

DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II
Über die Obszönität des Gleichmuts von Alltagsgegenständen



INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	03
2. Entstehung	06
3. Bildästhetik und Inhalt	17
4. Technische Daten	25

EINLEITUNG

Vor etwa einem Monat habe ich die letzte Aufnahme für meine Arbeit DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II gemacht. Nun stehe ich vor der Aufgabe, eine Abhandlung über diese Arbeit zu verfassen, sie zu beschreiben, zu analysieren und interpretieren, nach ihren möglichen inhaltlichen und bildästhetischen Paten zu fahnden und den Ursprung und die Position der Bilder in der gesamten Bilderwelt zu definieren, ihre Geschichte zu erforschen.

Ein schwieriges Unterfangen, fürwahr, denn die Arbeit ist noch nicht abgeschlossen. Es gibt noch keine endgültige Reihenfolge für die Bilder der großen Version, es fehlt eine Platzordnung für die kleinen Bilder der Tableau-Version, die Auswahl der Texte ist noch nicht getroffen und auch die Zusammenstellung von Texten und Bildern noch nicht bestimmt – jede Menge unterschiedlicher Arbeitsgänge und kleiner Details, die alle noch die endgültige Erscheinung meiner Arbeit beeinflussen werden. Dennoch muß ich jetzt mit der Niederschrift des theoretischen Teils meiner Diplomarbeit beginnen. Die Zeit nach Beendigung des praktischen Teils würde nicht mehr ausreichen. Die künstlerische Produktion besitzt ihre ganz eigenen inneren Gesetzmäßigkeiten, welche der Zeitplan einer Diplomprüfungsordnung mit Sicherheit nicht zu beugen vermag.

Aber wie auch immer – zurück zu den letzten Aufnahmen meiner aktuellen Arbeit DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II.

Ich glaube, der letzte Gegenstand, den ich fotografiert habe, war ein Eimer, DER EIMER. Und wenn ich mich nicht täusche, habe ich vor dem Eimer einen Klappstuhl fotografiert. Auf jeden Fall brannte mir von den zwei Birnen, die ich während der gesamten Arbeit verwendete, eine bei der vorletzten Aufnahme durch und die zweite bei der letzten. Für die letzte Belichtung des Eimers mußte ich mir mit meiner Vergrößerungslampe behelfen. Ich tat es widerwillig und schloß danach die Arbeit ab. Ich hatte den Eindruck, es sei womöglich nicht falsch, den Ausfall meines Arbeitsmaterials als Wink des Schicksals zu deuten, meine fotografische Arbeit endlich abzuschließen. Ich hatte zwar den Eimer schon als letzten Gegenstand ins Auge gefaßt, aber es gab eigentlich keinen zwingenden Grund für

mich, der Arbeit keine weiteren Gegenstände hinzuzufügen. Der technische Zusammenbruch besiegelte sozusagen die vorhandene Auswahl von Gegenständen.

Natürlich hätte ich die beiden Birnen ersetzen können, und sei es nur für den Fall, daß mir in den nächsten Wochen zufällig noch ein Gegenstand in die Hände gefallen wäre, den zu fotografieren mich gereizt hätte, aber das wäre wiederum ein finanzielles Problem gewesen. Es ist immer wieder erstaunlich für mich, aber auch irgendwo erfreulich und beruhigend festzustellen, wie stark doch die schnödesten, banalsten Faktoren auf die Entstehung künstlerischer Produkte maßgeblichen Einfluß ausüben. Geld spielt in der Kunst bestimmt eine noch größere Rolle als in der Liebe. Obwohl ich finde, daß das weniger gegen die Kunst spricht, als vielmehr für die Liebe. Aber das nur am Rande.

Es gibt noch einen weiteren Grund, der mich bewogen hat, meine fotografische Arbeit für DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II einzustellen oder zumindest deren Ende beschleunigt herbeizuführen. ICH HATTE KEINE LUST MEHR! Ich wurde dieses lapidaren Umstandes etwa ein oder zwei Wochen vor den letzten Aufnahmen gewahr und war sehr überrascht darüber, vielleicht auch ein wenig beunruhigt, denn solches war mir neu.

Ich benutze die Begriffe SPASS und LUST oft, wenn ich mich über die Eigenarten künstlerischer Produktion auslasse. Ich tue es unbedacht. Natürlich meine ich nicht jenen Spaß und jene Lust, die man empfindet, wenn man auf einem Fahrrad einen steilen Hügel hinabfährt oder sich anschickt, in eine ofenfrische Pizza zu beißen, sondern eher diese stille Befriedigung, die man verspürt, wenn es einem gelungen ist, eine innere Befindlichkeit zum Ausdruck zu bringen, die man sich intellektuell möglicherweise noch nicht einmal zu vergegenwärtigen in der Lage gewesen war. Das ist natürlich schön. Da kommt Freude auf. Vielleicht ist es auch Spaß. Aber diese Momente sind natürlich selten.

Möglicherweise spreche ich aber nur deshalb von Spaß und Lust, um zu vertuschen, wie wenig dieser unbesorgten Freude, wie wenig dieses leichten Genusses die künstlerische Arbeit tatsächlich beinhaltet. Wie auch immer – ich finde Fotografie anstrengend. Ich finde Fotografie sehr anstrengend. Ich finde, manchmal kann einen Fotografie richtig fertigmachen. Ich habe den Verdacht, daß

Fotografie anstrengender ist als beispielsweise Malerei. Es besteht die Möglichkeit, daß ich diesen Verdacht nur deshalb hege, weil Fotografie das einzige Medium ist, das ich von innen kenne, das einzige Medium, welches ich bislang überhaupt Gelegenheit hatte zu hassen, aber ich glaube nicht, daß das der Grund ist. Ich habe schon viele Maler mit Inbrunst und wahrer Liebe und leuchtenden Augen von der Malerei sprechen hören, aber ich habe noch nie einen Fotografen oder einen Künstler, der sich der Fotografie bedient, auch nur ein warmherziges Wort über das Medium verlieren hören. Ich muß auch gestehen, daß ich von einem Menschen, der solches täte, nicht eingenommen wäre. Zumindest würde es mir nicht im Traum einfallen, meine Kinder seiner Obhut anzuvertrauen. Wer sich mit Fotografie praktisch beschäftigt, sieht darin meistens zunächst einen Feind. Beherrscht er einmal die Technik, wird er bestenfalls soweit kommen, in der Fotografie eine Verbündete in der Not zu sehen. Aber niemals wird sie ihm als eine Geliebte erscheinen, wie die Malerei manchem Maler.

Ich glaube, man kann Fotografien nicht so leicht überwinden wie Gemälde, man kann sie nicht so leicht hinter sich bringen, sie nicht so leicht vergessen, und das macht die Beschäftigung mit ihnen so furchtbar anstrengend. Nehmen wir die berühmte Fotografie des nordvietnamesischen Bauern, der gerade kurz davor steht, von einem südvietnamesischen Offizier auf offener Straße durch einen Kopfschuß hingerichtet zu werden. Unmöglich, dieses Bild zu vergessen! Unmöglich, es zu überwinden oder irgendwie hinter sich zu lassen! Unmöglich, es aus einem einzelnen oder dem kollektiven Bewußtsein zu löschen. Picassos Bild GUERNICA mutet dagegen vergleichsweise harmlos an. Es ist gegen die Fotografie der bevorstehenden Hinrichtung von beinahe höflicher Zurückhaltung. Aber das ist natürlich ein heikles Beispiel. Ich glaube jedoch, man kommt auf Umwegen zu ähnlichen Ergebnissen, wenn man eine Landschaftsfotografie von Ansel Adams mit einem Aquarell von Paul Klee vergleicht. Fotografie ist einfach penetranter und aufsässiger. Fotografie ist auch hinterhältiger. Fotografie ist oftmals gemein und überhaupt irgendwie unsympathisch. Ich zumindest finde Fotografie häufig unsympathisch. So. Aber das macht nichts, ich meine: Das hat auch sein Gutes.

Aber zurück zu dem Augenblick, da ich merkte, daß ich keine Lust mehr hatte, mit dem Fotografieren von Gegenständen fortzufahren. Ich glaube, diese Entdeckung und die Erklärungen, die ich für diese Erscheinung zu finden gemeint habe, sind bedeutsam. Bedeutsam, insofern als sie möglicherweise einige Auskünfte über meine Arbeit, ihr Wesen und ihre Beschaffenheit zu geben imstande sind. Das möchte ich gerne kurz ausführen.

Zunächst jedoch noch eine kurze Nebenbemerkung, nur damit keine Mißverständnisse aufkommen: Ich persönlich halte die Begleitumstände künstlerischer Produktion – die äußeren, formalen, technischen, aber auch die psychologischen Begleitumstände – für irrelevant, zumindest für die Belange der Kunst. Am Ende des künstlerischen Produktionsprozesses steht das Kunstwerk. Und so Gott will, findet sich ein Rezipient, der seine Aufmerksamkeit darauf richten wird. Sonst zählt nichts.

Natürlich kann es in einem intimeren, privaten Rahmen interessant sein, diesen Begleitumständen künstlerischer Produktion nachzuspüren. Es kann bestimmt auch ein gewisses Vergnügen bereiten. Und wenn sich nun sogar eine Prüfungsordnung findet, die solches Vorgehen ausdrücklich fordert, sollte man nicht weiter zögern, der Angelegenheit seine volle Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Also denn: Ich hatte keine Lust mehr zu fotografieren, weil Fotografie anstrengend ist, ermüdend, wie ich vorhin darzulegen versucht habe. Aber das ist nicht alles. Das ist sogar das wenigste. Wichtiger ist, daß ich Schwierigkeiten hatte mit der fotografischen Arbeit im Studio. Bis zu dieser Zeit, für alle meine vorangegangenen Arbeiten, bin ich immer viel zu Fuß im Freien unterwegs gewesen. Diese Arbeitsweise befriedigt ein nahezu primäres Bedürfnis von mir, nämlich wahllos herumzulaufen und mich kurzzeitig fremden Orten auszusetzen. Jetzt war ich in meinem provisorisch zum Studio umfunktionierten Labor eingesperrt und sah mich Tag für Tag vor nahezu dieselbe Aufgabe gestellt. Mit fehlte der Auslauf!

Aber in Wirklichkeit kann auch dieser Punkt vernachlässigt werden. Um ehrlich zu sein, bemerkte ich, daß mich die Arbeit zu langweilen begann. Und das hat einen Grund, und dieser Grund sagt etwas aus über den Charakter meiner Arbeit: DIE

WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II ist eine sehr eindimensionale Arbeit. Sie ist sehr einfach. Sie ist in sich wenig lebhaft. Sie hat kein stark ausgeprägtes Innenleben. Meine vorangegangenen Arbeiten, auch meine letzte Arbeit DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL I, waren alle vielschichtiger, und sie hatten eine stärkere Eigendynamik. Ich war mit ihnen allen über einen vergleichsweise langen Zeitraum beschäftigt, meistens ein Jahr, aber immer war bis zuletzt unklar, welche Form und Erscheinung sie genau annehmen würden. Die Arbeit war vergleichsweise spannend.

Ganz anders die Arbeit an DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II. Die war eher langweilig. Es war eher eine Fleißarbeit. DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II wird von einer vergleichsweise geringen Anzahl klarer Elemente nahezu vollständig determiniert. Die Zutaten sind ein relativ simpler inhaltlicher Gedanke, eine einfache bildästhetische Idee, ein technisches Mätzchen und die möglichst akkurate Ausführung der ganzen Angelegenheit. Es gab Momente der Offenheit während der Entstehung der Arbeit, aber sie traten stets sehr beschränkt auf und waren zu keinem Zeitpunkt Bestandteil der Arbeit. Eine solche Phase gab es ganz am Anfang, als ich zwar schon ungefähr wußte, WAS ich abbilden wollte, aber noch experimentierte, WIE ich es machen könnte. Sobald ich mir über diesen Umstand im klaren war, beschränkte sich das schöpferische Moment der Arbeit nahezu ausschließlich auf die Auswahl der richtigen Gegenstände. Der Rest war zunächst Handwerk und verkam dann im Laufe der Zeit zur Routine. Nur die Auswahl der Texte und die Zusammenstellung von Texten und Bildern im Buch ist noch offen, und das sind mit Sicherheit Aufgaben, die eine Vielzahl von Lösungen zulassen und höchste Anforderungen an Bauch und Hirn stellen.

Es mag sich jetzt so anhören, als wollte ich meine eigene Arbeit schlecht machen, aber das liegt mir fern. Mir gefällt die Arbeit, soweit sie bis jetzt fertig ist. Und es lag mir fern, mit meiner Rede ein Urteil über ihre mögliche künstlerische Qualität zu fällen. Ich denke, es war von vornherein klar, daß die WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II nie erheblich mehr werden würde, als was von Anfang an sichtbar war, ebenso wie klar war, daß diese Arbeit kaum Gefahr laufen würde, jemals vollkommen zu entgleisen. Und das ist eine ganz spezielle Eigenschaft dieser Arbeit, und als solche prägt sie natürlich den Umgang mit ihr. Deshalb erwähne ich es.

Bevor ich nun zum Ende der Einleitung komme, möchte ich dem geneigten Leser noch gerne kurz den Aufbau dieser Arbeit darlegen.

Ich beabsichtige, zunächst in einem eher privaten Kapitel die Geschichte von DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II zu behandeln, von der ersten, vagen Idee bis zur abgeschlossenen Arbeit. Privat wird dieses Kapitel werden, weil es eher meinen Umgang mit der Arbeit beschreibt, meine Ideen und Versuche, diese Ideen umzusetzen, meine Beobachtungen zu den verschiedenen Arbeitsergebnissen, als die Arbeit selber. Ich werde in diesem Kapitel auch die von mir angewandte fotografische Technik besprechen. Das läßt sich leider nicht vermeiden.

