

Das Fotografische in der Gegenwart verorten

Strategien und Schwerpunkte am Fotomuseum Winterthur

Nadine Wietlisbach

im Gespräch mit Katrin Thomschke

Das Fotomuseum Winterthur widmet sich seit seiner Gründung 1993 der Präsentation und Diskussion der Fotografie und visuellen Kultur und gestaltet über die Sammlung (ab 1960) die Geschichte(n) und das Verständnis fotografischer Medien mit. Es zeigt Arbeiten junger wie auch etablierter Fotografinnen und Fotografen im Rahmen von wechselnden Einzel- und thematischen Gruppenausstellungen. Darüber hinaus untersucht die Institution künstlerische, angewandte und kulturelle fotografische Phänomene vor dem Hintergrund neuer Technologien und digitaler Medien und reflektiert diese kritisch.

In einem Gespräch mit Katrin Thomschke berichtet Nadine Wietlisbach, die Direktorin des Fotomuseum Winterthur, von ihrer kuratorisch-vermittelnden Tätigkeit und ihren Visionen, die sie gemeinsam mit ihrem Team umzusetzen sucht.

Katrin Thomschke: Nadine, das Fotomuseum Winterthur hat seit seiner Gründung eine beachtliche Sammlung zeitgenössischer Fotografie aufgebaut, die in regelmäßigen Ausstellungen präsentiert wird. Auf welcher Ausrichtung innerhalb der künstlerischen Fotografie liegt der Schwerpunkt der Sammlung?

Nadine Wietlisbach: Seit der Gründung des Museums bildet das Sammeln internationaler zeitgenössischer künstlerischer Fotografie einen wichtigen Aspekt im Selbstverständnis des Fotomuseum Winterthur, das sich nach seiner Gründung – zunächst zögerlich – neben dem Ausstellen und Vermitteln auch den

Aufgaben des Sammelns, des Bewahrens und des Forschens verschrieben hat. Der Zeitraum der gesammelten Werke beginnt ab den 1960er Jahren, also mit dem massenmedialen Umbruch (Fernsehen) und dem zunehmenden künstlerischen und konzeptuellen Experimentieren mit der Fotografie, die beide in die späten 1960er und 1970er Jahre fallen. Der Zeitpunkt ist zudem pragmatisch gewählt, da ein Zurücksammeln in der Fotogeschichte sowie eine Schwerpunktsetzung auf die modernistische Avantgarde der Nachkriegszeit aus finanziellen Gründen ausgeschlossen werden musste.

Der aktuelle Bestand (Stand April 2021) umfasst als inhaltliche Schwerpunkte zum einen die dokumentarisch-erzählerische Fotografie oder »post-journalistische Dokumentarfotografie«¹, wie sie Robert Frank, Nan Goldin, Boris Mikhailov oder Max Pinckers verkörpern. Max Pinckers beschreibt seinen Zugang – in Anlehnung an den britischen Filmmacher Adam Curtis – wie folgt: »Es ist unsere Aufgabe als Dokumentarfilmer, einer gemeinhin akzeptierten Vorstellung von Realitätsdarstellung kritisch zu begegnen und eine neue Form des Realismus zu finden, die ein Symbol für unsere Zeit ist. Jedes Zeitalter hat seine Methode, der breiten Masse Realität zu vermitteln [...]. Dabei geht es nicht um die Frage, ob die präsentierte Realität existiert, sondern darum, ob das Publikum der wiedergegebenen Realität zustimmt, ob das, was es gezeigt bekommt, als eine wahre Darstellung der Realität wahrgenommen wird. Im Grun-

de ist unser heutiger Realismus aus einem politischen Zeitalter geboren, in dem die Menschen glaubten, dass die Politik die Welt nicht nur verstehen, sondern auch verändern kann. [...] Das Publikum weiß oder spürt ganz genau, dass wir, die Dokumentarfilmer – wie auch Politiker und alle anderen – uns nicht mehr sicher sind, was wirklich vor sich geht. Deshalb ist es unsere Aufgabe, den Individualismus unserer Zeit zu analysieren und kritisch zu hinterfragen.«² Diese Vorstellung finde ich zeitgemäß. Die Frage, wer zu welchem Zeitpunkt welche Haltung vertritt und wer wem eine Stimme gibt, ist zentral, wenn es um das aktuelle Verständnis dokumentarischer Fotografie geht.

