

Ortszeit

Ein Gespräch mit Thomas Janzen, Barbara Köhler, Jörg van den Berg und Karen van den Berg

Karen van den Berg: Das Turmzimmer wird, seit wir es wieder geöffnet haben, nicht nur von Leuten besucht, die ausschließlich zur Kunst wollen; viele steigen auch auf den Turm, um die Stadt aus einer neuen Perspektive sehen zu können. Diesen aktuellen Ausblick konfrontieren wir nun mit den Ruhrgebietsfotografien von Albert Renger-Patzsch, aber nicht um die alten Motive am heutigen Stadtbild abzugleichen. Denn keines der Bildmotive wird man im Blick aus dem Fenster wiederfinden. Entscheidend war in unseren Augen die spezifische Sicht auf die Dinge, die Renger-Patzsch in seinen Fotografien entwirft. Er versucht die sinnlichen Eigenschaften von scheinbar belanglosen Orten herauszuarbeiten. Von Orten, die sich kaum jemand unter ästhetischen Gesichtspunkten ansieht. Deshalb bleibt spannend, welche Rückkoppelungen auf das Heute diese Fotografien der 20er und 30er Jahre provozieren.

Thomas Janzen: Wenn man diesen Vergleich zwischen dem Turmausblick und den Fotografien tatsächlich machen will, dann muß man zunächst sagen, daß im Gegensatz zur realen Perspektive aus diesem Raum, 40 Meter über der Stadt, Renger-Patzsch immer eine Perspektive wählt, die mitten drin ist. Man gewinnt bei seinen Fotografien eigentlich nie einen Überblick über die gezeigten Dinge. Und genau hieraus baut sich zwischen dem Ort und den Fotografien eine starke Dynamik auf.

Jörg van den Berg: Auffällig an der Perspektive, die Renger-Patzsch in seinen Fotos wählt, ist, daß sie dem Betrachter keine Möglichkeit mehr gibt, sich von den Dingen zu distanzieren; im Gegenteil, er muß das Gezeigte unmittelbar zu sich selbst in Relation setzen.

Thomas Janzen: Das sehe ich auch so. Nur glaube ich, daß man letztlich gar nicht von der einen Perspektive in den Bildern von Renger-Patzsch sprechen kann. Wenn man bspw. das Bild ›Eiserne Hand‹ betrachtet, so fällt doch auf, daß der Blick im Vordergrund direkt auf den Boden trifft, wo mir jedes Detail des Asphaltts gezeigt wird. Wenn ich dagegen in den oberen Bildteil mit den Schornsteinen gucke, dann dominiert ein Höhenzug. Die Vertikalen lenken meinen Blick zur oberen Bildgrenze.

Jörg van den Berg: Die ›Eiserne Hand‹ ist ein sehr gutes Beispiel für die geradezu zwanghafte Relationierung der Dinge zum Betrachter. Man sieht die Straße im Vordergrund tatsächlich so, als ob man selbst dort stünde; wohingegen ich die Fußpunkte der Schornsteine hinter der Mauer nicht sehe. Die Laterne dagegen steht im Bild. Und dieses Stehen der Laterne bringt man unwillkürlich mit der Vorstellung seines eigenen Stehens in Verbindung.

Karen van den Berg: Die Laterne bezeichnet zugleich auch den Punkt, an dem der Umschlag zwischen Aufsicht und Untersicht festzumachen wäre.

Barbara Köhler: Ich meine, die Laterne markiert in diesem Bild die Augenhöhe. D.h., diese Fotos setzen eigentlich immer irgendwo ein menschliches Maß, und das ermöglicht einen unmittelbaren Körperbezug zu den Dingen: ein Schornstein ist größer als ich, eine Laterne ist größer als ich... Man kann in diese Bilder 1:1 "reingehen".

Karen van den Berg: ... und der Eintrittspunkt ist in dem Falle die Laterne.

Thomas Janzen: Es gibt dabei einen bemerkenswerten Wechsel von verschiedenen Relationierungsmöglichkeiten der Laterne im Bild. Wenn ich die Laterne nicht im Zusammenhang mit den Schornsteinen sehe, sondern auf mein menschliches Maß beziehe, dann scheint sie größer; wenn ich sie aber auf die Schornsteine beziehe, dann übernimmt die Laterne selbst das menschliche Maß. Dann wird diese Laterne mehr als eine Laterne und wird tatsächlich zum Ansatzpunkt, in dieses Gefüge der Dinge "menschlich" einzudringen.

Jörg van den Berg: Darüber hinaus ist die Laterne in diesem Bild ein individualisierbarer Gegenstand, der einzige seiner Art; von den Schornsteinen gibt es mehrere, letztlich unzählige. Und so wird die "Identifikation" zwischen Betrachter und Laterne unumgänglich. Die Laterne steht mir entgegen und das wird noch durch die räumliche Komposition des Bildes verstärkt. Denn, indem die Mauer den Blick in weite Teile des Bildes versperrt, exponiert sie zugleich den Raum der Straße, vor allem aber den Raum der Laterne. Die Laterne bleibt – ähnlich wie der Betrachter – draußen. Sie steht vor dieser Mauer, wie wir vor dem Bild.