Die spezielle Bildästhetik von DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II ist im Wechselspiel mit den Bedingungen und Möglichkeiten fotografischer Technik entstanden und die fotografische Technik somit ein Faktor, den ich bei der analytischen Betrachtung meiner Arbeit nicht vernachlässigen kann. Der Leser mag es mir verzeihen, wenn er bedenkt, daß ich ursprünglich geplant hatte, der fotografischen Technik ein eigenes Kapitel zu widmen! Von diesem Vorhaben habe ich wiederum Abstand genommen, weil Entwicklung der Bildästhetik und fotografische Technik so eng verwoben waren, daß es mir nicht sinnvoll erschien, sie getrennt zu behandeln. Das folgende Kapitel soll sich mit dem Wesen der Arbeit auseinandersetzen. Hier möchte ich versuchen, die Arbeit zu interpretieren, zu analysieren, nach möglichen Vorgängern, Paten und Wegbereitern in Kunst- und Geistesgeschichte zu forschen und ihre Position auf dem Gelände der zeitgenössischen Fotografie zu ergründen. Ich möchte in diesem Kapitel die Bildästhetik und den Inhalt meiner Arbeit besprechen. Weil sie so stark miteinander verwoben sind und sich gegenseitig bedingen, habe ich beschlossen, sie gemeinsam zu behandeln.

Eine letzte Anmerkung noch, die ich, was das Thema KÜNSTLERISCHE FOTOGRAFIE angeht, für allgemein halte und gerne noch in der Einleitung behandeln möchte: Die Begegnung mit Literatur zur Theorie der Fotografie, die ich im Rahmen dieser Arbeit hatte, war eine riesige Enttäuschung für mich. Mit allergrößtem Entsetzen mußte ich feststellen, daß beinahe die gesamte Fototheorie unterschwellig immer noch die Frage behandelt, ob Fotografie nun Kunst ist oder nicht. Es ist eine Plage! Man kommt vor lauter Minderwertigkeitskomplexen kaum noch zum Arbeiten! Ich war zunächst so

entsetzt über meine Entdeckung, daß ich erwog, mich jeder Beschäftigung mit dieser Frage aus Protest zu verweigern. Aber ich besann mich eines Besseren. Ich habe beschlossen, diese Frage ein für allemal zu klären - für mich, die Heerscharen meiner Berufsgenossen und die künftigen Generationen von Fotografen, die da noch kommen mögen:

Also passen Sie auf:

Ist Fotografie Kunst? Das ist sie, die Frage, die sich viele intelligente Menschen nun schon seit 150 Jahren stellen, ohne sie bislang beantwortet haben zu können. Scheinbar hat bislang noch niemand bemerkt, daß die Frage vollkommen falsch gestellt ist. Natürlich ist Fotografie per se nicht Kunst. Wie sollte das auch funktionieren? Wie soll ein Medium Kunst sein, das Abstraktum FOTOGRAFIE? Das geht natürlich nicht. Interessant ist allein die Frage, ob es möglich ist, mit einem Medium Produkte zu schaffen, die eine künstlerische Qualität haben. Ich habe noch nie Maler sich darüber unterhalten hören, ob Malerei Kunst ist oder nicht. Die scheinen da irgendwie schlauer zu sein und ziehen es offenbar vor, den künstlerischen Wert einzelner Werke besprechen zu wollen, denn jeder weiß doch, daß es eine Unzahl von Gemälden gibt, die mit Kunst nicht das geringste zu tun haben oder gar zu tun haben wollen. Natürlich gilt ebensolches für die Fotografie. Die einzige Frage, die man sich vernünftigerweise stellen kann, ist, ob man mit Fotografie Produkte von künstlerischer Qualität schaffen kann. ob Fotografien möglicherweise Kunst sein können. Nun ist es eigentlich schon seit einigen Jahrzehnten kulturelles Allgemeingut, daß genaugenommen jeder menschlichen Tätigkeit die Möglichkeit innewohnt, Kunst hervorzubringen. Die Antwort lautet also: JA! SELBSTVERSTÄNDLICH! Und damit ist die Diskussion beendet. Voilá.

Im Sommer 1991 habe ich meine letzte fotografische Arbeit DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL I abgeschlossen - 21 Bilder, schwarz/weiß, von zumeist belanglosen Gegenständen und Plätzen, fotografiert bei gleichmäßig bewölktem Himmel, mit einer Gleichgültigkeit, wie man sie manchmal in der Pressefotografie antrifft. Dazu vier Texte und das Ganze vorgelegt als Buch und in einer großen Version zum Hängen. Ich war zufrieden mit der Arbeit, obwohl ich das Gefühl hatte, der Titel könne möglicherweise aus zweierlei Gründen zutreffend sein. Einmal und hauptsächlich war er natürlich ein inhaltlicher Hinweis. Zum anderen jedoch hatte ich zuweilen den flüchtigen Eindruck, die Arbeit sei vielleicht noch gar nicht abgeschlossen. Es war mir zu jener Zeit nicht möglich, dem Material noch etwas hinzuzufügen, aber ich dachte, daß die Arbeit möglicherweise unvollständig sei, und ich ihr eines Tages vielleicht noch einen weiteren Teil hinzufügen müßte. Ich glaube, es war dies der Grund, weshalb ich den Titel mit dem Zusatz TEIL II versah.

Drei Monate später begann ich mit einer neuen Arbeit, die ich tatsächlich als Fortsetzung von DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL I ins Auge faßte. Ich arbeitete zunächst ohne Konzept und fuhr einfach fort, in den Stadtrandgebieten und der ländlichen Umgebung von Berlin umherzulaufen und nach Plätzen zu suchen, die mich ansprechen würden, genau wie ich es für die vorangegangene Arbeit getan hatte. Ich fotografierte zum ersten Mal seit Jahren im Sommer, bei Sonnenschein. Ich tat es nur äußerst widerstrebend, aber es stellte sich bald heraus, daß diese rein äußerliche Bedingung meinen Bildern bildästhetisch aber auch inhaltlich eine ganz neue Richtung gab, die mir gefiel und die ich, sobald ich sie erkannt hatte, zu fördern suchte. Der Sommer, das Sonnenlicht, die Wärme, die üppige Vegetation, die ganze sommerliche Heiterkeit brachten das TRIVIALE und das BANALE in meinen Bildern inhaltlich stärker zum Vorschein. Ich begann Szenen des bürgerlichen Glückes zu suchen, fotografierte zum ersten Mal Menschen, Hunde und Landschaften, wie sie auf Postkarten abgebildet sind. Die Arbeit gefiel mir, und sie schien irgendwo auch eine sinnvolle Ergänzung und Weiterführung von DIE

WELT IN AUSZÜGEN, TEIL I zu sein.

Parallel zu dieser Arbeit begann ich zu schreiben. Ich erfand kleine Geschichten rund um den Durchschnittsmenschen, aus dem Anleitungsbogen zur Einkommenssteuererklärung, Herrn Huber, den ich in jenem Jahr gezwungen gewesen war, kennenzulernen, und dessen Schicksal, soweit es das Finanzamt erzählt, mich zutiefst gerührt hatte. Ich plante, wieder ein Buch zu machen, in dem ich die Geschichten des Herrn Huber meinen banalen Szenen gegenüberstellen wollte. Nun gerieten aber die Texte unversehens immer länger, und als mir eines Tages beim Spülen ein wundervoller erster Satz für einen Roman über Herrn Huber einfiel, beschloß ich, die Fotografie ruhen zu lassen und eine literarische Verarbeitung des Themas zu beginnen. Das war das vorläufige Ende von DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II. Es wurde der Roman HUBER daraus.

Ein knappes Jahr später holte ich die Bilder erneut hervor und nahm die Arbeit wieder auf, diesmal ohne literarisches Konzept. Es wurde jedoch Herbst, bevor ich sie abschließen konnte. Dieser Umstand traf mich zunächst unvorbereitet. Als die Bäume ihre Blätter verloren und überhaupt die sommerliche Heiterkeit dem herbstlichen Trübsinn wich, wußte ich nicht, wie ich mit meiner Arbeit fortfahren sollte, ohne einen inhaltlichen Bruch herbeizuführen. Schließlich bin ich nicht mit ihr fortgefahren. Sie liegt heute noch unvollendet in meinem Schrank, aber ich bin zuversichtlich, sie vielleicht bald ein letztes Mal aufnehmen und beenden zu können.

In jener Zeit kamen mir eines Tages, während einer Autobahnfahrt zu meiner Mutter, die ersten Ideen zu der vorliegenden Arbeit, zu der Arbeit, die diesen Titel schließlich definitiv bekommen sollte und auch behalten wird - DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II.

Ich glaube übrigens, der Umstand, daß ich zu meiner Mutter fuhr, ist in diesem Zusammenhang ohne tiefenpsychologische Bedeutung. Auch wenn es nicht so aussieht. Aber das nur am Rande.

Ich war, wie gesagt, was meine künstlerische Arbeit anging, ein wenig ratlos. Der Jahreszeitenwechsel hatte gerade mein letztes Arbeitsvorhaben zunichte gemacht. Doch das war nicht alles. Mir waren auch grundsätzliche Bedenken gekommen zu

den Bildern, die ich die letzten Jahre über gemacht hatte. Der Gedanke, weiterhin solche Bilder herzustellen, behagte mir nicht. Ich empfand sie plötzlich als sehr nüchtern und verspürte den Wunsch, von dieser Nüchternheit wegzukommen, von der vordergründigen Sterilität und Leblosigkeit und vor allem von der technischen Akkuratess, die ich auf sie verwandt hatte, von dem ganzen technischen Apparat, der sich rund um ihre Entstehung gebildet hatte, und der mir jetzt plötzlich lästig war und verdächtig, als hätte er sich verselbständigt und mich in meiner Freiheit beschränkt. Meine Bilder hatten nach dieser technischen Sorgfalt verlangt, genau wie die Porträts von Thomas Ruff nach einer besonderen technischen Sorgfalt verlangen. Sie ist eine Bedingung der Bildidee. Jede Bildidee fordert ihre spezielle Technik und ist ohne diese nicht zu realisieren. Selbstverständlich kann diese Technik aber auch vollkommen anspruchslos sein. Wie auch immer - ich hatte die Notwendigkeit meiner Technik eingesehen, aber dennoch hatte sie mich ermüdet. Ich wollte jetzt etwas anderes machen.

Ich hatte die vage Vorstellung, freier arbeiten zu wollen. Ich glaube, hinter dieser Vorstellung verbarg sich der Wunsch, unmittelbarer am Entstehungsprozeß des Bildes beteiligt zu sein. Ich suchte nach einem Verfahren, das es mir erlauben würde, physisch in die Entstehung des Bildes einzugreifen. Das Gefühl, MALERISCHER arbeiten zu wollen als bisher, geisterte mir im Kopf herum, ohne daß ich genau hätte sagen können, was ich damit meinte. Ich glaube, ich wünschte mir etwas mehr Sinnlichkeit im künstlerischen Arbeitsprozeß.

Und ich hatte das Bedürfnis einmal mit Unikaten zu arbeiten. Jeder, der schon einmal mit Fotografie gearbeitet hat, kann sich wahrscheinlich vorstellen, welcher Umstand diesen Wunsch in mir keimen ließ. Der Gedanke, daß man von einem Negativ unendlich viele Abzüge machen kann, ohne von einem von ihnen behaupten zu können, daß er nicht mehr übertroffen werden könnte, daß er der ideale sei, der bestmögliche, der, dessen Anblick jede weitere gedankliche und praktische Arbeit überflüssig macht, ist grausam, zumindest eine Angelegenheit, mit der gleichmütig umzugehen nicht jedermanns Sache ist. Meine zumindest war es nicht. Und umso verlockender erschien mir der Umgang mit Unikaten, mit Produkten, die man annehmen oder verwerfen, aber nicht tausendmal von neuem verändern kann, deren Gestalt und Erscheinung verlässlich ist.

Ich überlegte mir, daß ich versuchen wollte, mit meiner 13x18-Großformatkamera direkt auf Fotopapier zu fotografieren, also Papiernegative herzustellen, in deren Entwicklung ich jedoch gedachte, chemisch und mechanisch einzugreifen. Dieses Verfahren versprach, meine beiden Wünsche zu erfüllen, unmittelbarer am Entstehungsprozeß des Bildes beteiligt zu sein und mit Unikaten zu arbeiten. Also fing ich an.

Ich begann mit der Aufnahme eines geflochtenen Korbes voller Äpfel auf einem Küchentisch, einem richtig klassischen Motiv. Wunderbar. Das Ergebnis war furchtbar, aber von großem didaktischen Wert, wie sich schnell herausstellte, denn ich hatte bei dieser ersten Aufnahme beinahe alles falsch gemacht, was ich, gemessen an der Arbeit, die ich heute vorlege, oder an der Bildästhetik, die ich im Verlaufe der weiteren Arbeit entwickelte, falsch machen konnte. Die Aufnahme mißriet nicht im eigentlichen Sinne, sie war einfach nur furchtbar. Ich machte eine Serie reiner Papiernegative und eine Anzahl von Negativen, in deren labormäßige Entstehung ich eingriff, und sobald die Arbeit beendet war, wußte ich um eine Reihe von Dingen, die ich in Zukunft würde beachten müssen.

Alles an dieser Aufnahme war wahllos. Ich hatte den Korb schräg von oben fotografiert, es gab eine recht stark ausgeprägte perspektivische Wirkung, es gab Schärfe und Unschärfe. Ich hatte eigentlich ein ganz normales Foto gemacht, nur daß es eben nicht als Positiv vorlag, sondern als Negativ und ich chemisch ein wenig eingegriffen hatte. Es war eindeutig, daß es so nicht gehen würde. Der experimentelle Umgang mit der fotografischen Technik war inhaltlich nicht motiviert.

Wenn ich meine Arbeit heute betrachte, finde ich, daß der experimentelle Umgang mit der fotografischen Technik durchaus inhaltlich motiviert ist. Ich würde sogar sagen, er ist Bedingung des Inhaltes. Damals, bei meiner ersten Aufnahme des Apfelkorbes, standen Inhalt und Technik eigentlich in keinem Zusammenhang. Die Technik, die nicht zuletzt ja sehr auffällige Technik, flog gleichsam an der Oberfläche des Bildes herum, selbständig, losgelöst, sinnlos und aufsässig, und versperrte den Blick auf das Bild. Ich glaube, wenn ein Betrachter die Technik eines Bildes auch nur BEMERKT, ist das Bild eigentlich schon verloren, alle seine immateriellen Eigenschaften, seine suggestive und illusionistische Kraft, seine

Fähigkeit, den Verstand zu überwinden. Hier war also Vorsicht geboten. Ich konnte nicht einfach irgendein mehr oder weniger beliebiges Foto machen und als Negativ oder verfremdetes Negativ vorlegen, ohne diese Prozedur im Inhalt des Bildes zu rechtfertigen.