Daneben bildet die konzeptuelle und medienanalytische künstlerische Fotografie eine weitere Schwerpunktsetzung in unserer Sammlung. Sie hat sich über den Ankauf der »Jedermann Collection« im Jahr 2005/2006 etabliert, die ca. 340 Werke aus dem Zeitraum von 1960 bis 1990 umfasst, u. a. von Sarah Charlesworth, Victor Burgin, Sherrie Levine oder Hans-Peter Feldmann. Viele dieser Werke gelten als zentrale Werke in der Geschichte der europäischen und amerikanischen Konzept-Fotografie.

Zudem ergänzt die Ephemera-Sammlung den Bestand und wird weiterhin ausgebaut, d. h. Druckobjekte, die einen weniger stark werk-immanenten Charakter haben und doch künstlerische Ideen zur Darstellung bringen, wie Broschüren, Pamphlete, Plakate, Postkarten usw.



Abb. 1

Anna Ehrenstein, Tupamaras Technophallus, 2020

Sublimierungsdruck auf Polyester, verbrannter PVC-Stoff, Apple Spiegel, Hintergrundclips, Metall,
Installation: ca. 150 x 150 x 100 cm, Installationsansicht Feldmuef, Berlin 2020

K. T.: Letztlich spiegelt die Sammlung also die Ausstellungsgeschichte des Fotomuseum Winterthur wider?

N. W.: Ja. Es wurde kontinuierlich versucht, aus monografischen Ausstellungen die präsentierte künstlerische Position in die Sammlung aufzunehmen oder im Rahmen von Ausstellungen entstandene Neuproduktionen anzukaufen. Insgesamt wurde und wird angestrebt, Werkgruppen und keine einzelnen Bilder zu sammeln, wie der Gründungsdirektor Urs Stahel in einem ersten Sammlungskonzept erläutert hat: »Es wird auf Haltungen gesetzt und nicht auf Best Pictures.« Diesem Grundsatz bleiben wir auch weiterhin treu: Was sich verändert, sind Ankäufe, die zusätzliche komplexe Fragestellungen mit sich bringen – nicht zuletzt konservatorischer Natur. Bei Arbeiten wie denen von Anna Ehrenstein (* 1993) gestaltet sich die Aufbewahrung beispielsweise besonders spannend: Da die Arbeit multimedial angelegt ist, beinhaltet sie neben Lentikularprints 3D-Drucke sowie technische Geräte wie Mobiltelefone (Abb. 1). Bei ersteren beiden Elementen sind wir nahe an Objekten, die sich bereits in unserer Sammlung befinden, die Mobiltelefone hingegen müssen in regelmäßigen Abständen geprüft und allenfalls erneuert werden. Wie bewahren wir Abspielgeräte, die Teil der Arbeit sind, oder Datenträger korrekt auf, welche Informationen müssen wir zusätzlich erfassen, um Präsentationen in der Zukunft im Sinne der Kunstschaffenden umsetzen zu können? Welche Fachpersonen

müssen in diesen Dialog eingebunden werden? Diese Fragen sind nicht neu, wir kennen sie museal bereits seit den 1960er und 1970er Jahren, als Kunstschaffende vermehrt mit Kommunikationstechnologien gearbeitet haben. Die technologischen Entwicklungen haben sich allerdings beschleunigt: Die Erfassung dieses technologischen Narrativs bildet mittlerweile eine Disziplin für sich.