Das absolute Bild

Thomas Janzen: Ich möchte auf den Bildausschnitt zu sprechen kommen. Renger-Patzsch zeigt Motive, die Ausschnitte aus einem Irgendwo, einem endlosen Konglomerat sind. In kompositorischer Hinsicht aber, kann man diese Ausschnitte überhaupt nicht verändern; sie sind in Hinblick auf ihre Bildlichkeit absolut.

Karen van den Berg: Das sehe ich genauso. Die Einstellungen sind so gewählt, daß immer eine in sich geschlossene Komposition zustandekommt. Wenn man sich daraufhin noch einmal die ›Eiserne Hand‹ ansieht und speziell den Schattenwurf der Laterne, so bemerkt man, wie präzise hier alles kalkuliert ist. Der Schatten fügt sich exakt in die Vertikalstruktur der Schornsteine ein. Renger-Patzsch hat hier also so lange gewartet, bis diese vollkommene Abstimmung entstanden war. Ähnliches läßt sich im Bild des ›Bahndamm in Essen‹ beobachten. Hier drängt sich mir eine weitere Frage auf, die Frage nach Momentaneität und Dauer. Man sieht einen ganz bestimmten Moment, aber nichts an diesem Bild ist dem Zufall überlassen. Die zu sehenden Menschen sind fest in das Kompositionsgefüge eingebaut. Jede Zufälligkeit ist regelrecht getilgt. Die Rhythmik der Dinge wird hier zur Rhythmik der Menschen, die ganz starr den Pfeilern zugeordnet sind.

Thomas Janzen: Das hat mit der Sachlichkeit zu tun, die ja für Renger-Patzsch zur Vorgabe seines Arbeitens wurde. Man findet in seinen Bildern keine Atmosphäre, keine Stimmungen, die sich wandeln würden. Und das hängt unmittelbar mit der Art der Lichtkomposition zusammen. Das Licht konkretisiert die Dinge, das ist seine Funktion.

Karen van den Berg: Aber wie würdest du etwa bei der ›Stadtrandstraße‹ den doch auffälligen Lichtrhythmus mit den extrem langen Schatten, die im Vordergrund die Straße regelrecht durchschneiden, den gezeigten Dingen zuordnen?

Thomas Janzen: Ich habe den Eindruck, als ob Renger-Patzsch hier eine Ordnung sucht, die ein Netz spannt, das die äußersten Bereiche des Bildes miteinander verbindet. Der Hauptakzent der Komposition ist die Laterne mit den sie durchschneidenden Schattenbahnen. Dieser Kreuzpunkt fungiert dabei wie eine Waage, auf der die einzelnen Bildbereiche ausbalanciert werden.

Karen van den Berg: Das ist ein extremes Beispiel für sein Anliegen, die unterschiedlichsten Dinge miteinander in eine Relation zu bringen. Renger-Patzsch hat es offenbar interessiert, wie all diese Dinge als plastische Werte und Formen in einer Landschaft stehen. Und hierfür entwirft er häufig ein orthogonales Netz, das den einzelnen Bildelementen einen Maßstab einschreibt und es erlaubt, sie zusammen zu sehen und Relationen zu erkennen; Relationen, die man in der realen Situation vielleicht so gar nicht sehen könnte.

Ordnungen und Orte

Jörg van den Berg: Eine der zentralen Fragen an diesen Bildern ist für mich die nach den Orten, den Situationen, die Renger-Patzsch uns zeigt. Gerade das Beispiel der ›Stadtrandstraße‹ oder auch der ›Gartenkolonie‹ macht ja deutlich, daß er letztlich Un-Orte aufsucht, die sich aber

durch ordnende gestalterische Maßnahmen in seinen Bildern zu Orten wandeln. Die Wandlung im Bild aber bleibt für mich nicht rückführbar in die Realität. D.h., ich kann mich jetzt nicht eben dort auf die Straße hinstellen, warten bis die Sonne wieder so steht, und dann habe ich den Ort dieses Bildes.

Thomas Janzen: Das Phänomen bleibt dabei, daß Renger-Patzsch diese heterogenen Orte in homogene Bild-Ordnungen faßt, ohne dabei aber die Heterogenität der Orte zu leugnen.

Karen van den Berg: Man könnte vielleicht sagen, daß ein inneres Ordnungsempfinden, das jeder, der mit wachem Blick auf die Welt zugeht, kennt, hier in eine Bildlichkeit gebracht wird. Und erst vor dem Hintergrund dieses Ordnungsempfindens können Zufälligkeit und Unordnung überhaupt als solche gesehen werden.