Das war das Eine. Aber mir wurden auch zwei weitere Dinge deutlich: Das Motiv gefiel mir nicht, der Apfelkorb und auch der Umstand, daß man noch einen Teil des Tisches sah, daß das Bild eben ein ganz normales Foto war. Ich hatte den Eindruck, mich mit der Wahl des Motivs näher beschäftigen zu müssen. Das Bild war zu beladen, das Motiv kleinteilig und von verhältnismäßig komplizierter Struktur und die Perspektive zu auffällig. Ich wollte etwas Einfacheres machen, mich mehr auf den Gegenstand konzentrieren und möglichst viel aus dem Bild entfernen, was die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand ablenken würde. Ich erinnere mich, wie mich bei dieser ersten Aufnahme schon der überaus starke Eindruck störte, es mit einem Negativ zu tun zu haben. Ich wollte zwar mit Negativen arbeiten, aber dieser Umstand sollte nicht im Vordergrund stehen, sondern mir helfen, die Gegenstände möglichst unbemerkt zu verfremden. An dem Bild des Apfelkorbes meinte ich zu spüren, daß ich diesen Effekt nur würde erreichen können, wenn ich weniger komplexe Aufnahmen von weniger komplexen Gegenständen machen würde.

Der weitere Verlauf meiner Arbeit hat diese Ahnung bestätigt. Es hat sich gezeigt, daß die Bilder von DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II auf Betrachter fast immer wie Positive wirken. Mehr noch als das: Es geschieht zuweilen, daß Leute, die ich vorher ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht habe, daß es sich um Negative handelt, mich nach einer Weile zum Beispiel fragen, woher denn das Leuchten aus dem Inneren des Kordelknäuels käme, womit sie zu erkennen geben, daß sie die Bilder, allen meinen Erklärungen zum Trotz, immer noch als Positive wahrnehmen. Ich glaube, dieser Umstand ist ganz besonders wichtig für meine Arbeit. Ich werde ihn in dem Kapitel über Bildästhetik und Inhalt weiter ausführen, wenn ich es nicht vergesse.

In Anbetracht des Apfelkorbes wurde mir auf jeden Fall deutlich, daß ich eine größere Klarheit, eine größere Konzentration auf das Wesentliche, und die Verbannung der Technik aus dem sichtbaren Bereich des Bildes, wahrscheinlich

nur bekommen konnte, wenn ich Motive von weniger kompliziertem Formengefüge verwenden würde. Der Apfelkorb war einfach nur irgendein Apfelkorb. Sonst nichts. In der Vorstellung war mir sofort klar, daß ich so zum Beispiel kein Porträt machen konnte. Es würde einfach nur ein Negativ werden. Nichts weiter.

Vielleicht ist es sinnvoll, in diesem Zusammenhang auf die Bilder eines Otto Steinert einerseits, und eines Lazlo Moholy - Nagy andererseits hinzuweisen. Sie haben beide mit Negativen als Bildern gearbeitet, sind jedoch zu vollkommen unterschiedlichen Ergebnissen gekommen. Bei Moholy-Nagy spüre ich einen gewissen gestalterischen Wagemut und eine inhaltliche Tiefe. Die Bilder haben Kraft, und wenn die Technik auch im Vordergrund steht und nicht zu übersehen ist, so scheint sie mir doch inhaltlich gedeckt zu sein und durch die Tatsache, daß sie seinerzeit die Bildsprache bedeutend erweitert hat. Die Arbeiten Otto Steinerts wirken dagegen teilweise wie technische Spielereien. Auch hier ist die Technik stark vordergründig, aber es haftet ihr nichts Existenzielles an, ihre schnöde Gegenwart wird inhaltlich nicht aufgefangen, sie ist so präsent, daß ich nicht über sie hinwegsehen kann. Die Arbeiten wirken auf mich oftmals platt, wenn sie auch teilweise sehr schön sind. Meistens sind sie für mich nichts weiter als Negative, oder solarisierte Negative, oder welches technische Verfahren auch immer Steinert bei der Realisation seines Bildes angewandt hat. Sie wären als Anschauungsmaterial für ein Buch über fotografische Technik hervorragend geeignet, und genau diese Eigenschaft disqualifiziert sie für mich als Bilder, wengleich ich die Stellung Steinerts in der Geschichte der Fotografie anerkenne und mich glücklich schätze, an einem Fachbereich studiert haben zu dürfen, dessen Existenz nicht zuletzt seinem Engagement zu verdanken ist.

Ich glaube in meinen Bildern tritt die Technik als Thema nicht in Erscheinung, vor allem weil die Gegenstände, die ich gewählt habe, so einfach sind, so archetypisch, daß sie sich dem Betrachter schon alleine durch ihren Umriß nahezu vollständig vermitteln. Ihre Farbe, wenn sie auch in den meisten Fällen in der Wirklichkeit standardisiert ist, wird offenbar gar nicht mehr wahrgenommen. Aber so genau weiß ich das auch nicht. Ein Soziologe könnte hier vielleicht eine kleine Versuchsreihe mit Indianern oder Norwegern unternehmen. Ich fürchte, anders

kommt man dem Phänomen nicht auf den Grund.

Also nochmal, damit wir den roten Faden dieser Ausführung nicht verlieren: Die Aufnahme des Apfelkorbes offenbarte, daß die Technik zu auffällig war und scheinbar keinen inhaltlichen Rückhalt hatte, und daß der Gegenstand wahrscheinlich würde von einfacherer Gestalt sein müssen, um den Negativcharakter des Bildes zu verbergen.

Aber natürlich habe ich bei dieser Aufnahme auch die Bekanntschaft der speziellen Technik gemacht, die ich die ganze Arbeit hindurch anwenden sollte. Ich fotografierte auf sogenanntes Gradationswandelpapier, auf schwarz-weißes Fotopapier, dessen Gradation man durch spezielle Farbfilter steuern kann, so daß ich die Möglichkeit hatte, den Kontrast der Aufnahme zu beeinflussen. Es zeigte sich, daß das Papier in seinem Kontrastverhalten viel härter oder steiler war als Negativmaterial. Schließlich habe ich bei den Aufnahmen immer Filter der Gradationen 1/2 bis 1 1/2 verwenden müssen, um noch ein in seinen Kontrasten ausgewogenes Bild zu bekommen. Ich glaube, dieser Umstand ist für die spezielle Ästhetik meiner Bilder von nicht geringer Bedeutung, denn, wie ausgewogen auch immer das Kontrastverhalten schließlich war, es blieb eigenartig, ungewöhnlich.

So. Das war also die Geschichte meiner Aufnahme des Apfelkorbes. Was meine Wahl des Motivs angeht, gab es außer dieser Aufnahme nur noch eine weitere böse Entgleisung, die sich auch ganz zu Beginn meiner Arbeit ereignete. Offensichtlich in einem Moment geistiger Umnachtung fotografierte ich meinen Körper oder Teile meines Körpers vor schwarzem Hintergrund. Das Ergebnis war dürrtig, langweilig, ermüdend. Eigentlich war es so schlecht, daß ich gar nicht darüber reden möchte. Was bei diesem Versuch herauskam, war die Sorte Fotografie, die ich beinahe am meisten hasse. Ich weiß gar nicht, wie ich sie genau benennen soll: vielleicht DER-ARME-MENSCH-MIT-SEINEM-VERDORBENEN-FLEISCH-FOTOGRAFIE oder DER-KÜNSTLER-WÄLTZT-SICH-AM-BODEN-UND-SCHREIT-UM-HILFE-FOTOGRAFIE. Ich mag dieses Zeug auf jeden Fall nicht, obwohl ich es nicht für ein ästhetisches Genre halte, sondern für ein inhaltliches, und nur als solches verabscheue. Aber wie dem auch sei - es war ein kurzer Exkurs, und wahrscheinlich hat auch diese

Aufnahme mir geholfen, schon bald definieren zu können, was für Bilder ich eigentlich machen wollte. Sie sollten natürlich zurückhaltender sein und einfacher und ich glaube, man kann sagen, daß die weitere Geschichte der Entstehung von DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II erzählt werden kann anhand der überflüssigen Elemente, die es mir gelungen ist, im Verlaufe der Arbeit aus den Bildern zu entfernen.

Zunächst vereinheitlichte ich den Hintergrund. Das geschah schon bei der zweiten Aufnahme. Ich wollte für die Gegenstände einen weißen Hintergrund haben, mußte sie also vor einem schwarzen Hintergrund fotografieren. Dieses Vorgehen schuf eine neue Bedingung für meine Arbeit, eine sehr wichtige Bedingung, eine, was den Inhalt meiner Arbeit angeht, beinahe absurde, lächerliche Bedingung, die jedoch glücklicherweise als solche bis zur Vollendung der Arbeit nicht sichtbar wurde: Ich konnte jetzt nur noch weiße oder zumindest sehr helle Gegenstände fotografieren. Das wurde in seiner ganzen Konsequenz zwar erst ein wenig später klar, als ich beschloß, die Negative so zu belassen, wie sie waren, ohne sie dunkelkammertechnisch zu verfremden, aber es zeichnete sich schon mit der Entscheidung ab, einen weißen Hintergrund zu nehmen.

Wenn auf dem Negativ der Gegenstand vor einem rein weißen Hintergrund erscheinen sollte, mußte ich bei der Aufnahme dafür sorgen, daß er bedeutend heller sei als der Hintergrund. Dafür stehen drei Mittel zur Verfügung: Die Verwendung eines möglichst dunklen Hintergrundes, ein möglichst großer Abstand zwischen Objekt und Hintergrund und ein möglichst helles Objekt. Und es zeigte sich, daß ich nur befriedigende Ergebnisse bekam, wenn ich diese drei Möglichkeiten auch alle ausschöpfte. Das kam jedoch, wie gesagt, erst bei den späteren Bildern zum Tragen. Solange ich noch die Negative in der Dunkelkammer verfremdete, fiel es nicht weiter auf und war auch nicht wichtig, daß eine kleine Partie des Objektes keine Zeichnung hatte und verschwand, oder der Hintergrund nicht vollkommen homogen war. Später jedoch, als ich beschloß, die Spielereien in der Dunkelkammer zu unterlassen, wurde es zur Bedingung der Bilder. Absurd und lächerlich daran ist, daß aus einer ganz banalen technischen Bedingung eine inhaltliche wurde, die in einem krassen Widerspruch zu meinem Anliegen stand, zur Allgemeinheit der Auswahl meiner Gegenstände und natürlich auch zum Titel

der Arbeit. Zunächst fand ich den Gedanken, nur noch unter weißen Gegenständen wählen zu können, geradezu beunruhigend, und ich fragte mich, ob ich die Arbeit unter dieser Bedingung überhaupt zu einem vernünftigen Ende würde bringen können. Rückblickend möchte ich behaupten, daß es sie nicht im geringsten beeinträchtigt hat, obwohl die Tatsache bestehen bleibt, daß es absurd ist, eine Arbeit anzufertigen, die sich mit trivialen Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs beschäftigt, ohne auf andere als weiße Gegenstände dieser Gruppe zurückgreifen zu können. Dies ist übrigens wieder einer dieser Fälle, wie ich sie eingangs erwähnte, wo ein ganz banaler, äußerlicher Faktor plötzlich großen Einfluß auf die Entstehung einer Arbeit ausübt, später jedoch, sobald die Arbeit abgeschlossen ist, keine Rolle mehr spielt. Witzig, was?

Auch die Auswahl der Gegenstände konkretisierte sich schon bald nach meiner ersten Aufnahme. Ich fotografierte eine Hantel, einen Staubsauger, einen Koffer, ein Küchenbrett und einen Malereimer. Die Bilder gefielen mir, auch wenn sich keines von ihnen in meiner endgültigen Auswahl befindet. Es wurde deutlich, daß ich ganz banale, ganz triviale, ganz gewöhnliche, allseits bekannte Gegenstände fotografieren wollte. Schon die Hantel erwies sich zum Schluß als zu kompliziert und von den Inhalten her, die sie transportiert, zu kontrovers oder mehrdeutig, um Eingang in die endgültige Auswahl zu finden.

Es zeigte sich, daß ich in vielerlei Hinsicht strenger sein mußte oder wollte - in vielerlei Hinsicht, aber nicht in jeder. Ich fotografierte den Koffer schräg von oben, aber entzerrt, so daß ich zwar eine leichte Seiten- und Aufsicht hatte, der Koffer jedoch parallel zu den Bildrändern stand. Ich hatte den Eindruck, DIE klassische Ansicht eines Koffers fotografiert zu haben, die archetypische Ansicht eines archetypischen Gegenstandes, eine Ansicht, die ich möglicherweise, ohne es zu wissen, mit mir herumgetragen, die ich vielleicht schon einmal in einem Hitchcock-Film gesehen hatte oder in einer Werbung aus der alten SPIEGEL-Sammlung meines Vaters. Überhaupt hatte ich am Anfang meiner Arbeit das vage Vorhaben, archetypische Ansichten von archetypischen Gegenständen zu fotografieren. Ich merkte jedoch bald, daß es mir nur um die Gegenstände zu tun war, und daß ich sie aus einer möglichst zentralen, unauffälligen Perspektive fotografieren wollte. So wurde die Aufnahme des Koffers zwar wunderschön, aber

sie war nicht streng genug, um sich lange in meiner Serie zu halten. Leider, leider. Egal - eines Tages wird sie als Postkarte irgend einem Empfänger Zeichen meiner allergrößten Wertschätzung und Zuneigung sein.

Bei dem Malereimer und dem Küchenbrett zeigte sich ein weiteres wichtiges Detail. Ich hatte die Gegenstände meinem Haushalt entnommen, und natürlich wiesen sie Gebrauchsspuren auf. Auf dem Küchenbrett waren Einschnitte sichtbar, und der Malereimer war vollkommen verdreckt, da ich ihn den Winter über dazu benutzt hatte, Kohlen aus dem Keller in meine Wohnung zu befördern. Zunächst gefielen mir diese Gebrauchsspuren außerordentlich gut. Sie hatten einen sehr feinen, zeichnerischen Charakter und schienen die auratische Ausstrahlung der kleinen Unikate noch zu verstärken. Bei längerer Betrachtung jedoch kippte dieser Charakter in eine leise Romantik um, die den Inhalt der Bilder veränderte und schließlich meinen Bemühungen um Strenge zum Opfer fallen mußten. Auch um diese Bilder tat es mir ein wenig leid, denn sie waren sehr schön, schöner natürlich als die Bilder, die ich heute vorlege. Aber es war mir zu viel dieser SPURENSICHERUNGSROMANTIK-FOTOGRAFIE darin: nach dem Motto: "Ach ja, der Kohleimer! Tag um Tag hat ein armer Mann damit Kohlen aus seinem Keller geholt, sein Leben lang, bis er starb. (Natürlich auf der Treppe, niedergestreckt von einem Herzinfarkt, als er einmal wieder Kohlen schleppte, weil niemand mehr da war, der ihm half.) Selbstverständlich war der Kohleimer sein bester Freund gewesen. Abend für Abend hatte er vor dem warmen Ofen lange Gespräche mit ihm geführt usw." Oder das Küchenbrett: "Mein Gott, was wurde darauf alles geschnitten! Von welchem einfachen Gerichte uns dieses Brett erzählt, von welcher einfachen Küche, von was für einem einfachen Leben. Ein bißchen Dill, ein wenig Petersilie, 2 Mohrrüben, ein Stück Suppenfleisch, und schon ist die beste Brühe zubereitet. Oder wurde auch anderes darauf geschnitten? Es könnte sein! Welche schreckliche Vorstellung! WIE KONNTE DAS GESCHEHEN? WARUM HABEN DIE NACHBARN NICHTS BEMERKT? OH, GRAUEN! HILFEEEE!! POLIZEIII! usw." Nein, so ging es nicht.