K. T.: Du bist nun seit fast vier Jahren Direktorin des Fotomuseum Winterthur. In welche Richtung baust du die Sammlung weiter aus?

N. W.: Über das seit 2007 jährlich stattfindende Portfolio-Viewing-Format der Plat(t)form sowie über das Format SITUATIONS (2015–2021) wird eine junge Generation konsequent verfolgt und gesammelt. Dabei gehören die künstlerische Qualität, die Experimentierfreude und die Dringlichkeit, mit der die gewählten Themen verfolgt werden, zu den Auswahlkriterien. Ob und inwieweit diese Fotografinnen und Fotografen sowie Kunstschaffenden ihre Arbeit langfristig weiterführen werden oder ob sie im Kontext des Marktes ihren Platz finden, spielt eine sekundäre Rolle – in diesem Sinne verfolgen wir mit diesem Schwerpunkt eine spekulative Strategie. Bereits vor dem Beginn meiner Tätigkeit als Direktorin im Jahr 2018 zeichnete die Neuausrichtung des Fotomuseum Winterthur seit 2015 eine Fokussierung auf das Digitale ab. Aus diesem Grund gilt unsere Aufmerksamkeit nun auch post-

fotografischen³ künstlerischen Arbeiten, die den Begriff, die Praktiken sowie die darstellenden und medialen Formen des Fotografischen herausfordern und erweitern.

K. T.: Was bedeuten deiner Meinung nach diese Herausforderung und die Erweiterung des Fotografischen für die Entwicklung der künstlerischen Fotografie?

N. W.: Grundsätzlich ist die Entwicklung des Fotografischen an sich zentral, um über die Entwicklung der künstlerischen Fotografie nachzudenken – obschon ich als Direktorin eines Spartenhauses diese Unterscheidung oder Kategorisierung als nicht wirklich produktiv erachte: Das Feld der Fotografie ist enorm breit, fotografische Bilder, Praktiken und Medien finden in sämtlichen Bereichen unseres Alltags Anwendung – in der Kunst, in der Wissenschaft, den Medien, der (Pop-)Kultur, in der Politik etc. – und wirken sich auf ebenso viele Bereiche aus. Die Fotografie aus jeweils nur einer Perspektive verstehen zu wollen, führt zu Engpässen und Kurzschlüssen. Die Kunstgeschichte als einzige Lese-Perspektive zu wählen, greift meines Erachtens einfach nicht weit genug: Gerade in der Soziologie, den Medien- und Kulturwissenschaften finden sich offene Zugänge, die gesellschaftliche Fragestellungen miteinbeziehen, um komplexe Zusammenhänge zu entschlüsseln. Die Fotografie ist heute sehr oft ein digitales Datenbild, das in zahlreiche informationstechnische Prozesse involviert ist. Die Vernetztheit fotografischer Bilder ist

kein Nebenschauplatz, sondern steht im Zentrum. Um sich mit vielen aktuellen künstlerischen Herangehensweisen auseinanderzusetzen, kann dieses Grundverständnis hilfreich sein.

Die zeitgenössische Fotografie, die sich der Kunst zuschreiben lässt, ist ebenso ungeheuer vielfältig und spannend wie die nicht-künstlerische Fotografie. Klassische historische Techniken werden neu interpretiert, die Fotografie wird als eines von vielen Erzählmitteln genutzt, sie wird zu einem Vehikel, sie ist bewegt und vertont, sie ist vernetzt. Das zeichnet in meinen Augen die zeitgenössische Kunst ganz allgemein aus: Sie ist dann überzeugend, wenn sie kritisch funktioniert, aktiviert, bewegt, berührt und manchmal überrascht. Sie lässt sich als kritische Praxis verstehen, die den Gegenstand, den sie abbildet, reflektiert und dabei auch die Rolle fotografischer Bilder mitdenkt.