Thomas Janzen: An solch heterogenen Orten immer wieder homogene Ordnungen zu finden ist eine spezifische Leistung dieser Fotografien. Und dies muß immer wieder aufs neue gelingen. Denn die Disparatheit der Stadtränder von Essen, Oberhausen oder Bochum erlaubt kein einheitliches Ordnungsschema, daß sich von hier nach dort übertragen ließe. Er kann diesen Orten nicht einfach eine Zentralperspektive überziehen. Vielmehr sind an all diesen Orten spezifische bildnerische Maßnahmen nötig, um je eigene Bildordnungen entstehen zu lassen.

Ränder, Rückseiten, Normalitäten

Barbara Köhler: Ich möchte auf die Frage der Motivik noch einmal näher zu sprechen kommen. Ich lebe ja noch nicht allzu lange im Ruhrgebiet. Vielleicht ist es mir deshalb mit diesen Fotografien so ergangen, daß ich von Anfang an das Gefühl hatte, hier etwas sehr Präzises über die Region gezeigt zu bekommen. Und mir geht es jetzt häufig so, daß ich die von Renger-Patzsch fotografierten Situationen in der Realität bewußt wahrnehme. Die Fotografien haben mein Sehen der Region verändert, indem sie etwas abbilden, das zwar vergangen ist, daß aber dennoch etwas über eine heute noch gültige Grundstruktur des Ruhrgebiets aussagt. Zentralperspektive kann hier deshalb nicht funktionieren, weil das Ruhrgebiet nunmal eine gigantische Dezentrale ist; die Stadtstrukturen funktionieren seit der Industrialisierung nicht mehr; das Ergebnis ist eine offene Struktur. Diese offene Struktur aber ist das, was Renger-Patzsch in seinen Aufnahmen sichtbar gemacht hat. Und hierin liegt auch eine Aktualität der Bilder, denn was das Ruhrgebiet bereits in den 20er Jahren als Struktur hatte, wird heute in beinahe allen westlichen Großstädten zum Grundproblem der Stadtentwicklung. Es gibt keine Mitte mehr in diesen Städten, zentrale Ordnungen zerfallen immer mehr. Und hier wird wieder der Ausstellungsort Rathausurm interessant, der mit seiner überdimensionierten Erscheinung in Witten zwar eine Mitte setzt, eine Mitte, die aber letztlich nicht mehr funktioniert.

Karen van den Berg: Mir erscheint aber noch ein weiteres Phänomen dieser Bilder bemerkenswert, nämlich das sichtbare Interesse für die Rückseiten. Auch das trifft ein Grundmerkmal des Ruhrgebiets: man hat hier insgesamt sehr häufig das Gefühl, sich an den Rückseiten einer Stadt, einer Gesellschaft zu befinden.

Barbara Köhler: Ja, es läßt sich ein Abwenden von jeder Repräsentation beobachten. Es gibt hier einfach keine hierarchischen Strukturen.

Karen van den Berg: Das ist es. Die repräsentativen Seiten Deutschlands sind ganz woanders. Und Renger-Patzsch setzt das allein schon durch seine spezifische Motivik um, indem er fast vollkommen darauf verzichtet, z.B. Fassaden zu zeigen bzw. diese in einer wirklich repräsentativen Wirkung ins Bild zu setzen. Stattdessen sieht man auf seinen Fotografien Rückseiten oder angefangene Strukturen, die aber nicht zu Ende gebaut wurden, die wie zufällig irgendwo auftauchen. Und hier stellt sich dann auch die Frage neu, ob er in seinen Bildern wirklich Orte erzeugt. Wenn

man sich z.B. das Bild der ›Gartenkolonie in Bochum‹ ansieht, dann ist die Frage doch berechtigt, ob Renger-Patzsch aus dieser Un-Situation einen Ort macht.

Barbara Köhler: Ich glaube letztlich bleibt es ein Rand.

Thomas Janzen: Ja, es sind wahrscheinlich gerade deshalb Ränder, weil man sich gar nicht vorstellen kann, wo dieses Einerlei, diese vollkommene Gleichwertigkeit in der Nichtigkeit je aufhört. Dennoch geht es mir so, daß sich im Blick auf solch ein Bild eine Normalität, eine Alltäglichkeit zeigt.

Karen van den Berg: Das ist interessant. Kannst du in diesem Bild die Dinge und die Menschen wirklich einander zuordnen? Zu welchem Haus gehört die Wäscheleine? Es sind doch keine konkreten Lebenszusammenhänge zu erkennen. Insofern ist zwar schon eine Welt gezeigt, aber eben keine Welt von organisierten Lebenszusammenhängen. Ich stell' mir bei diesem Haus überhaupt nicht vor, wer wohl darin wohnen mag.