An dieser Stelle muß dem wachsamen Auge meines Professors Jürgen Klauke Lob zuteil werden, der das Problem der Gebrauchsspuren schon nach einem flüchtigen Blick auf meine ersten Arbeitsproben erkannte. Weiter so!

Fassen wir zusammen:

Es war wenige Wochen nach Beginn der Arbeit an DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II, und es hatte sich herausgestellt, daß der experimentelle Umgang mit der fotografischen Technik nicht zu sehr im Vordergrund stehen durfte, daß ich einfache, allgemein bekannte Gegenstände des täglichen Gebrauchs fotografieren wollte, vor einem homogenen, weißen Hintergrund, aus einer möglichst unauffälligen, soweit möglich, zentralen Perspektive. Ich hatte meine Bilder in dieser Zeit also schon weitgehend vereinfacht. Allein, es bedurfte noch einer letzten Vereinfachung, um zu den Bildern zu gelangen, die ich heute vorlege: Ich mußte endlich mit den Dunkelkammerspielereien aufhören!

Die Arbeit an den Bildern war recht angenehm und übersichtlich. Solange ich Gegenstände vorrätig hatte, die ich meiner Serie einverleiben wollte, konnte ich im Laufe eines Tages eine Aufnahme komplett fertigstellen. Ich machte den Aufbau, setzte das Licht und belichtete so lange Papiernegative, bis ich mit der Aufnahme vollkommen zufrieden war. Danach belichtete ich noch einmal etwa 6 bis 10 Blätter hintereinander und zog mich in die Dunkelkammer zurück, um an den Verfremdungen zu arbeiten. Später räumte ich auf, und wenn ich einen Fernseher und Kinder gehabt hätte, hätte ich die Kinder ins Bett geschickt und es mir mit einem Bier vor dem Fernseher gemütlich gemacht. Es gibt nichts Wohltuenderes als einen geregelten Arbeitstag! Aber das nur nebenbei.

Ich hatte schon bald die eher wilden Verfremdungstechniken verworfen und mich auf die gute alte Solarisation konzentriert. Nach einem recht einfachen Prinzip machte ich Serien von Solarisationen mit unterschiedlichen Helligkeiten. Die Arbeit war unkompliziert, die Ergebnisse schön, der Mensch glücklich. Aber ich konnte nicht umhin zu bemerken, daß mich die reinen Negative immer mehr interessierten und die solarisierten immer weniger. Die solarisierten Negative waren zwar sehr schön und ihre auratische Ausstrahlung stärker als die der reinen negative, aber irgendwie waren sie mir zu glatt, zu handlich. Sie rochen nach Schrägschnitt-Passepartout, und ihre Technik war mir immer noch zu vordergründig, zu aufdringlich, zu suspekt. So entschloß ich mich, Bildsprache und Bildmittel um ein weiteres Element zu reduzieren und strich die Verfremdungen aus meinem Programm.

So. Jetzt waren nur noch die reinen Negative übrig, kleine Papiernegative im Format 13 x 18 cm, von Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs, fotografiert vor weißem Hintergrund aus einer zentralen Perspektive.

Das war es, was von meinem Wunsch übriggeblieben war, freier, großzügiger, malerischer arbeiten zu wollen und es einmal mit Unikaten zu tun zu haben. Mit meinem Beschluß, die Verfremdungen der Papiernegative aufzugeben, hatte ich mich eigentlich endgültig von meinen anfänglichen Vorstellungen abgekehrt. Meine unmittelbare, körperliche Beteiligung an der Entstehung der Bilder war nun aus dem Arbeitsprozeß verbannt. Außerdem hatten die reinen Papiernegative einen weniger stark ausgeprägten Charakter von Unikaten als die verfremdeten. Ich meine: egal, ob und in welcher Form sie nun Unikate waren - ihre Wirkung ließ sich kaum auf diese Eigenschaft zurückführen, ich fand, es gab keine auratische Ausstrahlung, die im Vordergrund stand, die die Bilder ausmachte.

Es ist allerdings vielleicht nicht ganz korrekt in diesem Zusammenhang von Unikaten zu sprechen. Strenggenommen bedeutet ja UNIKAT: ES GIBT NUR EINS DAVON. Das ist eigentlich ganz einfach. Ich meine: Selbst eine Zigarette könnte ein Unikat sein, wenn es die letzte im Universum wäre. Vielleicht könnte man jedoch auch sagen, daß jede Zigarette ein Unikat ist, weil schließlich genaugenommen keine Zigarette so ist wie die andere, aber das hat auch wieder etwas mit Natur und industrieller Produktion zu tun. Auf jeden Fall drängen sich uns hier schon zweierlei Erkenntnisse auf: Erstens, daß mein Beispiel dumm gewählt war, und zweitens, daß das mit den Unikaten gar nicht so einfach ist, allerdings auch wieder einfacher, als es hier erscheint. Bleiben wir also lieber bei der strengen Bedeutung des Begriffes UNIKAT: ES GIBT NUR EINS DAVON. Das ist ja eigentlich relativ unverfänglich. Im Zusammenhang mit Fotografie unbedacht verwendet, meint der Begriff jedoch oftmals ein Bild, dem kein Negativ zugrunde liegt, das also nicht unendlich oft reproduzierbar ist. Aber da gibt es natürlich noch etwas dazwischen, zum Beispiel meine Bilder. Ich glaube, man muß hier zweierlei Dinge getrennt betrachten: Die Eigenschaften des Arbeitsprozesses und das faktische Vorkommen der Bilder. Ich meine: Von ihrer Natur her tendieren meine Papiernegative dazu, Unikate zu sein, egal, ob sie nun verfremdet sind oder nicht. Sie wurden nicht über ein Negativ vervielfältigt, und sie sind nicht mehr

reproduzierbar. Andererseits jedoch hatte ich immer die Möglichkeit, wenn ich mit einer Aufnahme zufrieden war, mit dem Aufbau, dem Licht und der Belichtungszeit, mehrere Papiernegative zu belichten. Ich konnte also eine gewisse Auflage schaffen, und ich habe natürlich aus Gründen der Sicherheit immer mehrere gleiche Papiernegative angefertigt. Trotzdem würde ich sagen, daß die technischen Bedingungen meines Arbeitsprozesses eher dazu angetan sind, Unikate hervorzubringen. Und dennoch kann es von einem Gegenstand mehrere identische Bilder geben, womit sie wiederum strenggenommen keine Unikate sind. Natürlich kann ich mir überlegen, nach Beendigung meiner Arbeit nur ein Bild von jedem Gegenstand zu behalten und die anderen zu vernichten, aber das wären Erwägungen, die sich mit der Beschaffenheit des Kunstmarktes beschäftigen und mit Sicherheit nichts mit den Eigenschaften von Bildern zu tun haben. Wenn eine Fotografie von einem Negativ abgezogen wurde und immer wieder abgezogen werden kann, wird ihre Wahrnehmung durch den Betrachter bestimmt nicht durch den Umstand verändert, daß der Künstler sich freiwillig dazu verpflichtet hat, nur diesen einen Abzug von seinem Negativ zu machen. Ich glaube bei Bildern, die von ihrer Natur her Unikate sind, ist das anders. Ich glaube, sie werden anders wahrgenommen. Man denke nur an Polaroids. Sie haben diese auratische Anmutung, obwohl man natürlich auch eine Polaroid-Kamera auf ein Stativ montieren und von einer Szenerie Hunderte von identischen Bildern machen könnte.

Aber zurück zu unserem Ausgangspunkt: Ich hatte das Gefühl, die reinen Papiernegative hätten eine weniger starke auratische Ausstrahlung als die verfremdeten. Das möchte ich jetzt so stehenlassen. Dazu kam nun, daß ich beschloß, nach einer Möglichkeit zu suchen, die Bilder über ein Umkopierverfahren vergrößern zu können, ohne dabei die spezielle Ästhetik des Direktverfahrens vollkommen zu verlieren. Ich fand eine: Wenn ich mit der fotografischen Arbeit an einem Gegenstand fertig war, wenn ich ein befriedigendes Papiernegativ vorliegen hatte, belichtete ich direkt noch ein normales s/w Negativ. Das kopierte ich später im Sandwich-Verfahren auf einen Grafik-Film um und erhielt ein s/w Diapositiv von harter Charakteristik, von dem ich nun meinen Abzug machen konnte. Jetzt war natürlich endgültig Feierabend mit den Unikaten!

Ich wollte richtig große Abzüge von den Bildern machen. Bei der Entscheidung über die Größe der Abzüge spielten eine Menge äußerlicher Faktoren eine Rolle. Ich entschied mich am Ende für das größte Format, das ich glaubte, noch allein in meinem Labor verarbeiten zu können: 91 x 127 cm. Typisch!

Heute würde ich sagen, daß die große Serie, die großen Bilder die wichtigste Version meiner Arbeit sind. Merkwürdigerweise habe ich das Gefühl, als seien sie EINFACHER als die kleinen. Vielleicht liegt es daran, daß die kleinen Bilder Unikate sind und ihnen scheinbar unweigerlich ein wenig dieser dekorativen, präziösen Anmutung anhaftet, die kleinen Unikaten oft eigen ist. Ich empfinde die großen Bilder als bildästhetisch und inhaltlich neutraler. Möglicherweise liegt das daran, daß die Gegenstände durch ihre Überdimensionierung eine gewisse Eigenständigkeit vor dem Betrachter bekommen, ihm alleine schon aufgrund ihrer Größe nicht mehr so stark ausgeliefert sind, sondern eher ebenbürtig. Sie passen nicht mehr in jede Handtasche oder in das Handschuhfach eines schönen Autos. Aber das ist nur so ein Gefühl von mir. Vielleicht tut es den großen Bildern auch einfach nur gut, daß sie keine Unikate sind, sondern ganz normale, dumme Fotos, von ganz normalen, dummen Gegenständen.

Natürlich transportiert die Größe der Bilder aber auch eine inhaltliche Aussage, die in den kleinen Bildern einfach nicht enthalten ist. Wenn ich das Bild eines alltäglichen, trivialen Gegenstandes stark vergrößere, so stark, daß der Gegenstand erheblich viel größer erscheint, als er in Wirklichkeit ist, so treffe ich damit ja eine zusätzliche Aussage über den Gegenstand, sein Wesen und seine Bedeutung, eine Aussage, die in dem Bild an sich, unabhängig von seiner Vergrößerung, nicht enthalten ist. Und wenn mich nicht alles täuscht, bezieht sich diese Aussage gerade auf die Eigenschaft des Gegenstandes, trivial zu sein. Ha! Ich würde sogar sagen, die Größe der Bilder THEMATISIERT die Trivialität der Gegenstände auf einer formalen Ebene, ich meine: unabhängig von allem, was das Bild sonst noch darüber aussagt. Schließlich ist es ja die Eigenschaft eines trivialen Gegenstandes, nicht beachtet zu werden und die Eigenschaft eines großen Bildes, daß man nicht an ihm vorbeisehen kann.

Sie wollen mehr darüber erfahren? Lesen Sie mein Kapitel zu Bildästhetik und Inhalt meiner Arbeit!

So. Ich glaube, es wird Zeit, mit diesem Kapitel zu einem Schluß zu kommen. Meine Beschreibung der Entstehung der Bildidee, der Entwicklung eines ästhetischen Konzeptes ist auch in der Tat an dieser Stelle beendet. Der Beschluß, die Bilder in einer stark vergrößerten Version vorzulegen, war eigentlich der letzte Eingriff in Inhalt und Ästhetik meiner Bilder. Die weitere Entwicklung der Arbeit läßt sich eher zurückführen auf meine mehr oder weniger diffusen Erwägungen zur Auswahl der Gegenstände.

Ich habe insgesamt 37 Gegenstände fotografiert und daraus eine Auswahl von 17 Bildern für die große, und 18 für die Tableau-Version zusammengestellt. Diese Auswahl habe ich letztendlich aus dem Bauch heraus getroffen. Natürlich haben sich im nachhinein rationale Begründungen für meine intuitiven Entscheidungen ergeben. Aber sie bleiben teilweise unbefriedigend. Es leitet sich aus ihnen kein System ab, von dem ich behaupten könnte, daß ich es streng eingehalten habe. Deswegen möchte ich gerne bei meiner Aussage bleiben, die endgültige Auswahl aus dem Bauch heraus getroffen zu haben und ganz unverbindlich einige Kriterien angeben, ohne zu behaupten, sie immer konsequent angewandt zu haben. Im übrigen glaube ich, es ist ein wichtiges Merkmal meiner Arbeit, daß sie eine sehr nüchterne, strenge Erscheinung besitzt, im Detail jedoch spielerischen Charakter hat und nicht definitiv auf ein klares System zurückzuführen ist.

Ganz am Anfang meiner Arbeit hatte ich einmal den Eindruck, ich müsse SCHÖNE Bilder machen, es würde nicht ausreichen, wenn meine Bilder inhaltlich wirken, durch die spezielle Ästhetik, die sich aus dem technischen Verfahren ergibt und der Größe der Abzüge, sondern es müßten die abgebildeten Gegenstände selber noch bestimmte ästhetische Eigenschaften aufweisen, die einen Betrachter visuell anziehen in der Lage wären. Es gab einfach eine Reihe von Gegenständen, die geradezu prädestiniert schienen, meiner Arbeit einverleibt zu werden, aber kein vernünftiges Bild ergaben, und ich konnte mir das nicht anders erklären. Ich möchte diesen Umstand gerne ebenso vage stehen lassen, wie ich ihn empfunden habe. Einiges, was hier noch angemerkt werden könnte, werde ich im Kapitel über den Inhalt und die Bildästhetik meiner Arbeit ansprechen, wenn nichts dazwischenkommt.