K. T.: Wie reagierst du auf diese Entwicklung in deiner vermittelnden Tätigkeit? Welche Herangehensweise scheint dir in der Arbeit mit deinem Team besonders zentral?

N. W.: Das Fotomuseum Winterthur begreift die fundierte Auseinandersetzung mit seinem Gegenstand als zwingend interdisziplinär und trägt Fragen aus ganz unterschiedlichen Perspektiven an die Fotografie heran. Aus diesem Grund setzt sich das kuratorisch-vermittelnde Team aus Personen zusammen, die unterschiedliche Zugänge zur Fotografie und sich ergänzendes Fachwissen aus

diversen Bereichen mitbringen: Kultur- und Medienwissenschaft, Kunst- und Fotografiengeschichte, Soziologie, Gender Studies, Vermittlung und anderen. Wir stellen Bilder in größere gesellschaftliche, politische, ästhetische und theoretische Zusammenhänge und diskutieren deren Rolle darin. Diese Diskussion findet bei der Konzeption intern im Team sowie mit externen Partnerinnen und Partnern statt – sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen und angewandten Bereich. Für das Publikum werden Fragen rund um fotografische Bilder an Alltagserfahrungen geknüpft und in größeren Zusammenhängen im Rahmen von Vermittlungsangeboten, Veranstaltungen, Publikationen, Konferenzen und jeweils passenden Formaten (vor Ort, außerhalb sowie seit 2015 intensiv im digitalen Raum) diskutiert. Auf diese Weise versucht das Fotomuseum Winterthur, das Fotografische in der Gegenwart zu verorten.

K. T.: Wie schlägt sich diese interdisziplinäre Herangehensweise in der kuratorischen Praxis nieder? Welche Herausforderungen siehst du im Umgang mit dem künstlerischen Medium Fotografie?

N. W.: Die Herausforderung ist zu Beginn ja grundsätzlich immer dieselbe, nämlich, die richtige Präsentationsform für eine Arbeit zu finden und zu überlegen, wie diese vermittelt werden kann: ganz gleich, ob die Präsentation im Ausstellungsraum, zwischen zwei Buchdeckeln oder online stattfindet. Die Arbeit der bereits erwähnten Künstlerin Anna

Ehrenstein ist dafür ein gutes Beispiel: Sie beschäftigt sich in »Zen for Hoeljabi« einerseits mit der Bedeutungs- und Funktionsverschiebung kulturell besetzter Gegenstände und andererseits mit den sich gegenwärtig wandelnden Vorstellungen und moralischen Haltungen im Hinblick auf das, was wir unter einem Original, einer Aneignung oder einer Nachahmung verstehen. Resultate sind unter anderem multimediale Installationen, die unsere Sehgewohnheiten und die Zirkulation von Bildern als gesellschaftliches visuelles Phänomen hinterfragen. Es macht große Freude, ihren künstlerischen Schritten zu folgen: online auf Instagram oder Facebook, über ihre Publikationen, im Gespräch.

Ein anderes Beispiel für eine wiederum sehr facettenreiche Praxis ist jene von Laia Abril (* 1986): Die in Barcelona lebende Fotografin arbeitet seit Jahren an einem Werkzyklus mit dem Titel »A History of Misogyny«, für welchen sie sich in unterschiedlichsten geografischen Kontexten bewegt und sich im Gespräch mit zahlreichen Menschen der Frage nähert, wie Frauen* und deren Körper aufgrund systemisch patriarchal geprägter Bedingungen reagieren bzw. agieren. Gefundene oder recherchierte Bilder und Dokumente sowie neue oder aus dem eigenen Archiv stammende Fotografien werden zu Assemblagen vereint, die anspruchsvolle gesellschaftspolitische Fragen verhandeln und als visuelle Erzählungen eine soghafte Wirkung entfalten (Abb. 2). Bei Laia Abril stellen sich immer die Fragen, welche Rolle das einzelne fotografische Bild einnehmen

kann, wie sich ein bestimmtes Bild in der Verbindung mit Text verhält und wie sich die Dramaturgie ihrer Erzählung im Raum oder einer Publikation entwickeln lässt.