Barbara Köhler: Das steigert sich bei vielen Häusern in den Fotografien soweit, daß sie geradezu höhlenartig leer erscheinen.

Karen van den Berg: Ja, die Bilder legen es einfach nicht nahe, sich das Leben in diesen Häusern vorzustellen.

Thomas Janzen: Das ist richtig und dennoch passiert in so einem Bild wie dem der ›Gartenkolonie‹ etwas Merkwürdiges in Bezug auf Lebendigkeit. Indem nämlich all diese nichtigen Dinge die gleiche Aufmerksamkeit einfordern, das Foto also unter Verzicht auf jede hierarchische Ordnung das Auge geradezu zwingt, jedem noch so kleinen unbedeutenden Ding seine Aufmerksamkeit zu schenken, gewinnt das Foto eine eigentümliche Einfachheit. Man hat das Gefühl, als würde der Fotograf all das wirklich kennen, als würde er diese Form des Lebens kennen. Anders gesagt: nicht der einzelne Mensch, die eine Familie ist hier von Interesse, sondern die Form von Existenz unter den spezifischen Bedingungen dieser Industrieregion. Das aber wird nicht zum Anlaß einer sozialkritischen Perspektive auf die Lebensbedingungen der Menschen im Revier genommen, sondern vielmehr zeigt Renger-Patzsch, wie sich der Mensch in diesen Strukturen mit seinen Lebensgewohnheiten eingerichtet hat. Das Bild zeigt mir: hier wird gelebt, hier findet Alltag statt, die vollkommene Normalität.

Die Dinge und die Menschen

Thomas Janzen: Wichtig scheint mir noch auf ein Vorurteil einzugehen, das den Bildern von Albert Renger-Patzsch als dem "Fotografen der Dinge" anhaftet, nämlich daß es ihm nie um den Menschen, sondern nur um die Dinge gehe. Wenn man sich unter dieser Prämisse einmal das Bild ›Hochofenwerk Gute Hoffnungshütte‹ ansieht, so fällt auf, daß hier die Frau im Vordergrund doch ziemlich präsent ist, zumindest dann, wenn man sie einmal gesehen hat. Ich frage mich: Welche Rolle spielt die Frau in dem Bild? Ist sie mehr als bloßes Inventar? Bringt sie tatsächlich Lebendigkeit ins Bild? Dazu zwei Bemerkungen: wenn man darauf achtet, wie die Formen der einzelnen Elemente im Bild zusammenstehen, also z.B. der Hügel vorne links, der sich in den Rücken der Frau verlängert, so ist die Frau ein genauso formaler Bildwert wie die Dinge. Werden also die Menschen auf die gleiche Weise fotografiert wie die Dinge selbst, werden auch sie zum dinglichen Inventar der Bilder?

Karen van den Berg: Man kann sich diesbezüglich z.B. fragen, ob und wenn ja, inwiefern in den Bildern Bewegung gezeigt ist. Der Güterzug hier könnte ja auch Bewegung zeigen, tut das aber nicht ...

Barbara Köhler: ... auch die Haltung der Frau ist im Bild eine sehr stabile; in der außerbildlichen Wirklichkeit aber ist das eine denkbare momentane Haltung: Im nächsten Augenblick wird sich

die Frau wieder aufrichten.

Karen van den Berg: Das, was von der Körperlichkeit her also ganz momentan wäre, gewinnt durch kompositorische Maßnahmen im Bild Dauer. Es wird ein Moment gewählt, in dem sich die Frau gerade so bewegt, daß sie sich in das orthogonale Gefüge der Bildkomposition einfügt.

Thomas Janzen: Man könnte sagen, die an sich augenblickliche Situation wird von Renger-Patzsch aufgenommen, aber in eine statische Form überführt. Er nimmt das Augenblickhafte in die Statik mit hinein, so daß es unterschwellig eine Rolle spielt, aber im Modus bewegungsloser Ruhe.

Barbara Köhler: In dem Zusammenhang finde ich auch die Frage wichtig, ob sich die Wahrnehmung in dem Moment verändert, in dem ich einen Menschen im Bild entdeckt habe.

Jörg van den Berg: Ich würde das bejahen. Wobei aber wichtig bleibt, daß das Bewegungshafte, das ja durch die Menschen eingebracht werden könnte, den bestimmenden Eindruck der Dauer nicht stört.

Karen van den Berg: Ich finde, die Menschen führen hier keine ureigene Lebendigkeit in das Bild ein.

Jörg van den Berg: Das meine ich auch. In besonderer Weise wird das in dem bereits erwähnten ›Bahndamm in Essen‹ deutlich. Die strenge Schwarz-weiß-Rhythmik ist durch die vergleichsweise zahlreichen Personen nicht im geringsten gestört. Ganz im Gegenteil: diese Personen nehmen den dominierenden Hell-dunkel-Wechsel mit auf, ordnen sich ihm ein und machen ihn somit noch bestimmender für die Bildwirkung. Das zeigt, ebenso wie die gebeugte Frau in dem Bild des Hochofenwerks, daß die Menschen von Renger-Patzsch auf radikale Weise in die Komposition der Bilder eingebaut werden; ihr Sein wird unter die Bedingungen einer Bildordnung gestellt.