Die Aufnahme einer Klobrille habe ich aus meiner Serie entfernt, weil sie mir zu ELEGANT war. Nicht die Aufnahme, sondern die Klobrille. ELEGANT beschreibt eigentlich am ehesten die Eigenschaft, die mich daran gestört hat. Sie war vielleicht zu stark designt, oder von zu sehr neuzeitlichem Design.

Ich habe mir überlegt, ob es richtig ist, Lebensmittel in meine Arbeit aufzunehmen. Ich habe eine Banane fotografiert, einen Kopf Weißkohl, einen Laib Brot und ein Stück Tortenbrie, und ich fand, daß sie alle durchaus diese spezielle Aura von Alltagsgegenständen hatten, aber ich wußte nicht, ob ihr starker organischer Charakter sich mit dem eher industriellen Charakter der meisten anderen Gegenstände vertragen würde. Die Frage ließ sich so nicht beantworten. Den Laib Brot und den Weißkohl habe ich herausgenommen. Sie haben mich gestört. Die Banane und der Tortenbrie schienen mir innerhalb der Reihung die Tendenz zu besitzen, ihre Bedeutung als Gegenstände aufzugeben und eine eher formale, syntaktische Funktion in der Abfolge der Bilder wahrzunehmen, zu bloßen Formen oder Satzzeichen zu werden, hinter denen ihr organischer Charakter zurückblieb. Das hat mich letztendlich für sie eingenommen, obwohl ich eine zeitlang glaubte, alle organischen Gegenstände herausnehmen zu müssen. Natürlich muß man auch sehen, daß Lebensmittel, auch wenn sie Lebensmittel des alltäglichen Gebrauchs sind, grundsätzlich andere Inhalte transportieren als alltägliche Gegenstände. Solange Menschen vor Hunger sterben, wird man es wahrscheinlich nicht ganz vermeiden können, auf ein Stück Tortenbrie mit einer Spur unbewußter Hoffnung und Erwartung zuzugehen. Und selbstverständlich spielt hierbei die christliche Religion noch eine Rolle, die das Denken und Empfinden unserer ganzen Kultur geprägt hat, und die den Lebensmitteln, den Erzeugnissen der Erde, einen höheren Wert beimißt als den Gegenständen, die der Mensch geschaffen hat, um sich das Leben angenehmer zu machen. Wer weiß, letztendlich mußte sich der Laib Brot vielleicht aus meiner Serie verabschieden, nicht weil er mir zu organisch erschien, sondern weil er mir als Sinnbild für den Leib Christi zu bedeutungsvoll war. Aber das gehört eigentlich schon wieder in eine inhaltliche Diskussion.

Ich habe im Laufe meiner Arbeit festgestellt, daß es Gegenstände gibt, die ich einfach nicht fotografieren konnte. Es ging aus gestalterischen Gründen nicht. Ich glaube, es lag meistens daran, daß ich formale Standards, die sich im Zuge meiner Arbeit etabliert haben, wie zum Beispiel die möglichst zentrale Perspektive, hätte aufgeben müssen, um die Gegenstände in ihrer ganzen Eindeutigkeit darzustellen. Was ich damit meine ist folgendes: Um einen Eimer eindeutig darzustellen, muß ich einen Kamerastandpunkt wählen, der oberhalb der Mitte des Eimers liegt, weil ich sonst keinen Einblick in das Innere des Gefäßes bekomme und die wichtigste Eigenschaft des Gegenstandes unterschlage. Das ist jedoch im Rahmen meiner Arbeit strenggenommen ein Stilbruch. Aber das macht nichts. Ich glaube, im Falle des Eimers würde niemand erwarten, die Perspektive anders gewählt zu sehen. Das ist bei dem Eimer einfach so.

Jetzt habe ich aber eine dieser kleinen Haushaltsgießkannen fotografiert. Sie war wunderschön. Sie hatte einen dieser weit ausladenden, geschwungenen Gießhähne. Deswegen konnte ich sie aber nicht richtig in der Mitte des Bildes plazieren, und das führte letztendlich dazu, daß ich das Bild aus der Serie nehmen mußte. Es fiel einfach aus dem Rahmen.

In einem Chinaladen bei mir um die Ecke sah ich einen wunderschönen, handgeflochtenen Tropenhelm. Ich zweifelte keinen Moment daran, daß er dazu bestimmt sei, einen Platz in meiner Serie einzunehmen. Dieser Tropenhelm war schlicht das verdinglichte Symbol von Reisen und Abenteuer, und ich war mir sicher, daß er als Abbildung in meiner Serie kaum als Tropenhelm wahrgenommen werden würde, sondern als Stellvertreter einer ganzen Enzyklopädie menschlicher Träume. Ich ging in den Laden, ließ ihn mir aus dem Schaufenster holen und betrachtete ihn lange von allen Seiten, und mir wurde klar, daß ich ihn nicht würde fotografieren können. Ich weiß nicht genau warum. Vielleicht war die Struktur des Geflochtenen so kompliziert, daß sie den Blick vom Eindeutigen der Form ablenkte. Auf jeden Fall war ich mir sicher, den Tropenhelm nicht in seiner ganzen Eindeutigkeit fotografieren zu können, ohne formale Standards meiner Serie zu verletzen. Also verzichtete ich wehen Herzens darauf.

Das vielleicht wichtigste Kriterium für die Auswahl der Gegenstände schien mir ihre allgemeine Bekanntheit zu sein. Das ist natürlich eine inhaltliche Bedingung,

wenn es um Alltagsgegenstände geht, aber ich glaube, wie eingangs schon erwähnt, daß es gleichzeitig auch eine formale Notwendigkeit war.

Nichtsdestotrotz habe ich auch dieses Kriterium nicht streng durchgehalten. Es bleibt das Stück Tortenbrie, das man nicht als solches identifizieren kann und es gibt den Eierkoffer, der als Gegenstand vollkommen unbekannt zu sein scheint. Und dabei soll es auch bleiben.

Unter den 37 Gegenständen, die ich fotografiert habe, ist ein Teddybär, ein kleines Männchen aus Holz und drahtverstärkter Kordel, eine Hantel, ein Handball und ein Federball. Zunächst dachte ich, diese Gegenstände als Spielsachen und Sportgeräte klassifizieren zu müssen. Später habe ich sie für mich immer unter dem Begriff LUXUSGEGENSTÄNDE zusammengefaßt, da sowohl die sportliche Betätigung wie auch das Spiel ein Minimum an Wohlstand voraussetzen. Aber wie auch immer es sich nun mit diesen Gegenständen verhalten mag - ich habe sie letztendlich alle aus der Serie entfernt. Sie haben mich gestört. Sie haben alle eine gewisse Unruhe in die Serie gebracht, und ich habe den Eindruck, daß sie sich tatsächlich als Insignien des Wohlstandes beim Betrachter mit besonderen Hoffnungen und Erwartungen verbinden. Dennoch ist ein Symbol des Wohlstandes übriggeblieben: Der Schminkkoffer. Was soll ich dazu sagen? Der Schminkkoffer ist trivial. Also ist er gut. Der Teddybär und das Männchen waren nicht trivial. Waren sie einfach nicht. Also habe ich sie entfernt. Der Handball und der Federball waren eigentlich trivial. Aber ich habe sie trotzdem entfernt. Tja. So ist das Leben.

Soviel zur Entstehung von DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II.

Nun möchte ich noch kurz auf die Reihenfolge der Bilder meiner Arbeit zu sprechen kommen. Obwohl es genaugenommen nicht viel dazu zu sagen gibt, erachte ich die Findung einer Reihenfolge für Bilder einer Arbeit als ganz besonders wichtigen Schritt zu deren Vollendung. Ebenso wichtig wie schwierig. Ich selbst habe während dieser Tätigkeit schon vor Verzweiflung zu heulen begonnen. Wirklich!

Die Findung der Reihenfolge für eine Serie von Bildern ist eine Art dramaturgischer Arbeit im kleinen. Man hat es mit einer Anzahl von Elementen zu tun, die alle ganz

unterschiedliche Eigenschaften haben, und nun gilt es, diese Elemente gleichsam zu einer Geschichte zusammenzustellen oder zu einem spannenden Roman oder einfach nur zu einem wundervollen Satz. Noch ist alles möglich. Man kann den Mord am Anfang geschehen lassen oder auf den guten alten Showdown am Ende des Stückes zurückgreifen. Man kann mehrere Morde über die Geschichte verteilen oder ganz darauf verzichten. Aber ich glaube, daß man tatsächlich nur zu guten Ergebnissen kommt, wenn man sich der Existenz dieser dramaturgischen Mittel und ihrer Bedeutung auch wirklich bewußt ist.

Ich gehe bei dieser Arbeit fast ausschließlich intuitiv vor. Es kann geschehen, daß ich einen Gegenstand betrachte und entscheide, daß er unbedingt im ersten Drittel der großen Version oder in der unteren Reihe des Tableaus vorkommen muß, ohne daß ich begründen könnte, wie ich zu dieser Ansicht komme. Und natürlich hänge ich die Bilder in wechselnden Kombinationen nebeneinander auf und entscheide, ob sie sich vertragen und schön zusammenpassen.

Für DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II wollte ich keinen Mord. Die Reihung soll zwar keinen Höhepunkt haben, aber einen sanften Spannungsbogen, der die gesamte Serie umfaßt. Diese Spannung soll jedoch kaum spürbar sein. Der stärkste Reiz der Reihenfolge soll von ihrem Abwechslungsreichtum ausgehen. Ich versuche jede Ähnlichkeit zwischen aufeinander folgenden Bildern zu vermeiden. Damit beabsichtige ich dem Titel meiner Arbeit zu entsprechen und den Eindruck zu schaffen, die abgebildeten Gegenstände seien wahllos unter den Millionen von trivialen Gegenständen ausgesucht, die uns umgeben, der Ausschnitt aus einer Reihe von Gegenständen, die keinen Anfang hat und kein Ende, ein weiterer kleiner Auszug aus der Welt in der wir leben.

Zum Schluß möchte ich nun noch den Text zur Buchversion von DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II kurz besprechen. Es ist definitiv das schwarze Schaf meiner Arbeit.

Von Anfang an war ich mir unsicher, ob ich meinen Bildern einen Text hinzufügen wollte, und wie er beschaffen sein sollte. Zunächst tendierte ich zu einer rein fotografischen Arbeit. Später jedoch hatte ich zu meinen Bildern einige literarische

Ideen, die mir gefielen. Ich fürchte, der Umstand, daß ich schon seit mehreren Jahren mit der Verbindung von Bildern und Texten arbeite, setzt mich einem unbewußtem Druck aus, diese Arbeitsweise auch beizubehalten.

Es gibt eine literarische Phantasie zu DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II: Der Detektiv Hercule Poirot liegt nachts in seinem Zimmer unter einem riesigen Federbett mit seinem Schnurrbartschoner und einer Schlafmütze und träumt meine Bilder. Die Gegenstände schweben nacheinander langsam durch seinen Traum. Es ist kein Alptraum, aber es ist ein unangenehmer Traum, einer jener Träume, die einen, selbst wenn man sich ihrer am Morgen nicht mehr erinnert, unterschwellig beunruhigen und irritieren. Ich habe Texte geschrieben in Hinblick auf DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II. Und ich habe, während ich mit der Arbeit beschäftigt war, Texte geschrieben, die nicht direkt etwas damit zu tun hatten, aber mir im nachhinein dazu zu passen schienen.

Im Moment hege ich den Plan, mir vom Buchbinder ein Buch mit den Fotografien und Leerseiten binden zu lassen und im allerletzten Moment vorhandene Texte zusammenzustellen, oder ganz spontan, einen neuen Text direkt hineinzuschreiben.

Manch einen wird dieser etwas vage anmutende Umgang mit dem Gegenstand vielleicht befremdlich stimmen. Texte und Bilder entstehen bei mir jedoch selten in einem Zuge, in Hinblick auf ein klar definiertes inhaltliches Konzept. Ich verfolge vielmehr die Absicht, durch das Zusammenfassen in einem Buch von Bildern und Texten, die vordergründig durch nichts verbunden scheinen, eine neue Geschichte entstehen zu lassen, die weder in den Bildern noch in den Texten enthalten war. Dabei verlasse ich mich darauf, daß zwei Dinge, die ein Mensch in einer bestimmten Phase seines Lebens macht, so fremd sie sich ihrem Wesen nach auch sein mögen, immer etwas miteinander zu tun haben.

Soviel zur Entstehung von DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II.

Irgendwie habe ich das unguete Gefühl, mich bei meinem Leser für dieses Kapitel entschuldigen zu müssen. Es ist doch alles ein sehr trockener Stoff, nicht wahr? Aber vielleicht kann ihn der Umstand versöhnlich stimmen, daß es auch für mich nicht immer eine reine Freude war, solcherart über meine schönen Bilder zu schreiben, alle meine Geheimnisse zu lüften und mit all der Theorie das Ergebnis

einer so langen und mühseligen Arbeit zu entzaubern.

BILDÄSTHETIK UND INHALT

Ich habe mich lange vor diesem Kapitel gedrückt. Es fällt mir schwer, über das Wesen und die Erscheinung meiner Arbeit zu schreiben. Ich habe zu diesem Thema eine Menge Gedanken gesammelt, aber noch lassen sie sich nicht zu einem vollständigen Bild zusammenfügen, auf einige wenige Begriffe oder Eigenschaften meiner Arbeit reduzieren. Dabei bin ich mir gar nicht sicher, ob es sinnvoll ist, über das Wesen und die Erscheinung eines künstlerischen Produktes eine endgültige Aussage treffen zu wollen. Die Kunstgeschichte selbst läßt Zweifel am Erfolg eines solchen Ansinnens aufkommen, wenn auch ihr Streben darauf gerichtet zu sein scheint, das Gegenteil zu bewirken. Ich muß gestehen, daß ich stets bemüht war, einer analytischen Diskussion meiner Arbeit aus dem Weg zu gehen. Ich war der Ansicht, mein intuitives Vorgehen ließe sich nicht intellektuell reflektieren, ich war entschlossen, meine Freiheit zu behaupten, nicht verbal erklären zu müssen, was ich in mühseliger Arbeit durch Bilder zu vermitteln versucht hatte, und ich wollte der Erwerbslosigkeit von Kunsthistorikern und -theoretikern keinen Vorschub leisten. Alles faule Ausreden, freilich, die sich im Rahmen einer akademischen Ausbildung nicht ins Treffen führen lassen. Aber ich möchte in diesem Punkt nicht zu polemisch werden: Ich bin tatsächlich gerade der künstlerischen Arbeit besonders zugetan und nicht der intellektuellen Auseinandersetzung mit bildender Kunst oder der analytischen Aufbereitung meiner Arbeit. Gleichwohl kann ich natürlich nicht umhin, gewisse Eigenschaften meiner Arbeit, und sei es nachträglich, nach deren Entwurf und Vollendung zu bemerken. Und selbstverständlich gehen die Kulturgeschichte und das kulturelle Geschehen meiner Zeit nicht unbemerkt an mir vorüber. So komme ich schließlich, allem Unbehagen und Widerwillen zum Trotz, doch noch dazu, mir Gedanken über meine Arbeit zu machen.