Anhand dieser zwei Beispiele lässt sich die Vielfalt künstlerischer Praxen erahnen, die sich mit aktuellen sozialen, politischen, kurz: gegenwärtigen Themen beschäftigen und sich zwischen post-dokumentarischen, medienreflexiven und konzeptuellen Arbeits- und Wirkungsweisen innerhalb des Fotografischen heute bewegen. Die Herausforderung – und das spannungsreiche Potenzial – aus kuratorisch vermittelnder Sicht besteht meines Erachtens in der Befragung der möglichen Präsentationsformate im Raum, online und/oder auf Papier.

K. T.: Was bedeutet das für die Arbeit eines Museums? Welche konkreten Fragestellungen ergeben sich daraus?

N. W.: Memes und GIFs, Selfies und Instagram-Filter, Algorithmen und neuronale Netzwerke, Screenshots und Drohnenbilder, Netzfeminismus und Online-Aktivismus, Content Moderator*innen, Influencer*innen und Aufmerksamkeitsökonomien: Das digital vernetzte Bild hat in den letzten Jahrzehnten mit unglaublicher Geschwindigkeit neue Bildformen und kulturelle Praktiken hervorgebracht, mit zuvor noch nie dagewesenen sozialen und politischen Auswirkungen. Unser aller Verständnis von Welt – von Gesellschaft und Politik, wie auch das unserer selbst

– wird durch Bilder geprägt. Und das mehr denn je. Das Fotografische ist dabei allgegenwärtig: Bilder helfen uns, die Welt besser zu verstehen – gesellschaftliche Entwicklungen, wirtschaftliche Prozesse, politische Vorgänge. Gleichzeitig sind sie »manipulativ«: Jedes Bild ist das Ergebnis eines auswählenden Prozesses. Bilder erzählen wahre und erfundene Geschichten, speichern unsere Erinnerungen, lenken und überschreiben sie. Gleichzeitig dienen sie zunehmend der (Selbst-)Inszenierung und (Selbst-)Vermarktung. Doch welche Spuren hinterlassen das Produzieren, Teilen und Betrachten von Bildern eigentlich? Und wie beeinflussen diese Bilder unsere Wahrnehmung, unser Selbstbild, unsere Wertvorstellungen oder unser Konsumverhalten?

K. T.: Wie schlagen sich diese Fragestellungen dann in eurem Ausstellungs- und Vermittlungsprogramm nieder? Gibt es Formate, in denen genau diese gesamtgesellschaftliche Relevanz des fotografischen Bildes thematisiert und zur Diskussion gestellt wird?

N. W.: Unser experimentelles Ausstellungsformat SITUATIONS hat die fotografischen Entwicklungen von 2015 bis 2020 über fünf Jahre verfolgt, analysiert und über unterschiedliche Formate wie Ausstellungen, Vorträge, Essays, Videobeiträge, Tagungen und weitere zugänglich gemacht. So haben wir beispielsweise im Rahmen des SITUATION-Clusters »Foto Text Data« die experimentelle künstlerische Praxis der in



Abb. 2
Laia Abril, Chastity Belt, 2019, aus der Serie: Historical Rape, On Rape
Pigmenttintenstrahlruck auf Barytpapier, Motiv: 40 × 60 cm

