

Simon Starke

ABRUPTHEIDSDESIGN

Rede vom 20. 11. 2003 zur Abschlussausstellung der Stipendiatin für Dokumentarfotografie
Gabi Steinhauser

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich freue mich, dass die mir schon lange freundschaftlich verbundene Künstlerkollegin Gabi Steinhauser dieses Stipendium für Dokumentarfotografie erhalten hat und ihre Arbeit hier in dieser Ausstellung zeigen kann. Ich freue mich umso mehr und nicht ganz selbstlos, als dadurch mein eigener „Arbeitsplatz“ indirekt gleich mitfinanziert wurde, da ich im selben Atelier arbeite, aber nur noch einen sehr geringen Teil der Miete aufbringen kann.

Erfreulich ist, dass mit der Vergabe eine Arbeit bedacht wurde, die sich in die Vorstellung von Dokumentarfotografie erst mal nicht bruchlos einfügt. Sie ist laut, offensiv, anti-betulich, manchmal fast klamaukig, zimmert das, wie man sieht, allerdings zu einem sehr genauen Setting zusammen. Und: die Arbeit nimmt die Situation des Herzeigens in ganz besonderer Weise ernst, etwas für Dokumentarfotografie höchst Ungewöhnliches. Die Feinheiten, das ist zu spüren, stecken hier weniger im Detail, auf das man zeigt, sondern im Umgang, in einer Art Umgehung.

Gleichzeitig ist erfreulich, dass sich Geldgeber und Jury bei ihrer Entscheidung offensichtlich mit einer gewissen souveränen Geste über den langen Katalog möglicher Bedenken hinweggesetzt haben, die Sorge also, ob das wohl was wird zwischen der Steinhauser und dem dokumentar fotografischen Moralkodex. Eine Entscheidung vielleicht, die ein neues Spiel zu Fragen der Dokumentarfotografie eröffnen soll? Eigenartigerweise kommt dieses Spiel ja nur dann in Gang, wenn quasi im Hintergrund noch die Strenge einer wenigstens halbwegs dogmatischen Auffassung von Dokumentarfotografie lauert. Denn allein vor einem deutlichen Hintergrund, so meine ich, kann sich eine Entscheidung auch als Geste abzeichnen – z.B. also, die einer mezzosouveränen Teilmissachtung von herrschenden Regeln. Wenn es dagegen eh wurst ist, wohin was gehört, wie wohl inzwischen den allermeisten Menschen, kann sich diese Art von Spiel nicht entfalten. Es kommen kein Figur-Grund Verhältnis, kein Theaterraum zustande sondern nurmehr langweilige oder schmerzhaft Entscheidungen.

Neben der wohl nur für Betroffene spannenden Frage, wer bekommt's und warum, besitzt die Vergabe des Stipendiums für Dokumentarfotografie den eigentümlichen Geschmack des *Unzeitmäßigen*. Unzeitmäßig soll nicht heißen unzeitgemäß, also einfach unpassend, nicht mehr chic. Der Punkt ist nicht, dass Dokumentarfotografie angesichts der Simulationsfähigkeit von Computern lächerlich geworden wäre und daher – eigentlich – abgeräumt gehört, daß die Rechenpower des Aldi-Pc's dem Fotoapparat, man könnte sagen, den Wahrhaftigkeitsanspruch entwunden zu haben scheint. Ganz im Gegenteil. Das Unzeitmäßige erweitert – etwas kompliziert gesagt – die Gegenwart mit der Gegenwärtigkeit einer anderen Zeitlage. Nicht etwa in Form

eines Rückgriffs oder Vorgriffs der Gegenwart, als Erinnerung oder als Vorausahnung eines Zukünftigen etwa, als aktiver Vorgang einer Vergegenwärtigung also, sondern als *Einschub*. Die eingeschobene Problemlage, das unfreiwillig eingelagerte „passive“ Problemfeld, welches sich nicht von der Zeit fügen lässt, aber da ist, bildet einen *Winkel* im Zeitströmen.