Und hier kommen sie jetzt, meine Gedanken zu DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II: Mir sind einige wirklich interessante Dinge aufgefallen. Dennoch bleibt die Besprechung, das Bild, welches ich zu vermitteln wünsche, wie ich eingangs schon erwähnte, stellenweise unvollständig. Es gibt zwar durchaus übergeordnete

Eigenschaften meiner Arbeit, spezielle Merkmale, die mir, was Inhalt und Bildästhetik meiner Arbeit angeht, von besonderer Aussagekraft zu sein scheinen, und ich glaube auch gewisse kunst- und geistesgeschichtliche Strömungen gefunden zu haben, die auf meine Arbeit zulaufen, die sie inhaltlich und bildästhetisch einbetten und tragen, aber ich möchte mich dem Thema dennoch gern Schritt für Schritt, gleichsam von allen Seiten nähern.

Als ich 1989 von Essen nach Berlin zog, nahm ich mir vor, vielleicht einmal Dieter Appelt anzusprechen, den bekannten Künstler und Professor für Fotografie an der Hochschule der Künste Berlin. Ich wollte nicht bei ihm studieren, ich wollte auch nicht unbedingt regelmäßig an einer Korrektur teilnehmen, aber ich dachte, durch ihn möglicherweise Anschluß an gleichgesinnte Arbeitskollegen in Berlin finden zu können. So vereinbarte ich eines Tages telefonisch einen Termin mit ihm und stellte mich wenig später mit meiner damals aktuellen Arbeit TE SALUTO in seinem Atelier in der HdK am Kleistpark vor. Er hatte leider vergessen, wer ich war, und daß wir einen Termin vereinbart hatten, aber er war überaus freundlich zu mir und nahm sich jede Zeit, meine Arbeit aufmerksam zu studieren.

TE SALUTO war die erste meiner Arbeiten, die ich in Buchform vorlegte, auch die erste, in der ich Fotografien und Texte zu verbinden versucht hatte, und überhaupt erst die zweite Arbeit, an der ich sehr ernsthaft über einen vergleichsweise langen Zeitraum gearbeitet hatte. Ich war mächtig stolz darauf. Ich hatte wundervolle Abzüge gemacht, einige recht romantische, eigene Texte handschriftlich hinzugefügt, und die unvergleichliche Frau Groß von der Buchbinderei der Uni Essen hatte das Ganze formvollendet gebunden. Verglichen mit der Arbeit, die ich heute vorlege oder auch mit meiner letzten Arbeit, DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL I, waren die Bilder aus TE SALUTO vergleichsweise verspielt, offen, mystisch und voller vordergründiger Emotionalität.

Das eine oder andere Bild mag zwar schon einen Hauch nüchterner Sachlichkeit enthalten haben, aber die meisten gingen in eine andere Richtung. Manche waren sogar so unscharf, daß man ihren Gegenstand nicht mehr erkennen konnte und sie vollkommen abstrakt wirkten. Dennoch konnte es sich Prof. Appelt offensichtlich nicht versagen, schon beim Anblick des ersten Bildes laut auszurufen:

AHHHH! EIN RHEINLÄNDER!

Ich stand ein wenig betreten neben ihm. Ich hatte nicht den Eindruck, daß er mich beleidigen wollte, aber ich wußte auch nicht, welche Einschätzung meiner Bilder seine Bemerkung zum Ausdruck bringen sollte. Ich hatte das vage Gefühl, er meinte, es gäbe unter meinen Bildern auch solche, die scharf seien, wie zum Beispiel das erste des Buches, welches ihn zu seinem Ausruf veranlaßt hatte, das tatsächlich halbwegs scharf ist, wenngleich durch die verregnete Scheibe eines fahrenden Autos fotografiert. Ich war natürlich schlau genug, mit dem Ausdruck RHEINLÄNDER das Ehepaar Becher zu assoziieren, aber schlauer war ich nun wiederum auch nicht. Ich hatte mich bis zu jener Zeit weder mit den Bechers mehr als notwendig befaßt, noch eine Ahnung gehabt von dem Einfluß, den sie über ihre Studenten auf die zeitgenössische künstlerische Fotografie ausgeübt haben. Ich konnte mit der Arbeit der Bechers nicht besonders viel anfangen.

Also stand ich da und lächelte freundlich, wie ich es oft tue, wenn mir jemand etwas sagt, von dem ich lediglich verstehe, daß es nicht böse gemeint ist. Eine blöde Angewohnheit, aber es ist stärker als ich! Wie dem auch sei. Wir unterhielten uns nicht weiter über seine Bemerkung und selbstverständlich hätte keiner von uns beiden gedacht, daß sie einmal einem wichtigen Kapitel meiner Diplomarbeit als Einleitung dienen würde.

Ich vermute, Dieter Appelt hat mich damals nur aus einer speziellen BERLINER Perspektive als rheinländisch eingestuft, aber vielleicht hat er mit seiner leichtfertigen Äußerung eine Schublade geöffnet, die ich jetzt, als ich mich anschickte, mir über Bildästhetik und Inhalt meiner aktuellen Arbeit Gedanken zu machen, immer noch geöffnet vorfand.

Der langen Rede kurzer Sinn: Als ich vor einiger Zeit begann, mich nach Literatur zum theoretischen Teil meiner Diplomarbeit umzusehen, als ich mir überlegte, wo in der Geschichte der künstlerischen Fotografie meine Arbeit anzusiedeln sei, welche Vorgänger, Vorbilder und Wegbereiter sie gehabt haben mag, habe ich zuerst an das Ehepaar Becher und einige ihrer Studenten gedacht.

Das möchte ich gerne näher erklären:

Ich habe mich nie intensiv mit der Arbeit des Ehepaars Becher beschäftigt. Früher hat mich die strenge Systematik ihrer Arbeit abgeschreckt, später hatte ich jedoch Gelegenheit, die unterschwellige Magie einiger ihrer Bilder schätzen zu lernen. Von

den Arbeiten ihrer Studenten schätze ich jene Andreas Gurskys am meisten. Vor der Arbeit Thomas Ruffs empfinde ich eine gewisse Hochachtung, wenngleich ich mich nicht stark zu ihr hingezogen fühle. Alleine der Schönheit seiner Sternbilder kann ich mich nicht ganz entziehen.

Mit diesem kurzen, oberflächlichen Exkurs möchte ich deutlich machen, daß ich der fotografischen Arbeit dieser Gruppe, die ich nun ebenfalls gerne leichtfertig als rheinländisch bezeichnen möchte, vergleichsweise gleichgültig gegenüber stand. Ich habe den Arbeiten dieser Künstler nie besondere Aufmerksamkeit geschenkt, ich habe sie nie als Vorbilder betrachtet oder mich an ihnen orientiert. Und trotzdem habe ich, ohne viel darüber nachzudenken, gerade dort nach den verborgenen Wurzeln meiner Arbeit zu suchen begonnen. Das war ein Irrtum, aber er brachte mich ans Ziel.

Wie war es wohl dazu gekommen? Was könnten die Gemeinsamkeiten sein zwischen meiner und der Arbeit der Rheinländer, die mich hatten hoffen lassen, in ihnen meine bildästhetischen oder inhaltlichen Vorfahren der Brüder zu finden? Genau weiß ich es nicht. Es hat sich gezeigt, daß beim ersten oberflächlichen Hinsehen zunächst einige Gemeinsamkeiten sichtbar werden, etwa der Umstand, daß die klassischen Mittel der fotografischen Technik ausgenutzt werden und inhaltlich eine gewisse Konzentration auf Gewöhnliches, Triviales, Alltägliches, auf Gegenstände und Ansichten, die sich der allgemeinen, öffentlichen Aufmerksamkeit entziehen. Bei näherer Betrachtung jedoch entpuppen sich die meisten dieser Ähnlichkeiten als trügerisch, zu oberflächlich, um eine Aussage über Gemeinsamkeiten der Arbeiten machen zu können. Am Ende schließlich, als ich die Suche schon aufgeben wollte, bin ich doch noch auf eine Verbindung zwischen meiner und den Arbeiten der Rheinländer gestoßen. Die Verbindung lag nicht da, wo ich sie vermutet hatte, aber ich halte sie für durchaus deutlich und hoffe, in der Lage zu sein, sie dem geneigten Leser vermitteln zu können.

Ich glaube entdeckt zu haben, daß meine fotografische Arbeit nicht in jenen der Rheinländer wurzelt oder in irgendeiner Form durch sie bedingt ist, sondern daß sie alle gemeinsam in derselben geistesgeschichtlichen Strömung wurzeln, daß die Ähnlichkeiten zwischen ihnen nicht bildästhetischer und inhaltlicher, sondern geistesgeschichtlicher Natur sind, daß sie einen gemeinsamen

geistesgeschichtlichen Vorfahren haben, auf den sie beide zurückgreifen. So ist es. So wahr mir Gott helfe!

Es ist, als ob ich ein Neandertaler wäre und die Rheinländer Schimpansen und Gorillas. Die Versuche, mein Wesen aus dem ihren herzuleiten, sind vergeblich. Für jede Ähnlichkeiten, die ich meine entdeckt zu haben, finde ich Tausende von Details, die eine direkte Verwandtschaft auszuschließen scheinen. Dann jedoch entdeckte ich, daß wir einen gemeinsamen Vorfahren haben, den Dryopithecus, wenn mein altes Biologiebuch in diesem Punkt noch aktuell ist. Das ist des Rätsels Lösung! Nun erklärt sich auch endlich der ambivalente, trügerische Charakter der Ähnlichkeiten, die es zwischen uns gibt. Wir hatten lediglich dieselben Vorgaben, dieselben Ausgangspunkte und Startbedingungen. Und das spiegelt sich noch heute als Ähnlichkeiten in unserem Wesen wieder.

Aber welcher ist nun dieser gemeinsame Vorfahre? Welche ist die geistesgeschichtliche Strömung, auf die wir zurückgreifen, auf die sich unsere Bilder möglicherweise zurückführen lassen? Ich möchte nicht lange um den heißen Brei herumreden: Die geistesgeschichtliche Strömung, auf die wir zurückgreifen, ist der Nihilismus, und unser geistesgeschichtlicher Vorfahre Friedrich Nietzsche. Ich weiß nicht mehr genau, wie ich darauf gekommen bin. Ich glaube, es war das Ergebnis meiner Beschäftigung einerseits mit dem Ehepaar Becher und seinem Umfeld und andererseits mit der Arbeit Marcel Duchamps.

Ich dachte von Anfang an, es müsse einen Zusammenhang geben zwischen meinen Bildern und den Ready-Mades Marcel Duchamps. Es schien mir auf der Hand zu liegen. Je mehr ich jedoch über Marcel Duchamp las, je mehr ich erfuhr von dem, was er selber behauptet hat, mit seinen Ready-Mades zu bezwecken, desto weniger schien mir meine Theorie zuzutreffen. Marcel Duchamp muß ja tatsächlich ein handfester Nihilist gewesen sein! Er hat behauptet, mit seinen Ready-Mades keine Aussage getroffen und kein ästhetisches Prinzip verfolgt zu haben. Ich muß gestehen, daß ich zunächst stark versucht war, ihm zu unterstellen, er habe sich in die Tasche gelogen, womöglich um des Nihilismus' willen. Ich konnte mir einfach nicht vorstellen, daß ihm das Fahrradrad oder der Flaschentrockner tatsächlich nicht gefallen haben sollten. Aber schließlich fand ich mich damit ab und entschied, daß es mir nicht zustehe, Duchamp einen Lügner zu schimpfen, daß es

nicht zuletzt auch meine Sachkenntnis übersteige, und fand mich mit der etwas vagen, aber doch brauchbaren Vermutung ab, Marcel Duchamps Ready-Mades seien eine Voraussetzung und eine Bedingung für meinen speziellen Umgang mit Alltagsgegenständen. Ohne Ready-Mades keine Welt in Auszügen. Dabei blieb es zunächst.

Auch meine Auseinandersetzung mit den Bechers und ihren Studenten wollte nicht so recht fruchten. Schon alleine mein Umgang mit der fotografischen Technik, der ja genaugenommen dem Repertoire der experimentellen Fotografie entnommen ist, schien mich Meilen von ihnen zu entfernen. Außerdem bin ich bestrebt, in meiner Arbeit mit illusionistischen Mitteln vorzugehen, eine künstliche Welt zu schaffen, welche das Ehepaar Becher und auch, wenngleich nicht so stark, ihre Studenten geradezu peinlich zu vermeiden suchen.

Schließlich habe ich doch noch eine Eigenschaft gefunden, die meine Arbeit mit jener der Bechers verbinden mag. Sie sind beide von historischem Interesse. Die der Bechers ist es heute schon, nachdem so viele der Bauten, die sie abgebildet haben, nicht mehr existieren, und meine wird es dann sein, wenn die Gegenstände, die ich fotografiert habe, nicht mehr dem Kanon der Alltagsgegenstände angehören werden. Ich muß allerdings gestehen, daß mich eine solche Eigenschaft meiner Arbeit nicht gerade überwältigt.