Berlin lebenden Künstlerin Sofia Crespo präsentiert, die sich mit künstlicher Intelligenz, neuronalen Netzwerken und computerbasierter Bilderkennung beschäftigt. In ihrer Arbeit »Trauma Doll« hat Sofia Crespo eine künstliche Intelligenz geschaffen, die unter psychischen Erkrankungen wie Depressionen oder posttraumatischen Belastungsstörungen leidet. Um sich mit ihren Ängsten auseinanderzusetzen und diese zu verarbeiten, sammelt eine »Traumapuppe« visuelle und textuelle Elemente aus dem Netz – Zitate, Schlagzeilen, Fotos, Codes, Zeichnungen – und verwebt

diese zu ausdrucksstarken Digital-Collagen.⁴ Sofia Crespo wirft damit Fragen nach den affektiven und psychologischen Auswirkungen unserer vernetzten Gesellschaft und unserer Handlungsmacht in diesem Zusammenhang auf. Oder: Inspiriert von ihrer eigenen Biografie reflektiert die in London lebende britisch-bahamaische Künstlerin Rhea Storr (* 1991) in der 16mm-Videoarbeit »The Image that Spits, the Eye that Accumulates«, wie fotografische Technologien rassistische Bildpraktiken ermöglichen. Die von körnigen Familienbildern und bruchhaften Handy-Filmsequenzen

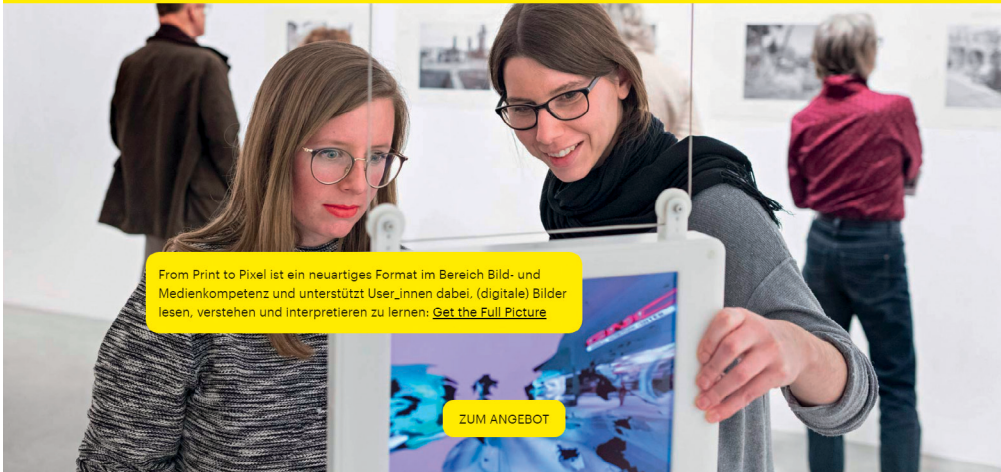


Abb. 3
Screenshot der Startseite »From Print to Pixel« des Fotomuseum Winterthur,
URL: fromprinttopixel.ch/de (letzter Zugriff: 27.04.2021)

überlagerten Kodachrome-Filme verhandeln einerseits körperliche Fremdzuschreibung über die Fragilität der fotografischen Materialität, andererseits funktionieren sie als Kritik an der Fotografie als objektives Bildsystem. Die Künstlerin plädiert für eine Politisierung des fotografischen Bildes: Sie entlarvt das Material des Farbfilms als Instrument von Diskriminierung und verdeutlicht dadurch das gewaltvolle Potenzial der Fotografie.⁵

Wir reagieren auf die aktuellen Tendenzen und Herausforderungen seit 2021 auch mit einer Weiterentwicklung unserer digitalen Strategie. Mitte 2022 launchen wir beispielsweise ein neues Format – [permanent beta] –, welches

uns ermöglichen wird, über einen längeren Zeitraum vertieft zu arbeiten. Schon seit 2019 bildet die Vermittlung von Bild- und Medienkompetenzen einen strategischen Schwerpunkt in der Weiterentwicklung des Fotomuseums. Mit der frei zugänglichen digitalen Plattform »Photographic Flux« bieten wir anhand eines Zeitstrahls einen Überblick über historische Fotografieverfahren, bildgebende Geräte sowie neue Bildformen und -phänomene – von der Heliografie zum computergenerierten Bild, von der Camera obscura zum Selfie. Die Plattform lädt zum Stöbern ein, sie vermittelt mithilfe kurzer Texte und in wenigen Bildern sowie Illustrationen Wissen rund um die Geschichte und