Karen van den Berg: Die Menschen bilden mithin keine Gegenwelt zur Ordnungswelt der Dinge. Und, indem die Menschen unmittelbar in diese Welt der Dinge hineingestellt werden, können sie zu Maßstäben für die Bilder und natürlich die Dinge werden. Mehr noch: eben das macht es möglich, die Dinge der Industrieregion in ihrer skulpturalen Qualität wahrzunehmen, ihre Dimensionen ganz anders zu erfahren.

Jörg van den Berg: Genau, erst indem man die Kleinheit der Frau erfaßt, ist es möglich, die Monumentalität der Industriekulisse im Hintergrund wirklich wahrzunehmen.

Karen van den Berg: Dabei ist wichtig, daß der Mensch nie zum Zentrum wird, im Sinne einer anthropozentrischen Ordnung, sondern sein Leben hier einfach inmitten einer Dingwelt geschieht.

Barbara Köhler: Der Mensch behält immer eine Beiläufigkeit.

Karen van den Berg: Man kann den Eindruck gewinnen, daß die Frau jetzt gerade in diesem Augenblick des Bildes ihre Kohle sammelt und im nächsten Moment wieder verschwunden ist, aber dieser Eindruck wird nie bestimmend, sondern geht gleich wieder auf in der Dauer der Bildordnung.

Jörg van den Berg: Metaphorisch gesprochen, glaubt man, daß die Frau dort jeden Tag ihre Kohle aufsammelt und so gewinnt ihr Tun keine gesteigerte Bedeutung, weil es nichts besonderes ist; die potentielle Wiederholung vermittelt Dauer, stärkt die Dauer der Bildordnung.

Thomas Janzen: Es ist Normalität. Die Menschen tragen in die Bilder von Renger-Patzsch einfach keine Ereignisse hinein.

Karen van den Berg: Und dadurch werden auf einer zeitlichen Ebene die räumlich gleichmäßigen Rhythmen der Bilder unterstützt. Die Bilder gewinnen eine Zeitlichkeit des Alltags. Zeit lagert sich ab, hinterläßt Spuren, läßt die Dinge altern, aber es wandelt sich letztlich nichts ...

Thomas Janzen: Ja, ich weiß nicht, ob sich nichts wandelt, aber dieser Wandel ist jedenfalls nicht

Thema der Bilder. Es kommt mir vielmehr so vor, als ob zwar etwas geschehen ist, ohne daß man aber sicher sein kann, daß noch etwas geschehen wird. Die Bilder haben keine Richtung auf einen möglichen neuen Zustand der gezeigten Situationen, sie haben noch nicht einmal eine wirkliche Jetztzeit. Das, was sich hier an Zeit ablagert, ist zwar keine weit zurückliegende Vergangenheit, aber es bleibt immer ein kleiner Spalt zwischen dem Gezeigten und einem Jetzt. Die Dinge haben immer etwas von bereits Geschehenem und nicht etwas jetzt Geschehendes oder zukünftig Geschehendes ...

Barbara Köhler: Die Dinge haben Geschichte. Oder sollte man besser sagen: Renger-Patzsch gibt ihnen Geschichte.

Das zweite Leben der Dinge

Jörg van den Berg: Hier sehe ich einen ganz wesentlichen Punkt, der auch mit dazu geführt hat, den Fotos von Renger-Patzsch ein aktuelles Video von Beat Reichlin gegenüber zu stellen. Denn auch Beat Reichlin beschäftigt sich mit Vergangenen, mit der Geschichte der Dinge.

Karen van den Berg: Aber eher mit einer Verfallszeit.

Barbara Köhler: In diesen Videoarbeiten weitet sich die Zeit der Dinge.

Jörg van den Berg: Das ist es, was mich an dem Begriff Verfallszeit etwas stört, denn Beat Reichlin arbeitet ja nicht an einer Ästhetik des Verfalls. Er sucht doch Dinge und Orte auf, die keinerlei Funktion mehr haben und deshalb in den Augen unseres Effizienzdenkens keine Existenzberechtigung mehr haben. Den scheinbar toten Dingen aber entlockt er in seiner Bildsprache neues, eigentümliches Leben. Er schaut ihnen in ihrem stillen Sein zu, tritt letztlich zu ihnen hinüber.

Thomas Janzen: Ich habe den Eindruck, daß es eine Art subversiver Lebendigkeit ist, etwas Wucherndes: zum Teil sehr schön, zum Teil aber auch durchaus unangenehm.