Alles in allem war ich also auf keine großen Gemeinsamkeiten gestoßen, auf nichts, was eine weitere Suche zu rechtfertigen schien. Dennoch spürte ich, daß es ein verbindendes Element gab, das nicht eigentlich in den Bildern zu suchen war, sondern vielmehr in unserem Verhältnis zu den Gegenständen unserer Bilder, in unserer Haltung den Sujets gegenüber. Ich hatte den Eindruck, wir hätten es aufgegeben, nach der Wahrheit hinter den Dingen zu suchen. Und ich hatte den Eindruck, daß das eine Haltung sei, die etwas mit unserer Zeit zu tun hat, eine Haltung, die der Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts entspringt. Ein wenig später gelang es mir, meinen Eindruck vom Wesen dieser Haltung präziser zu formulieren: DAS EHEPAAR BECHER UND AUCH IHRE STUDENTEN UND AUCH ICH BEFRAGEN IN UNSEREN ARBEITEN DIE MENSCHEN UND DIE DINGE NICHT NACH IHREN MORALISCHEN QUALITÄTEN. Genau das ist es. Das ist das verbindende Element zwischen meiner Arbeit und jener der Bechers und ihrer

Studenten.

Wenig später fand ich meine Behauptung bestätigt in einem Text von Julian Heynen über die Portraits von Thomas Ruff. Er redet davon, daß Thomas Ruff die Oberfläche der Dinge fotografiert, nicht ihr Wesen. Er sagt: DIE OBERFLÄCHE IST DIE METAPHER FÜR DIESE UNBESCHREIBBARE SITUATION, DASS ICH ETWAS GANZ DEUTLICH SEHE UND ES DESWEGEN DOCH NICHT GLEICHZEITIG IN SEINEM WESEN ERKENNEN KANN. Es ist eine Fotografie, die weniger erklärt und mehr beschreibt. Damit scheint sie dem philosophischen Anliegen Ludwig Wittgensteins zu entsprechen, der mangels einer Möglichkeit, die Wahrheit hinter den Dingen zu erkennen, oder überhaupt im Zweifel an der Existenz einer solchen Wahrheit vorschlägt, rein deskriptiv vorzugehen und die Dinge möglichst präzise zu beschreiben.

Ich möchte behaupten, daß diese Form der Fotografie, die ihren Gegenstand nicht mehr nach seinen moralischen Qualitäten befragt oder befragen will oder befragen kann, sich vielmehr darauf beschränkt, ihn mit teilweise haarsträubender, nüchterner Präzision zu beschreiben, auf eine geistige Strömung zurückgeführt werden kann, die von Ludwig Wittgenstein ausgeht oder von ihm zusammengefaßt wird. Und ich möchte die Behauptung riskieren, daß der Entwurf des Nihilismus von Friedrich Nietzsche eine Bedingung war für beides, für die philosophische Ernüchterung Wittgensteins und die bildsprachliche, bildästhetische Ernüchterung der Rheinländer. Und übrigens auch für die Ready-Mades Duchamps und überhaupt den Dadaismus, der wiederum den künstlerischen Umgang mit Alltagsgut geprägt hat, dem ich auch irgendwie verfallen zu sein scheine. Und so schließt sich der Kreis. Top!

Etwa auf der Hälfte meiner fotografischen Arbeit an DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II fiel mir eines Tages plötzlich ein Untertitel für meine Bilder ein, eine kurze Formulierung, die besser als alles, was ich mir bislang ausgedacht hatte, den Inhalt meiner Arbeit zu charakterisieren schien: DIE OBSZÖNITÄT DES GLEICHMUTS VON ALLTAGSGEGENSTÄNDEN. Ich war recht glücklich über diesen Einfall, denn schließlich hatte ich ohne ein inhaltliches Konzept mit der Arbeit begonnen, eher mit dem, was ich gerne eine inhaltliche Fantasie nennen möchte, ein Gefühl für das, was sich eines Tages möglicherweise als der Inhalt meiner

Arbeit herausstellen würde, und ich hatte schon gefürchtet, in diesem Punkt in Beweisnot zu geraten.

Ich vermute, es waren hauptsächlich drei Begebenheiten, die mir diesen Untertitel eingegeben haben. Zunächst war es sicherlich die meine Arbeit begleitende literarische Fantasie, die ich im vorigen Kapitel schon erwähnte: Der Detektiv Hercule Poirot liegt in all seiner Unschuld und höflichen Zurückhaltung im Bett und träumt meine Bilder. Die Gegenstände schweben nacheinander durch seinen Traum. Er schwitzt ein wenig, aber am Morgen wird er alles vergessen haben. Hinzu kommt eine Bemerkung meines Professors Jürgen Klauke. Er sagte über eine erste Auswahl meiner Bilder, sie hätten zum Teil etwas Beunruhigendes für ihn. Das gab mir zu denken. Ich hatte zwar meine Bilder nie auf eine solche Eigenschaft hin überprüft, aber mir war trotzdem sofort klar, was er damit meinte. Er meinte nicht den Gleichmut von Gegenständen, sondern den obszönen Charakter dieses Gleichmuts. Zumindest glaube ich das. Ich muß gestehen, ich war mir dessen so sicher, daß ich gar nicht mehr danach gefragt habe.

Zuletzt schließlich sagte ich einmal während der Arbeit an einem der Gegenstände im Geiste einen ganz lapidaren Satz zu mir, etwa: SOBALD ICH MIT DIESEM DUMMEN KAFFEEFILTER FERTIG BIN, MUSS ICH NOCH SCHNELL ZUR POST! Aber wie ich es gesagt hatte, hielt ich auch schon verblüfft inne. Ich hatte diesen Gegenstand DUMM genannt! Wie überaus erstaunlich! Aber wie überaus gewöhnlich auch! Jeder benutzt diese Redewendung. Jeder sagt einmal: WO IST DENN NUN DIE BLÖDE PLASTIKTASCHE SCHON WIEDER? Oder: WIE ZUM TEUFEL KOMMT DENN BLOSS DIE DUMME SCHEUERBÜRSTE IN DEN KÜHLSCHRANK? Ich habe den Gegenstand personifiziert, ich habe ihm eine Eigenständigkeit zugebilligt, ein unabhängiges Wesen!

Was sagt uns nun aber die Formulierung DIE OBSZÖNITÄT DES GLEICHMUTS VON ALLTAGSGEGENSTÄNDEN, und was erzählen uns die drei kleinen Gelegenheiten, die sie mir eingegeben haben?

Ich nenne die Gegenstände gleichmütig, und ich nenne ihren Gleichmut obszön. Ich ordne ihnen also eine Eigenschaft zu und bewerte diese Eigenschaft. Sind aber nun meine Gegenstände, die Gegenstände, die uns alle umgeben, tatsächlich gleichmütig oder gar von obszönem Gleichmut? Natürlich könnte man behaupten,

daß eine Zuckerdose der ganzen Welt vollkommen gleichmütig gegenübersteht. Bedarf es aber nicht eigentlich einer Seele, eines Bewußtseins, einer Instanz, die ebenso zu Aktion und Anteilnahme fähig ist, um Gleichmut hervorzubringen? Natürlich sind die Gegenstände nicht gleichmütig! Aber ich kann mir vorstellen, daß sie gleichmütig sind. Das ist noch nicht einmal so schwer. Und ich kann darauf hoffen, daß auch andere Menschen sich das vorstellen können. Und ich kann versuchen, anderen Menschen meine Vorstellung als Illusion nahezubringen. Und genau darum geht es: Der Inhalt einer künstlerischen Arbeit ist oftmals eine Fantasie, eine Vorstellung von der Wirklichkeit oder eine Vorstellung davon, daß die Wirklichkeit vielleicht nicht ganz so ist, wie sie gemeinhin wahrgenommen wird. Genauso bin ich auch bei meiner letzten Arbeit DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL I vorgegangen. Ich habe damals mit meinen Bildern, den Texten und auch dem Titel versucht, die Illusion zu erzeugen, die Welt könne möglicherweise aus nur den banalen Gegenständen und bedeutungslosen Orten bestehen, die ich fotografiert hatte. Ich wollte den Betrachter dahin bringen, auf diese Gegenstände und Orte wie auf etwas Bedeutungsvolles, Neues, Unbekanntes zuzugehen und damit deren Wahrnehmung verändern.

DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL II thematisiert nun meine Vorstellung, daß Alltagsgegenstände uns und unserem Leben gegenüber von geradezu obszönem Gleichmut sind. Obszön möchte ich diesen Gleichmut nennen, weil er, aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet, unsere Existenz beleidigt. Alle diese Gegenstände begleiten uns ein Leben lang, egal was passiert. Es geschieht keine menschliche Tragödie, kein Mord, kein Betrug, keine Gewalttat, kein Kampf zwischen Liebenden, ohne daß einer dieser Gegenstände nicht Zeuge wäre! Stumm beobachten sie unser ewiges Scheitern, unseren langsamen Niedergang zwischen Geburt und Tod. Und sie greifen nicht ein. Sie helfen uns nicht und schämen sich nicht unserer. Sie loben oder tadeln, sie ermutigen, verwerfen oder bedauern uns nicht. Sie nehmen schlicht keine Notiz von unserer Existenz. Sie stehen nur da und gemahnen uns wortlos der ganzen Eitelkeit unserer Existenz, der Sinnlosigkeit unseres Strebens. Wenn sie einen Arsch hätten, würden wir ihnen mit Sicherheit daran vorbeigehen. Aber natürlich haben sie keinen Arsch. Nein, sie nicht! Sie haben so etwas nicht nötig!

Vor wenigen Wochen habe ich aus Wut über eine von mir sehr geschätzte Person ein Frühstücksbrett am Boden zerschmettert. Dutzende von Gläsern, Tellern und Tassen, jede Menge Küchengeräte, Lebensmittel, Töpfe, Pfannen, Stühle und Schränke, jeder einzelne Gegenstand in meiner Küche wurde Zeuge, wie ich, Homo Sapiens, die Krönung von Gottes Schöpfung, auf das Niveau eines wild gewordenen Neandertalers heruntergekommen war. Ich habe kurz darauf beschlossen, mich der Obhut einer psychotherapeutischen Behandlung anzuvertrauen; aber die Gegenstände stehen immer noch alle da, wo sie damals schon standen. Für sie hat sich nichts verändert. Und keiner von ihnen hat mich bedauert, keiner hat mich kritisiert, keiner hat mir entrüstet den Rücken zugekehrt und mir seine Dienste versagt oder mir Hoffnung gemacht und Mut zugesprochen. Sie haben es zugelassen, daß ich mich vor ihnen lächerlich machte, ohne einzuschreiten. Ist das nicht eine Schmach? Untergräbt das nicht vollständig die Überlegenheit menschlicher Existenz? Ist es nicht ein Schlag ins Gesicht von Gottes Schöpfung?

Tag für Tag hadert der Mensch mit seinem Schicksal, ringt mit der Frage nach dem Sinn seines Lebens. Und während er dies tut, steht womöglich direkt neben ihm irgendein blöder Putzeimer und beobachtet seinen Kampf. Der Putzeimer hat eine klare Bestimmung. Am Sinn seiner Existenz kann kein Zweifel bestehen. Und das spüren wir in unserer Verzweiflung genau. Wir spüren diesen Umstand und erkennen darin die stille Überlegenheit des Putzeimers. Und diese Überlegenheit macht uns fertig. Sie führt uns die Eitelkeit und Vergänglichkeit unseres Wesens, unseres Strebens und aller unserer Errungenschaften kristallklar vor Augen. Die Existenz des Putzeimers, ja alleine schon seine bloße Gegenwart ist eine Verhöhnung der Tragödie des menschlichen Daseins.

Das ist die Fantasie, zu der ich den Betrachter einladen möchte.

Der eine oder andere meiner Leser mag vielleicht bei der Lektüre der letzten Seiten hin und wieder ein wenig geschmunzelt haben. Wenn dem so war, so gibt es zwei Begründungen dafür. Zum einen habe ich mich bemüht, witzig zu sein. Das ist so eine Angewohnheit von mir. Übrigens habe ich mich dabei des Stilmittels der Übertreibung bedient. Aber das nur am Rande. Zum anderen mag den Leser zum Schmunzeln gebracht haben, daß der Sachverhalt, den ich beschrieben habe,

tatsächlich komische Elemente enthält. Er enthält sowohl komische als auch tragische Elemente. Natürlich amüsiert uns die Überlegung, die Anwesenheit eines dummen Putzeimers könne als Verhöhnung der Tragödie des menschlichen Daseins verstanden werden. Aber wie entsetzlich ist wiederum die Vorstellung, einer von uns könnte den Verstand verlieren und sich tatsächlich von einer Banane beobachtet oder von einer Teigrolle in seiner Existenz bedroht fühlen. Und das ist möglich! Es kann jeden von uns jederzeit erwischen. Der Gegenstand meiner Arbeit läßt natürlich beide Möglichkeiten zu. Ich muß in diesem Zusammenhang an das Ehepaar Blume einerseits und David Lynch andererseits denken. Beide beschäftigen sich in ihren Arbeiten mit bürgerlichen Lebensräumen. Aber während David Lynch aus dem bürgerlichen Milieu das beklemmendste aller Horrorszenarien macht, entlockt ihm das Ehepaar Blume jede Menge witziger Ansichten. Natürlich bliebe an dieser Stelle noch zu diskutieren, ob Horror und Witz im bürgerlichen Milieu selbst liegen oder nur in seiner Wahrnehmung, aber ich möchte darauf verzichten. Ich glaube, daß es zwar einen Unterschied macht, in diesem Fall aber keine Rolle spielt.

Ich denke, meine Arbeit besitzt tatsächlich einen gewissen Witz, obwohl ich nicht finde, daß das eines ihrer herausragendsten Merkmale ist. Es fällt mir nicht leicht, genau zu bestimmen, worin nun der Witz meiner Arbeit liegt. Ich gehe davon aus, daß er zwei Gesichter hat. In meiner Arbeit schwingt ein leichter Zynismus mit. Ich hoffe zumindest, daß er leicht ist, denn ich selbst bin dem Zynismus nicht sonderlich zugetan, im Gegenteil, ich fürchte, er wird eines Tages noch den Untergang des Abendlandes besiegeln. Aber das nur am Rande. Außerdem scheint mir meine Arbeit Eigenschaften der Karikatur zu besitzen.