Aus diesem Winkel ergibt sich ein gesonderter Blick auf die Dinge. In ihm verbirgt sich die Option einer Problematisierung. Der Mangel an Eingelassensein der Dokumentarfotografie in die Pragmatik der Gegenwart, die Abwesenheit einer Auftragsstellung im Stil eines „embedded journalists“, wie wir ihn im Irakkrieg erleben konnten, stellt das Unzeitmäßige mit einem bestimmten Gradwinkel in den gewaltsamen Kontext der Gegenwart, einer Gegenwart, die heute eigentlich immer das Zukünftige meint. Die gewaltsame Kontextbildung der Medien – one world, one surface – bekommt (offiziell) nur in Extremsituationen, extremistischen Anspannungen, Risse. Auf die grundsätzliche Brüchigkeit der Verhältnisse zu verweisen, bleibt weiter dem Genörgel z.B. der Dokumentarfotografie vorbehalten. Aber nur, wenn der Anspruch des Dokumentarischen – oder der Mythos, ganz wie man will –, in der Lage zu sein, zwischen auf der einen Seite einer Realität, die der Aufnahme dient, und auf der anderen Seite einer Realität, die auf der Aufnahme zu sehen ist, das, was die Realitätsnähe des Aufgenommenen darstellen soll, eine Art Kurzschluss herzustellen, nur wenn der Anspruch, was sich vor der Linse befindet und was danach kommt in einer gemeinsamen Linsensuppe aufkochen zu können, wenn diese Behauptung glaubwürdig, d.h. lebendig erhalten werden kann, ist mit einem gewinnbringenden Konflikt mit anderen Auffassungen der Fotografie oder grundsätzlich anderen Realitätsauffassungen zu rechnen. Die Vergabe dieses Stipendiums ist dafür ein ganz hervorragendes Instrument.

Die Arbeit von Gabi Steinhauser hält sich ganz offensichtlich gar nicht erst lange mit Abgrenzungen zur Dokumentarfotografie auf. Mehr noch, sie arbeitet mit einer Palette von „Kniffen“, die das In-Verbindung-Bringen der Aufnahme mit bestimmbareren Orten und Zeitpunkten glatt verhindern (die Nahaufnahme, das offene Spiel mit Farben und Farbigkeiten, das Drehen von Blättern, u.a.m.). Erkennbare Räume werden durch Anschnitte und Ausschnitte zerschreddert und dann einem neuen Zusammenhang ausgesetzt. Horizonte tauchen auf und verschwinden wieder im Geschiebe von Platten und Schatten, im Gebretter von Stangen, Blechen und Flächen, zerknirschendem Glas und Stein und feinem Lineament. Als ich neulich die Sachen zum ersten Mal zu Gesicht bekam, dachte ich zunächst an Geräuschkulissen und die Wendung: Es kracht und knirscht im Gebälk der Dokumentarfotografie (nicht verwunderlich, wenn man wie ich aus einem Musikerhaus stammt, in dem das Zusammenleben der Familie in der Art eines Streichquartetts gedacht war – glaube ich).

Wenn allerdings dieses tonlose Gedröhn und Gedöns derart akkurat und zurückhaltend wie hier aufgestellt wird, also das Effekttheater aussetzt, bevor es zu einer gigantischen Beeindruckungswand, einer wall of sound, aufgeschichtet wird und in psychophysische Überwältigungstechnik einmündet, entsteht im Gegenzug die Frage, ob diese Blätter und ihre Zusammenstellung, das mixtum kompositum,

jetzt eigentlich doch eher „nur“ die Notation von Geräuschstücken darstellen. Sowohl als auch, muss man wohl sagen, sowohl Partitur, als auch live gespielte Samples. Es sind eben *Aufnahmen*. Das heißt: Was aufgenommen wurde und was Widergabe der Aufnahme ist, fällt in eins, was Mikrofön und Aufnahmegerät aufzeichnen und sich hernach abspielt, liegt auf *einer* Spur. Konsumtion ist Produktion, heißt es bei Deleuze.

Dabei ist die dokumentarische Leistungsbereitschaft des Optorekorders, das wird uns hier vor Augen gehalten, eigentlich nicht Sonderfall einer gesonderten Auffassung besonderer Fotografen, sondern technisch zwingend. Die Leistungsbereitschaft kommt lawinenartig ins Rutschen, sobald sie ausgelöst wurde. Bei ausreichender Beleuchtung und hinlänglich korrekter Belichtung saugt sich der Rekorder mit Welthaltigkeit voll, reißt seine gesamte Ansicht durch einen winzigen Zeitschlitz, durch die schmale Chalusie der Blende, mit in die Tiefe des Gehäuses, wo ein Band in jungfräulicher Abgeschlossenheit den Lichtblitz erwartet. Weiter will ich jetzt gar nicht auf Befruchtung, Erwartungsschwangerschaft, Geburt im Chemiebad und dergleichen herumreiten. Aber entscheidend ist die Schlagartigkeit (oder sagt man Schlagfertigkeit?) mit der hier – anders als bei Malerei, anders als bei der Zeichnung, anders als bei Musik, auch anders als beim Film – die Fotografie ein Bild zustande bringt, in den Stand, in einen bestimmten Zustand hebt.