Jörg van den Berg: Ja, es ist etwas Eigengesetzliches darin, daß mir den Zugriff auf die Geschehnisse der Dinge verweigert. Und eben das finde ich im Ruhrgebiet mehr als spannend. Wenn ich an einem stillgelegten Werk wie in Rheinhausen vorbeifahre, an diesen endlosen Mauern hinter denen scheinbar alles ruht, und wenn ich dann diese Bilder sehe, wie sie Beat aus einem vergleichbaren Terrain herausholt, dann kann ich nicht umhin, mir vorzustellen, daß sich auch hinter diesen Mauern etwas ereignet. Die Dinge an sich lassen dort etwas geschehen.

Karen van den Berg: Genau, Beat zeigt ein Eigenleben oder ein Nachleben, eine Lebendigkeit der Dinge.

Barbara Köhler: Ich muß die ganze Zeit an den Begriff der Halbwertszeit denken, der für mich in diesem Zusammenhang durchaus von Bedeutung ist. Dinge können aus einem Wertgefüge mit der Zeit herausfallen und zwar aus einem Wertgefüge, das die Menschen schaffen. Wir geben also den Dingen ihren Wert und den haben die Dinge nur dann, wenn sie funktionieren. Das Sichselbst-überlassen-Sein der Dinge, wie es sich in Beats Videobändern zeigt, entwickelt jetzt aber einen eigenen Wert ausschließlich von der Seite der Dinge her.

Jörg van den Berg: Trotzdem bleibt die Frage, was diese Bilder aus einer mißverstandenen Ruinen- oder Verfallsromantik heraushebt. Was ist das Spezifische dieser Bildsprache?

Karen van den Berg: ... z.B. die Art wie sich Bewegung vollzieht. Die Langsamkeit etwa, die ganz plötzlich umschlagen kann, indem eine schnelle Bewegung eingeblendet wird und dann wieder zurückfällt in eine unendliche Dehnung der Zeit. Man empfindet nie eine Echtzeit. Die Bewegung der Bilder laufen dem eigenen Empfinden zuwider.

Barbara Köhler: Mehr noch, es hat etwas von einer Gegen-Zeit. Der Versuch, die Zeit von den Dingen her zu sehen, vielleicht sogar in Gegenrichtung zum Menschen.

Thomas Janzen: Du meinst eine Zeitlichkeit, die den Prozessen entspricht, aber nicht unseren

Rhythmen, die wir mitbringen, wenn wir an diese Orte gingen und diesen Dingen begegneten?
Barbara Köhler: Vielleicht ist das das Unromantische, weil der romantische Blick ein anthropozentrischer Blick ist, ein Blick, der die Dinge animiert, sie mit menschlichen Eigenschaften kurzschließt.

Jörg van den Berg: Gegenzeit bezeichnet den Bruch, der sich zwischen mich und die Dinge schiebt und der sich nicht abbauen läßt. Ich kann mir die Dinge nicht mehr zuordnen.

Barbara Köhler: Ja, genau. Mein Zugriff auf die Dinge ist gestört.

Die ent-autorisierte Kamera

Karen van den Berg: Bei der langsamen Kamerafahrt etwa, die sich auf eine Wand in einem verlassenen Fabrikgebäude zubewegt, ist mir etwas Merkwürdiges aufgefallen, nämlich das Auseinanderfallen von Ton- und Bildebene. Man hört das Gehen des Kameramanns, weiß auch, daß die Geräusche durch ein langsames Schreiten entstehen und kann diese trotzdem nicht mit dem Bild in Einklang bringen. Die Bewegung des Zooms läuft kontinuierlich ab, während man die Schritte immer mal wieder hört und dann wieder nicht.

Dieser Bruch zwischen den einzelnen Ebenen fördert den Eindruck, daß die Kamera nicht mehr das Instrument eines intendierten Blicks ist. Man glaubt fast an eine unbemannte Kamera.

Barbara Köhler: Der Ton ist eine Art Off-Ton und hat oft etwas von einem Fading im Radio. Du hörst eine Musik und schon ist sie wieder weg – nur noch Rauschen. Auf der Bildebene aber passiert etwas Merkwürdiges mit den Dingen. Bei Renger-Patzsch hatten wir ja davon gesprochen, daß man sich in seinen Bildern mit den Dingen auf einer Ebene befindet. Der Fotograf steht sozusagen gerade vor den Dingen und schaut. Bei Beat dagegen hat man den Eindruck, als begeben man sich zu den Dingen herunter. Manchmal meint man, die Kamera würde über den Boden kriechen. Das ist wie eine Zuneigung zu den Dingen.

Karen van den Berg: Kann man wirklich von Zuneigung sprechen? Oder funktioniert nicht auch die Kamera wie ein Ding? Man wird doch der Dinge durch diese Kameraführung letztlich nie habhaft. Wir haben davon gesprochen, daß die Dinge ein nicht mehr vom Menschen kontrolliertes Eigenleben entwickeln. In meinen Augen bleiben die Dinge immer unfaßbar.