Zunächst zum Zynismus: Ich hoffe, mir nicht den Vorwurf zuzuziehen, ein wehleidiger Müsli zu sein, wenn ich behaupte, daß es genaugenommen schon zynisch ist, eine Scheuerbürste zu fotografieren, während irgendwo auf der Welt Kinder vor Hunger sterben. Ich weiß, das ist ein äußerst delikater Punkt. Das hört niemand gerne, und das sagt auch niemand gerne. Die Feststellung gilt gemeinhin als geschmacklos, dumm und romantisch, aber die Tatsache bleibt dennoch bestehen. Ich bin ja nicht wie Kaspar Hauser in einem bezugslosen Raum

aufgewachsen. Wenn dem so wäre, könnte man meine Arbeit vielleicht als reines Fantasieprodukt betrachten, und sicherlich würde sie in diesem Fall nicht als zynisch angesehen werden. Natürlich ist es noch ein Unterschied, ob ich etwas zynisch meine, oder ob ein Betrachter aufgrund äußerer Bedingungen etwas als zynisch ansieht, aber ich denke diesen Punkt kann man vernachlässigen. Alles, was auf der Welt geschieht, hat etwas mit meiner Arbeit zu tun. Ich rede hier nicht von der Utopie eines sozialen Gewissens, sondern von einem einfachen Tatbestand, von einem faktischen Zusammenhang, der zwischen meiner Arbeit und dem Hungertod von ich-weiß-nicht-wie-vielen-Kindern-pro-Minute auf dieser Welt tatsächlich besteht. Natürlich ist es zynisch, einer Scheuerbürste diese besondere Beachtung zu schenken, wenn derweil Kinder verhungern. Und ob! Genaugenommen ist natürlich das gesamte Leben in den wohlhabenden Industrieländern ein Zynismus. Aber eben nur, solange es diesen krassen Widerspruch zwischen Wohlstand und einer Kultur des Wohlstandes einerseits und bittersten existenziellen Nöten andererseits gibt. Meine Arbeit lebt unter anderem von diesem Widerspruch. Ihr zynischer Charakter wird nur auf dem Hintergrund dieses Widerspruches verständlich, kann überhaupt nur auf diesem Hintergrund entstehen. Ohne verhungerte Kinder würden meine Bilder keinen Sinn ergeben oder eine vollkommen andere Bedeutung haben. Vielleicht könnte man die Behauptung wagen, daß niemand auf den Gedanken kommen würde, solche Bilder zu machen, wenn auf dieser Welt keine Kinder verhungerten. Damit meine ich nicht, daß meine Bilder irgendeine Ungerechtigkeit anprangern oder auch nur thematisieren. Nicht im entferntesten! Ich behaupte lediglich, daß die Bedeutung dieser übertriebenen Aufmerksamkeit für triviale Gegenstände nur vor dem Hintergrund des perversen Zustandes unserer Welt verständlich und plausibel wird, nur vor diesem Hintergrund einen Sinn bekommt.

Ich möchte an dieser Stelle noch etwas zu meiner Entlastung hinzufügen. Ich habe gesagt, daß die Beschäftigung mit bedeutungslosen Alltagsgegenständen angesichts des Elends der Welt als zynisch betrachtet werden kann. Aber das ist natürlich nicht alles. Das trifft noch nicht das Wesen meiner Arbeit. Genaugenommen versuche ich nämlich gerade diesen Aspekt, diese zynische Sichtweise, zu kultivieren. Darum geht es! Ich bin nicht nur so verdorben, die Scheuerbürste überhaupt zu fotografieren, nein, ich behandle sie zu allem

Überfluß auch noch so, als sei sie etwas ganz besonders Bedeutungsvolles, etwas Wichtiges, etwas, dem man unbedingt Beachtung schenken sollte, wie einem verhungerten Kind vielleicht. Ich betone also den zynischen Charakterzug meiner Arbeit. Jetzt könnte man natürlich behaupten, das sei erst recht zynisch, aber genau betrachtet ist das Gegenteil der Fall. Der Zynismus nämlich, solcherart betont, wird zum Thema meiner Arbeit. Er verschwindet aus meiner Arbeit und tritt als Inhalt wieder in Erscheinung. So viel zu meiner Entlastung.

Nun zur Karikatur:

Vor einigen Tagen war einmal mein überaus geschätzter Freund Frank H. Richter zu Besuch bei mir. Hilfsbereit wie er ist, bot er mir nach einem kleinen Espresso an, ein wenig mit mir zusammen an der Reihenfolge für die großen Bilder zu arbeiten. Ich willigte ein. Nach einer Weile ergab sich ganz zufällig eine bestimmte Konstellation, eine Reihenfolge, bei der die Abbildung des Tortenbries den genauen Mittelpunkt der Reihung bildete. Frank bemerkte es und begann zu lachen, und auf meine Frage, was es denn darüber zu lachen gäbe, sagte er, er fände es witzig. Zu seiner Entschuldigung möchte ich noch anmerken, daß er für gewöhnlich um mehr Präzision bemüht ist.

Aber wieso hat er gelacht? Was ist so witzig an dem Gedanken, daß das Bild eines Stücks Tortenbrie den Mittelpunkt meiner Reihung bildet? Wahrscheinlich, weil es ganz besonders banal erscheint. Aber das alleine reicht nicht. Es geht um die besondere Aufmerksamkeit, die ich meinen Gegenständen schenke, um den Widerspruch zwischen ihrer Trivialität und der besonderen Achtung, die ich ihnen mit allen Mitteln der Bildsprache, übrigens auch mit den Mitteln der Bildpräsentation, zu erweisen scheine. Um ehrlich zu sein, beschleicht mich der Eindruck, meine Bilder enthalten möglicherweise die Karikatur einer religiösen, einer auf Gegenstände der Anbetung und Verehrung gerichteten Sicht, vielleicht eine Karikatur der christlichen Bildsprache. Dies ist freilich eine gewagte Behauptung, die schlüssig zu beweisen meine Fähigkeiten übersteigt, aber ich möchte sie dennoch kurz besprechen.

Ich habe die Gegenstände ein wenig wie Ikonen fotografiert. Ich wollte, daß sie Ikonen seien. Ich wollte, daß meine Bilder zum Anbeten einladen. Ich wollte eigentlich gar keine Fotos von den Gegenständen machen. Ich wollte, daß die

Gegenstände sich selber abbildeten, daß die Bilder ein Abdruck der Gegenstände seien, daß der Gegenstand hinter seinem Abbild verschwände. Ich wollte die Gegenstände so abbilden, als ob ich etwas von ihnen erwartete, viel von ihnen erwartete, als ob sie Macht besäßen, als ob sie etwas verändern könnten. Das war die Bildsprache, die ich benutzen wollte und die ich schließlich auch benutzt habe. Gleichzeitig sollten jedoch die Gegenstände selber nicht erfüllen können, was bildsprachlich an Erwartungen in sie hineingelegt wurde. Ich möchte einen Wassersprüher so fotografieren, als ob er eine verborgene Weisheit enthielte, als ob er einen Weg in die Zukunft weisen könne, aber am Ende soll der Betrachter dann doch feststellen müssen, daß man ihn immer noch am besten zum Bügeln benutzt. Ich habe versucht, einen Widerspruch zu schaffen zwischen einer bestimmten Bildsprache und einem bestimmten Bildinhalt. Der Bildinhalt, der Gegenstand der Anschauung, straft die Bildsprache Lügen. Dieser Umstand verleiht meinen Bildern den Charakter von Karikaturen.

Die letzten Seiten mögen den Eindruck hinterlassen haben, meine Arbeit sei besonders witzig, ich hätte mich womöglich während ihrer Entstehung ständig totgelacht. Aber das ist natürlich nicht der Fall. Meine Arbeit hat gewiß Witz, aber das ist eine Eigenschaft unter vielen, vielleicht noch nicht einmal eine ihrer herausragenden Eigenschaften. Außerdem möchte ich behaupten, daß der Witz auch wieder nur eine Seite einer Eigenschaft ist. Die Verwirrung, die ich in meinen Bildern zu stiften versucht habe, die Verwirrung, von der meine Bilder vielleicht auch erzählen, birgt, wie jede andere Verwirrung auch, sowohl komische als auch tragische Elemente. Von außen gesehen kann man Verwirrung oft komische Ansichten abgewinnen, von innen betrachtet stellt sie sich jedoch nicht selten als äußerst bedrohliche Situation dar.

Ich möchte noch einmal kurz auf die Behauptung zurückkommen, meine Bilder könnten möglicherweise die Karikatur einer auf Gegenstände der Anbetung und Verehrung gerichteten, religiösen Sicht beinhalten. SCHREIBEN IST NICHT KOMMUNIKATION MIT SICH SELBST, SCHREIBEN IST AUCH NICHT KOMMUNIKATION MIT ANDEREN. SCHREIBEN IST KOMMUNIKATION MIT DEM UNFASSBAREN, ALSO DER WIRKLICHKEIT. Dieser Satz von Max Frisch ist die

beste Definition von Kunst, die ich je gehört habe, zumindest die beste Beschreibung der Motivation künstlerischen Tuns. Wenn ich bis zu den Höhlenmalereien von Altamira zurücksehe, gewinne ich den Eindruck, daß der Mensch in seinen Bildern nie etwas anderes getan hat, als seine Welt mehr oder weniger verzweifelt zu beschwören. Er kommuniziert nicht nur einfach mit der Wirklichkeit, er beschwört sie. Er beschwört sie, weil er, seitdem er ein Bewußtsein besitzt es festzustellen, einen schmerzhaften Bruch spürt zwischen sich und der Wirklichkeit, zwischen sich und seinen Mitmenschen, zwischen sich und der Natur, zwischen sich und allen Gegenständen, die ihn umgeben, und, dank Sigmund Freud, nun auch noch zwischen sich und den inneren Instanzen seiner selbst. Er spürt, daß es nichts und niemanden gibt, dem er wirklich angehört, und nichts und niemand ihm wirklich angehört. Und in seiner Angst vor der Einsamkeit, die sich ihm da auftut, beginnt er die Wirklichkeit zu beschwören. In diesem religiösen Akt sieht er eine Möglichkeit, den Bruch zwischen sich und der Wirklichkeit zu überwinden, eine Möglichkeit, der Wirklichkeit habhaft zu werden, wenn er schon nicht ein Teil von ihr sein kann.

Das alles klingt recht dramatisch. Im alltäglichen Leben geht es freilich moderater zu. Die Tragödie des menschlichen Daseins wird da nicht in dieser krassen Weise sichtbar, und auch das Leben des Künstlers ist nicht immer in ernster Gefahr. Und ich habe natürlich übertrieben, um richtig deutlich machen zu können, worum es geht, und um ein wenig Spannung zu erzeugen. Dennoch bin ich davon überzeugt, daß es sich tatsächlich so verhält, wie ich es beschrieben habe. Ich bin davon überzeugt, daß der Mensch in seinen Bildern die Wirklichkeit beschwört, und ich halte das grundsätzlich für einen religiösen Akt, wenngleich er nicht konfessionsgebunden und auch unter Heiden verbreitet ist.

Dazu fällt mir übrigens ein interessanter Gedanke ein: Vielleicht könnte man die Behauptung wagen, das Christentum hätte die Beschwörung der Wirklichkeit lediglich in die Beschwörung Gottes, als Inbegriff der Wirklichkeit, umgewandelt, und es gäbe zwischen einem Fresco Da Vincis, den Höhlenmalereien von Altamira und meinen jüngsten Erzeugnissen mehr Ähnlichkeit, als der Papst uns glauben machen möchte. Aber das nur nebenbei.

Ich bin im übrigen fest davon überzeugt, daß ich mit meinen Bildern tatsächlich die Wirklichkeit zu beschwören suche. Das ist mir schon bei meiner letzten Arbeit aufgefallen. Ich war damals, kurz nach der Maueröffnung, aus Wohnungsnot nach Marzahn gezogen, eine widerliche Satellitensiedlung im Osten Ost-Berlins, in der Menschen in Schuhkartons leben. Es war die Fremde für mich. Nichts war mir vertraut. Ich begann bald zu schreiben und meine neue Umgebung zu fotografieren. Nach einem Jahr schloß ich die Arbeit ab und stellte aus dem Material ein Buch mit dem Titel DIE WELT IN AUSZÜGEN, TEIL I zusammen. Als die Arbeit vollendet war, hatte ich mich weitgehend mit der Gegend versöhnt. Mehr als das. Ich hatte den Eindruck, mir die Gegend durch meine Arbeit angeeignet zu haben, als ob mein Buch, wie ein geheimer Schrein, die Seele dieses Ortes enthielte. Wenn ich heute zufällig durch diese Siedlung komme, fühle ich mich wie ein alter Kriegsheld, der in einer warmen Limousine an den Schlachtfeldern vorbeifährt, auf denen er einst seinen schlimmsten Feind bezwungen hat. Es ist offensichtlich, daß ich mit meinen Bildern eine Beziehung zu dieser Gegend hergestellt beziehungsweise meine Beziehung zu dieser Gegend definiert habe. Ebenso solches tue ich jetzt mit meinen Bildern von trivialen Alltagsgegenständen. Ich schaffe Ordnung in meiner Welt. Ich gebe den Dingen einen Namen. Für mich. Und nichts, was einen Platz in meinem System gefunden hat, in meiner künstlichen Welt, kann mir noch gefährlich werden. Mir ist, als ob all die Dinge, die ich fotografiert habe, für immer in einen vollkommen anderen Zustand übergegangen seien, als ob ich sie in irgendeiner Weise hinter mich gebracht hätte. Vorher gehörten sie der Gruppe jener Dinge an, die mir noch bevorstehen in meinem Leben, die mir fremd sind und ungewiß und vielleicht manchmal sogar unheimlich. Und nun gehören sie zu jener kleinen Gruppe von Dingen, die ich bewältigen kann in meinem Leben, die ich erkennen und benennen kann, zu jener kleinen Gruppe von Dingen, die mir vertraut sind, die ich vergessen kann, weil sie mir zu Freunden geworden sind, so merkwürdig das auch klingen mag. Keine Banane, keine Scheuerbürste, keine Teigrolle, keiner der Gegenstände, die ich fotografiert habe, kann mich noch in meiner Existenz bedrohen. Dessen glaube ich, sicher sein zu dürfen.

Berlin, 1994

GROSSE VERSION

17 Bilder im Format 91 x 127 cm, Barytpapier, aufgezogen auf Museumskarton, gerahmt.

Auflage: 3

TABLEAU-VERSION

18 Bilder im Format 12,7 x 17,8 cm, Barytpapier, gerahmt.

Auflage: 1

KLEINE VERSION

17 Bilder im Format 12,7 x 17,8 cm, Barytpapier.

Auflage: 1

BUCHVERSION

17 Bilder im Format 30 x 40 cm, Barytpapier, handschriftlich mit Texten versehen und zu einem Buch klebegebunden.

Auflage: 2