht auch einen Moment, um überhaupt Bewegung im Bild wahrzunehmen. Die formalen Stilmittel nehmen also direkten Bezug auf die konkrete Landschaft, in der jegliches Leben fast völlig abwesend ist, wenn es nicht künstlich etabliert wird. In der Ausstellung steht man dann einer sechs Meter breiten Großprojektion gegenüber, die am Boden abschließt und Assoziationen mit einem Panoramafenster weckt. Die installative Präsentation wird also zum unmittelbaren Bestandteil der Arbeit, weil sie den immanenten Bildinhalt und den Betrachter in eine räumliche Beziehung zueinander setzt. Für *Land Of The Sun* plane ich etwas ähnliches, bin aber noch im Experimentierstadium.

AvD: Auf eine bestimmte Arbeit, die ich nicht gesehen habe, möchte ich lieber nicht ausführlich eingehen. (Immerhin habe ich das Spezifische einer installativen Präsentation in diesem Fall nun besser verstanden.) Stattdessen beziehe ich mich auf deine Bemerkung, Bilder entstünden erst im Kopf des Betrachters – wobei ich den Ausdruck »Bedeutungsbild« für meine Zwecke mit »hergestelltes Bild« gleichsetze. Ich vermute, du spielst auf Duchamps Formel an, das Kunstwerk entstehe *eigentlich* (oder: vollständig) erst durch den Betrachter; dieser trage zum Gehalt und zur Bedeutung eines Werkes das Entscheidende bei. Ich glaube, daß diese Formel nur als, sagen wir, kunstspezifische Wahrheit aufgeht – zunächst in dem Sinne, daß die Deutungshoheit über ein konkretes Artefakt nicht allein in der Autorität des Künstlers liegt, sondern im Augenblick jeglicher Präsentation mit dem Rezipienten geteilt werden muß; dann auch in dem eher profanen Sinne, daß die prestigeträchtige Klassifikation »Kunst« nicht vom Einzelnen (hier dem Urheber des Werkes) verfügt, sondern von der Gesellschaft bzw. der Geschichte verliehen wird. Von einem, sagen wir nun, phänomenologischen Standpunkt aus betrachtet, stimmt besagte Formel wohl nicht, und unter diesem Aspekt müßte man sagen: Es ist das ausgezeichnet hergestellte Bild (»ausgezeichnet« im neutralen Sinne von »gekennzeichnet« oder »ausgewiesen«), dessen Gehalt/Sinn/Bedeutung von einer jeweiligen Rezeption weniger abhängt als das konventionelle, d.h. schon gesellschaftlich einvernommene, auf geläufige Kommunikation und Konsumtion gerichtete Bild. Es ist die Alltags- bzw. Umgangssprache, die aus lauter Metaphern besteht und derart auf das

Entgegenkommen des Anderen angewiesen ist; und es ist das Gedicht, dessen Zugang zwar die größere Anstrengung erfordert, diesen Zugang aber gewissermaßen freistellt. (Eben deshalb sind es vor allem die konventionellen Ausdrücke, die zur Manipulation der Vielen eingesetzt werden; die *eigensinnigen* eignen sich dafür naturgemäß nicht.) Daß die Autorität des Künstlers in dem Moment, da er sein Werk durch Veröffentlichung allen anderen überläßt, zum Teil, nämlich nur anhand dieses Werkes, auf den Anderen übergeht, löscht nicht jene Autorität, sondern erweitert sie auf das hin, was politisch-emanzipatorisch verstanden der Souverän wäre. (Dies ist übrigens der wahre Sinn der Professionalität.) Was Monsieur Barthes zum Tod des Autors ausführte, behält gleichwohl seine Richtigkeit die aber nur darin besteht, eine traditionelle Idolatrie (der Autor als *unser Held*) zugunsten einer Systematisierung der Literatur aufzugeben. Um auf den bildenden Künstler zurückzukommen: es gehört zur wesentlichen Bestimmung des Kunstwerkes (sagen wir meinetwegen weniger hochtrabend: des Bildes insofern es wirklich ein Bedeutungsbild ist), »im Kopf des Betrachters« etwas aufzurufen, das dieser eben nicht *ohnehin* beitragen könnte ein gewissermaßen unpersönliches bzw. überindividuelles Potential; dieses macht die Bedeutung des Bildes aus, und es übersteigt allerdings auch das Vermögen des Künstlers, insofern er der Einzelne bliebe. Meines Erachtens kann man nicht diesen inkommensurablen Teil der Kunst leugnen und zugleich deren Prestige in Anspruch nehmen. Ich würde mich aber auch nicht gegen die Konsequenz wehren, das Wort »Kunst« zu streichen wenn es der Aufklärung dient.