Thomas Janzen: Diese Unfaßbarkeit läßt sich auch an dem Beispiel mit der schon angesprochenen Sequenz der Kamerabewegung auf die Wand verdeutlichen. Die Bewegung des Zooms wird letztlich von meiner eigenen Frage nach dem, was da ist, immer wieder überholt. Die Kamerabewegung hat solch eine eigenartige Zwischengeschwindigkeit, daß der eigene Blick immer schon an dieser Wand ist, also der Kamera ein paar Schritte voraus. Und genau diese Spannung zu erzeugen, scheint mir die Absicht der Kameraführung zu sein.

Karen van den Berg: Mir geht es anders. De facto kommt die Kamera näher, aber man sieht dadurch eigentlich nicht mehr; es fokussiert sich nichts. Und auch die Seitenwände fließen an mir vorbei, verschwinden, ohne daß ich sie wahrnehme. Es klärt sich mithin nichts, es wird einfach nur etwas gezeigt.

Thomas Janzen: Aber die Kameraführung behält doch etwas Suggestives, vor allem deshalb, weil diese Wand, auf die die Kamera zufährt, ihr Geheimnis nie verliert, egal wie nah mein Blick ihr kommt.

Barbara Köhler: Man könnte das noch anders sagen, indem man nochmal auf die Frage nach der Intentionalität dieser Bilder zurückgeht. Die Intention des Kameramanns scheint mir nämlich das Verschwinden seiner eigenen Intention zu sein.

Jörg van den Berg: Das würde also bedeuten, daß ich als Betrachter meinen Blick nicht ohne weiteres mit dem der Kamera bzw. dem des Kameramanns parallelisieren kann.

Karen van den Berg: Ich würde das so sagen: Man will als Betrachter anders zu den Dingen hin, als die Kamera es zulässt.

Thomas Janzen: Genau. Aber dazu kommt noch die sehr spezifische Langsamkeit der Kameraführung. Die Langsamkeit gibt dir auch wiederum eine Freiheit. Wenn ich an einen Film denke, der einen mir synchronen Rhythmus vorgibt, der also wirklich parallel zu meiner Wahrnehmung läuft, dann habe ich da keine Freiheit. Bei Beat aber bleibt mir die Möglichkeit erhalten, mir das Gezeigte wie ein Bild anzusehen, also die Bewegung der Kamera zu ignorieren oder aber diese extrem langsame Bewegung wirklich mitzumachen. Ich kann mich also aus der Filmbewegung tatsächlich auskoppeln, und das meine ich mit Freiheit des Anschauens.

Barbara Köhler: Ja, so wie diese Filme vom Verschwinden der Dinge handeln, so zeigen sie auch ein Verschwinden des Subjekts, des Kameramanns. Und dadurch, daß da eben keiner mehr steht und sagt: so sollst du sehen, so sollst du die Dinge sehen, die ich dir zeige, dadurch hast du als Betrachter genau diesen Freiheitsraum.

Raumbeschreibung

Jörg van den Berg: In diesem drohenden Verschwinden des Subjekts treffen sich Beats Videoarbeiten und deine Texte. Der Text ist auf der Fensterscheibe fixiert und bekommt so einen Ort, legt sich fest, ist nicht länger transportabel, läßt sich nicht mehr in einem Buch vervielfältigen, sondern bedarf eben des Ortes, für den er geschrieben wurde und an dem er gelesen werden will. Dieser Ort sind vier Fenster und eine Tür im Wittener Rathausurm. Damit gibst du dem Text seinen Ort, den Leser aber stürzt du in eine Ortlosigkeit.

Thomas Janzen: Ja, aber das Absurde der Situation, einen Text auf einer Fensterscheibe zu haben, ist doch, daß ein Fenster nunmal dazu da ist, um hinauszuschauen ...

Karen van den Berg: ... aber auch um Licht hineinzulassen ...

Thomas Janzen: ... ja, aber hier ist zunächst das Hinausschauen interessant, denn der Text, bzw. mein Lesen hindert mich ja an eben diesem Hinausschauen.

Jörg van den Berg: Der Text unterläuft sämtliche Gewißheiten. Du liest diesen Text, aber letztlich unterhält sich der Text mit dir, indem er dir sagt, was du tust und zu tun hast.

Karen van den Berg: Der Text hat teilweise einen wirklichen Aufforderungscharakter. Er sagt mir, was ich jetzt denken soll, und dann fragt er mich etwas, um mir schließlich vorzuschlagen, wohin ich gehen könnte. Wenn ich seine Wegleitung durch den Raum befolge, läßt er sogar eine Figur entstehen, die ich im Raum vollziehe. Wenn man so will, setzt er damit auch einen plastischen Prozeß in Gang.