Meine These, die ich unterstelle, ist, dass in den Fotoclustern der Gabi Steinhauser diese eben beschriebene Abruptheit (abrupt, von (lat.) abgebrochen, zusammenhangslos, plötzlich, jäh) eine „Ausdrucksform“ gewinnt – so würde man es bürgerlich wohl bezeichnen („...optisch gesehen voll krass“, sagte letzthin ein Betrunkener vor mir auf der Straße). Aber: die Blätter sind nicht Ausdruck für etwas anderes, symbolisch stellvertretend oder sonst wie herausgequetscht. Vielmehr liefern sie dem Abrupten eine Inszenierung, ein In-Szene-Setzen. Dabei nur von Theater oder Theorie zu sprechen, ist zu kurz gegriffen. Wenn schon, dann von grafischer Theatralik, oder am besten gleich von: *Abruptheitsdesign*.

Was soll das bitteschön heißen?

Abruptheitsdesign besagt vordergründig ganz schlicht, dass zunächst das Erscheinungsbild eine Rolle spielt, später auch die gesamte Erscheinung (das kennt man ja in Hamburg, dieses Auf-sein-Erscheinungsbild-Achten). Was durch den Auslöser abrupt zutage gefördert wurde, wird auf seinen Anschein abgetastet, geprüft, ausgewählt, auf seine Geberqualitäten hin abgeschätzt und dann vergrößert. Zunächst das Bild, später der Bildzusammenhang.

Darüber hinaus, und das ist jetzt der springende Punkt, entwickelt dieses Abruptheitsdesign eine Darstellungsform für das Abrupte selber. Ein aberwitziges Unterfangen, ähnlich dem vielleicht, den eigenen Blinden Fleck sehen zu wollen. Denn wie soll die abrupte Bewegung des Schlagartigen, die weder Zustand noch ausgereifte Bewegung ist, ausgerechnet im Medium der Fotografie erkennbar werden können, dessen technische Voraussetzung sie ja darstellt? Oder anders gesagt, kann das Moment der eigentlichen Belichtung sichtbar gemacht werden?

Natürlich nicht, sonst wäre die Aufnahme ja kaputt. Aber man kann drum herumreden, Modelle entwickeln, Ausreden erfinden, Umwege über zeichnerische Konstellationen anlegen, diese zur Ablenkung ins Ausstellerische verlängern, in der Installation Fotografien als Gegenstände und Gegenstände als Fotografien behandeln, und was auf den Bildern ist, als Zeichnung ausgeben. V.a. aber kann man das Abrupte als gestalthafte Simulation anlegen, um davon zu sprechen, wovon die Rede ist, man kann die Sache zu Gehör bringen.

Daß das Knipsen Bilder schlagartig erzeugt, ist natürlich absolut banal. Als solches aber wieder ganz schön tückisch, da der Normalzustand schwerlich als Dramaturgie zu entziffern ist. Die Aufnahme bleibt nämlich nicht etwa am Film kleben, sondern erst richtig an der Kunststoffoberfläche des Fotopapiers, wo sie schließlich wie an einer Glasscheibe kondensiert und zu Mustern auskristallisiert. Daß sich in diesen Mustern das Abrupte dokumentiert, ist also immer und sowiso der Fall, hier kann man's aber – sozusagen – sehen! Design gestaltet was konkret zu sehen ist. Und das ist wenig: Der Ausblick wird verspackt, zugeschoben, verspiegelt, verstellt, der in Computerspielen reanimierte 3D Tunnel wieder verstopft. Da brauchen wir uns gar nicht den Hals verrenken, um hinten im Bildfenster nach weiteren Kriegsschauplätzen Ausschau zu halten. Hinter der Oberfläche wird uns nur ein enger Bühnenraum gezeigt. Je ungelenker man da hineinfasst, um die Realität zu fassen zu kriegen, desto federnder fliegt man wieder raus.

Also mal zurücktreten und Achtung, jetzt nicht über eines der Möbel stolpern. Und man sieht: es geht grad so weiter. Das Raster der Hängung, spinnt das Konstellative einfach fort – und funktioniert nach dem Prinzip eines japanischen Tangram-Spiels: man kennt die Umrißform, wie sich das Bild aber zusammensetzt, ist Ergebnis eines ausgeklügelten Puzzles.

Auf der Ebene dieser Konstellationsfelder wiederholt sich das Abrupte: die hölzernen störrischen Blätter stoßen eine synchrone Wirkung aus und orchestrieren damit das visuelle Geräuschfeld, analog – aber eben genau umgekehrt – zum abrupten Einsaugen des Aufnahmevierecks beim Fotoshooting.

Das Einzelbild verliert seine Sonderstellung, nimmt im Bildblock einen Platz ein wie das Detail eines Fotos. Die analytische Struktur entspringt einer systematischen Untersuchung von Konstellationen im virtuell Dreidimensionalen. Das Outfit eher eine Popvariante von Dekonstruktion. Die Dröhnung der Kulisse aber überwölbt hier die Ergebnisse der trockenen Forschungsarbeit und fügt sie zum Klangkörper. Das ist – so to say – *elektrisch verstärkte Dokumentarzeichnung*.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit.

Simon Starke, November 2003