Gegenwart der Fotografie. Die Angebote, die im Rahmen unseres Formats »From Print to Pixel« entstanden sind, sind nicht an die Inhalte, die im Zusammenhang von Ausstellungen gezeigt werden, gekoppelt. »From Print to Pixel« ist ein ausstellungs- und ortsunabhängiges Vermittlungsangebot (Abb. 3). Online bietet das Projekt eine belebte digitale Plattform, die Unterrichtsmaterialien in Form von Informationen für Lehrpersonen, interaktiven Arbeitsblättern und Videos für Schulklassen bereitstellt und Beiträge zu aktuellen Themen veröffentlicht. Offline lädt »From Print to Pixel« zu Workshops und öffentlichen Veranstaltungen ins Museum ein oder reist mit Workshop-Formaten direkt ins Klassenzimmer.

»From Print to Pixel« geht somit auf die Nutzerinnen und Nutzer zu und passt die Angebote ihren Bedürfnissen an. Themenblöcke waren und sind beispielsweise »Die Macht der Bilder«, »What the Fake!?« oder »Meinen Daten auf der Spur«.

K. T.: Welches Ziel verfolgt ihr mit dem breiten digitalen Angebot? Oder noch konkreter aus der Perspektive der Kunstvermittlung gefragt: Welches pädagogische Ziel strebt ihr gerade mit den digitalen Formaten an?

N. W.: Naja, die Frage ist doch, welche zeitgenössischen Entwicklungen, Diskurse und Auseinandersetzungen mit fotografischen Medien und Erscheinungsformen lassen sich in einer Lebensrealität verfolgen, die von digitalen und

visuellen Medien durchdrungen ist? Die große Menge an (audio-)visuellen Inhalten, die uns täglich umgibt, ist zunehmend anspruchsvoll – sich in diesem Umfeld zu verorten, kann überfordern. Um so wichtiger ist es deshalb, dass wir Bilder lesen und einordnen sowie kritisch hinterfragen können. Die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und technischen Mechanismen hinter unserem Bildkonsum sowie der Bildproduktion und -verbreitung gilt es zu analysieren und zu verstehen, um selbstbestimmt mit medialen Inhalten umgehen zu können. Je besser wir die Vielzahl an visuellen Informationen, die uns umgibt, navigieren können, desto informierter sind unsere Entscheidungen. Und ja, wir sind davon überzeugt, dass diese »Skills« nicht nur dem persönlichen Vorteil dienen, sondern in einem gesamtgesellschaftlichen demokratischen Interesse stehen. Mit unserem Schwerpunkt zur Bild-Medienkompetenz bestärken wir Besucherinnen und Besucher darin, komplexe Zusammenhänge zu verstehen und Kompetenzen zu erwerben, die sie dabei unterstützen, Medien sinnvoll, kreativ und selbstbestimmt zu nutzen.

1 Florian Ebner: »Die Brillante von Elvis riechen, die Sausen der Wirklichkeit spüren, den Gesichtern der Gewalt begegnen«. In: Doris Gassert u. a. (Hg.), 25 Jahre Fotomuseum Winterthur. Gemeinsam Geschichte(n) schreiben / Fast Forward, Leipzig 2018, S. 213–225, hier S. 219.

2 Max Pinckers (in einem BBC-Interview mit Adam Curtis, 2007). In: Lars Willumeit (Hg.), The (Un)becoming of Photography, Krakau 2016, S. 46. Übers. v. Nadine Wietlisbach.

3 <https://www.photographic-flux.ch/post-photography>

4 <https://www.fotomuseum.ch/de/situations-post/traumadoll/>

5 <https://www.fotomuseum.ch/de/situations-post/the-image-that-spits-the-eye-that-accumulates/>