Jörg van den Berg: Der Text redet aber auch über sich, über dich, über den Ort, an dem er geschrieben steht, über das, was du siehst, über das, was du nicht siehst, solange du liest und dann wiederum über das, was du liest. Dadurch kommt es zu einer derart gesteigerten Komplexität in der Lese-Erfahrung, die letztlich der Situation Turm diametral entgegensteht. Denn das Besteigen eines Turmes distanziert mich normalerweise von den Dingen, zwischen denen ich mich zuvor ebenerdig bewegt habe. Distanz bedeutet dabei Kontrolle. Diese Distanz aber wird mir durch den Text immer weiter entzogen. Ich weiß nachher nicht mehr, ob ich der Rathausurm oder das Stahlwerk bin - oder womöglich gar der Text.

Thomas Janzen: Der Text steht aber nicht nur an der Schnittstelle zwischen innen und außen, sondern er thematisiert auch beides. Er hat einen beschreibenden Ton, ohne daß er wirklich beschreibend wäre. Es wird mir durch den Text eher der Modus meines Sehens, die Bedingungen und Methoden dieses Tuns beschrieben als das, was zu sehen ist. Es wird also so über die außen liegenden Dinge und Landschaften gesprochen, daß mir mein Blick nicht genommen wird. An-

ders gesagt: der Text rechnet eigentlich jederzeit damit, daß ich ihn durch meine Wahrnehmung der Situation komplettiere.

Jörg van den Berg: Ich sehe das ein bißchen anders. Für mich erzeugt dieser Text in seiner zunehmenden Komplexität eine Konfusion, die mir letztlich sämtliche Gewißeheiten an diesem Ort entzieht. Die einzige Gewißeheit, die mir bleibt, ist die des Textes. Ich weiß noch nicht einmal mehr, wie ich den Text lese, geschweige denn wie der Text gelesen wird; ich weiß nur von der Existenz dieses Textes ...

Karen van den Berg: ... du meinst als Faktum auf der Scheibe?

Jörg van den Berg: ... nein, ich weiß nicht, wo der Ort des Textes ist. Vielleicht meine ich eher die letzte Gewißeheit, die mir bleibt, nämlich die Tatsache, daß ich lese.

Thomas Janzen: Mein Verständnis des Textes geht dahin, daß der Text sich, den Betrachter und die gesamte Situation des Lesens immer wieder thematisiert. Hierauf kommt der Text immer wieder zurück, und hierin werden alle semantischen Ebenen zu einem Nullpunkt zurückgeführt. Die Narrativität schält sich ab, zugunsten einer sich immer weiter forcierenden Konkretion. Von dieser Konkretion aus, macht der Text immer wieder eine Schleife, die ihn rausführt, durch die Scheibe führt, und wieder zurückführt, in den Raum führt und wieder von vorn: raus und zurück, wieder zu mir, dann wieder raus zum Thyssenwerk. Die Bewegung - im Unterschied zu der eines pragmatischen Leitsystems, das von Ort zu Ort führt - hat also mit dem Turm zu tun. Der Turm steht über der Stadt, bietet Ausblick, ist selbst Raum, steht in einem Raum. Mit all diesen Verhältnissen spielt der Text, so daß der Weg immer rein und raus geht, und das hat wiederum etwas mit der Funktion des Fensters zu tun.

Barbara Köhler: Und es hat auch mit Text, mit Sprache zu tun. Der Text selbst ist eine Schnittstelle ...

Jörg van den Berg: ... zugleich aber auch Spiegelfläche. Denn der Charakter des Textes, der seinen Leser immer wieder selbst anspricht, verhindert ja auch ein wirkliches Nach-draußen-Blicken.

Thomas Janzen: Ein Text aber lebt doch von der Semantik. In dem Moment aber, wo diese ausgeschaltet wird, zugunsten einer Konkretion, in der der Text nur noch sich selbst bzw. sein Gelesen-Werden thematisiert, wird der Text gegen sich selbst geführt. Es ist zwar eine Möglichkeit des Textes, aber im Grunde geht der Text doch an die Grenze der Sinnlosigkeit heran. Und – verfällt er nicht an manchen Stellen durch seinen appellativen Charakter in eine Art Didaktik?

Jörg van den Berg: Das glaube ich nicht. Denn das, was bei dir diesen Eindruck erwecken kann, sind doch die scheinbar banalen Aussagen, die Sätze, die für uns zu Selbstverständlichkeiten geworden sind. Und genau hierin entwickelt der Text für mich seine subversive Kraft. Solange ich die einzelnen Aussagen isoliert lese, d.h. mit den entsprechenden Pausen, verbleiben sie in Banalität. Realisiere ich aber den Text in seiner Ganzheit, so bleibt letztlich nicht viel übrig von der anfänglichen Selbstverständlichkeit.