N.G.: Ich glaube, daß eine objektive Maßeinheit zur Bewertung auch gar nicht wünschenswert wäre, wenn wir über Bilder und Kunst sprechen es sei denn, wir wollen Bilder aufgrund technischer Parameter behandeln. Dann würden wir uns wahrscheinlich darauf einigen, daß die Bilder eines Ansel Adams *besser* sind als die vieler Kollegen aus der Kunstwelt. Die Möglichkeiten des *Freiraums Kunst* sehe ich woanders: 1840 inszenierte sich Hippolyte Bayard im *Autoportrait en noyé* als Leiche, auch um die damalige Nichtanerkennung seiner Entdeckungen im Bereich der Photographie anzuprangern; in einem Moment der Fiktion konnte so eine in der Realität nicht überwindbare Grenze überschritten werden und hier sehe ich das überindividuelle Potential von Kunst. Ich glaube, daß die Kunst wie keine andere Disziplin zur Aufklärung beitragen kann: sie bietet uns einen Freiraum, in dem wir Dissonanzen aushalten, aktuelle Realitätsdebatten markieren und Paradoxien aufzeigen können; sie bietet uns die Möglichkeit, Realitäten überhaupt erst herzustellen. Aber bei diesem inszenierten Scheinselbstmord ging es ohne Frage um mehr, nämlich um das performative Spiel mit dem Selbstverständnis des Künstlers und Autors. Die fast 50 Jahre alten Proklamationen von Barthes und Foucault zum Tod des Autors haben bis heute eine nachhaltige Wirkung, wobei letzterer ja im Gegensatz zu Barthes zwischen Autoren und »Diskursivitätsbegründern«, die Dispositive schaffen, unterschieden hat. Nun hat aber die Digitalisierung der Welt die von Benjamin beschriebene Bedeutung der Technologie für die Künste grundlegend verändert, und,

zumindest für mich als Künstler, auch die unmittelbare Aktualität dieses Diskurses beeinflußt. In der sich bildenden Netzwerkgesellschaft transformieren sich die Begriffe des Künstlertums und der Autorschaft, für die jüngere Generation sogar das Konzept des geistigen Eigentums. Der Literaturwissenschaftler Michael Wetzel spricht hier vom Umbruch des Urhebers zum »Meta-Autor«, der Informationen sammelt, kopiert, zitiert, simuliert, auswertet und anwendet – oder gleich in kollaborativer Autorschaft arbeitet. Das gilt natürlich nicht nur für die Produktion von Bildern, und die Veränderungen sind einschneidend: bereits im Jahr 2012 hatte allein der Imagehoster Flickr 8 Milliarden Photos auf seinen Servern, die von Usern kommentiert, bewertet, geteilt oder weiterverwendet werden können. Wenn wir also von zeitgenössischen Strategien der Bildrezeption sprechen oder versuchen wollen, dem Verständnis des »Bildes an sich« auf die Spur zu kommen, dann muß dieser stetig wachsende und hochgradig selbstreferentielle Bilderberg unserer digitalen Kultur natürlich mitgedacht werden. Als Künstler sehe ich meine Aufgaben und Herausforderungen eher woanders: unter Einbeziehung der genannten Veränderungen von Bildproduktion und -rezeption versuche ich, über das Feld zwischen Politik und Ästhetik der eigenen Bilder nachzudenken.

AvD: Um es polemisch zu verkürzen, glaube ich nicht, daß der Seitenblick auf einen Bilderberg einer zeitgemäßen Definition des Wortes »Bild« förderlich ist. Die allerdings zu konstatierende Vorherrschaft des Selbstreferentiellen geht ja mit einem (ebenfalls wohl neuartigen) Eskapismus einher: vielleicht etwas mutwillig pointiert im *selfie*, das die Wahrnehmung des eigenen Gesichts betäuben soll – wenn man es schon nicht zur künstlerischen Stilisierung »als Leiche« bringt. Die skurrilen Begleiterscheinungen »unserer digitalen Kultur« weisen doch weniger auf eine gewitzt-geschickte Ermächtigung durchs Bild als auf eine zunehmend empfundene Unerträglichkeit des Realen – dem sich die meisten erst recht ohnmächtig ausgeliefert fühlen, da ihnen unter dem Konformitätsdruck der *community* die Mittel zum Bildnerischen aus den immer wilder tippenden Händen geschlagen werden. Es ist meines Erachtens weiterhin das Privileg der Kunst, in der bloßen Kontingenz eine Qualität des Wirklichen zu entdecken – und herauszuarbeiten. Das jeweilige Resultat dieser Arbeit, »Bild« genannt, ist allerdings eine Realität für sich, nur daß deren Macht über das Momentane hinausgeht, nämlich durch ein innewohnend-ursprüngliches Bild, das dem Künstler zu jener Entdeckung verhalf – was man für gewöhnlich »Idee« nennt. Was dir hier vielleicht etwas spiritistisch anmutet, ließe sich gewiß in einen eher technokratischen Diskurs übersetzen (an solch zeitgemäßer Definition versuchen wir uns ja); am Sachverhalt dürfte sich deshalb wenig ändern. Zu jenem Privileg gehört aber eine Verpflichtung, die eigene Praxis beispielhaft als Mittel anzubieten – salopp formuliert: »als Künstler« den anderen etwas *vorzumachen*, das aus der Verblendung herausführte.