

Gespräche über **BILDER**

2

Boxen Sie weiter?

Hinweise zur Form und Geschichte des Interviews

ANDREAS BECKER

7

So ein Wandel ist in der Kunstgeschichte ganz normal

Dr. Mario Kramer vom MMK über die Archivierung moderner Kunst

TRISTAN WENDT

10

...eine verrückte Welt ausmalen, in der die Menschen sich „viel vergebliche Unruhe“ machen

Professor Jochen Kuhn über die *Neulich*-Filme

ANDREAS BECKER

20

Ich muss die Geschichte schon kennen, zu der ich Bilder mache

Pressephotograph Günther Jockel über den Photojournalismus

CONSTANTIN GRUDDA

25

Impressum

„Boxen Sie weiter?“

Hinweise zur Form und Geschichte des Interviews

Von Andreas Becker

Am 21. Juni 1969 verliert der Profi-Boxer Norbert Grupe bereits in der dritten Runde den Kampf gegen Óscar Bonavena. Das einen Tag später im *Aktuellen Sportstudio* geführte Interview ist ungewöhnlich. Bereits nach den ersten Fragen von Sportmoderator Rainer Günzler, wie es denn Grupe gehe nach dem gestrigen Kampf, schweigt dieser. Auch nach weiteren variierenden Fragen bringt Günzler den Boxer nicht dazu, irgendetwas zu antworten. Der Sportmoderator schließt das Gespräch: „Dann gestatten Sie mir vielleicht noch eine weitere Frage, ich hoffe auf eine Antwort. Was machen Sie demnächst? Boxen Sie weiter? Gehen Sie nach Amerika? Werden Sie wieder Schauspieler? Oder wie sieht's aus?“ Wieder Schweigen. Schließlich steht Grupe auf, um dann doch noch, murmelnd, etwas von sich zu geben: „Es war sehr aufschlussreich und es freut mich, dass Sie nach wie vor dem Boxsport mit freundlichen Augen und Worten gegenüberstehen. Recht schönen Dank, Herr Günzler.“

Das „Gespräch“ ist interessant, weil es mit den Rollenerwartungen bricht. Grupe macht das Spiel des *inszenierten* Fragens nicht mit. Weder hat der Sportmoderator ein eigenes Interesse am Kampf noch geht es ihm um technische Fragen. Die Einstiegsfrage bereits ist provokativ: „Wie fühlen Sie sich nach den fünf Niederschlägen von gestern Abend?“ Üblicherweise folgt jetzt zurechtgelegte Rhetorik. Aber das ist es wohl, was Grupe nicht will: sich erklären. Die Erwartung eines Millionenpublikums reicht nicht aus, um Grupe zum gespielten Antworten auf inszenierte Fragen zu bewegen. Und dem Moderator gelingt es nicht, ein gemeinsames Interesse oder Thema jenseits dieser zurechtgelegten Frage-Antwort-Schablonen zu finden, weil er sich seiner Rolle sicher glaubt. Sein „Sparringpart-

ner“ treibt mit ihm Schattenboxen. Die wenigen Minuten des Gesprächs stellen die gewöhnliche Methodik des interviewenden Fragens bloß: Man stellt die Fragen im Fernsehen nicht nach dem Interesse, erlaubt sich keine Spontaneität, sondern spekuliert auf Gefühle. Man thematisiert die Schwäche des Anderen, indirekt, trifft ihn am wundesten Punkt, und glaubt, das Publikum goutiere dies. Immer muss in Interviews *etwas* besprochen werden. Pausen, glaubt man, empfinde der Zuschauer als unangenehm. Und nun dies: Eine *mehrminütige* Pause, zur besten Sendezeit.

Würden Grupe und Günzler nicht vor der Kamera sitzen, ginge dem Gespräch eine wesentliche Dimension verloren. So aber wird es zu einem reflexiven Dokument. Wenn auch hier sprachlich *nichts* gesagt wird, so zeigen doch die mimetischen Reaktionen, auch die Naheinstellung der Kamera, wer hier was erwartet. Doch der Schuss-Gegenschuss geht fehl, weil Grupe defensiv ist und sich nicht selbst „spielen“ will.

Als Grupe auf die ersten Fragen eine versteinerte Mimik zeigt, dann verhalten lächelt, wechselt Günzler plötzlich die Rollen, berichtet über Grupe in der dritten Person: „Er ist umgekippt. Ich weiß, er hat mir es vorher erzählt.“ Während Grupe, in Großaufnahme (!), den Moderator in Ruhe anblickt, hält dieser sich weiterhin an seinen vorstrukturierten Fragen fest und liest diese nacheinander ab. Diese fehlende Spontaneität Günzlers, die ganze Zurichtung dessen, der „gefragt“ wird, zeigt sich erst im Zusammenspiel von Visuellem und Akustischem. Das Bild kennt keine Stille, es zeigt auch noch die Reaktion auf diese. Und das ist es wohl, was Grupe beabsichtigte. Beide Inszenierungen, die Günzlers und die der Kamera-Regie, stürzen wie ein Kartenhaus zusammen. Grupe hat den Boxkampf ver-

EINLEITUNG

loren, lässt ein zweites, mediales K.o. aber nicht zu.

GESPRÄCH UND INTERVIEW

Menschen sprechen schon immer miteinander. Eine Sprache lernen meint, *angesprochen* zu werden. „Die Menschen“, schreibt Nicolas Trublet, „sind nur durch das wechselseitige Mitteilen ihrer Gedanken miteinander gesellig. Das Medium dieser Mitteilung ist die Rede, unendlich variierbar durch den Gesichtsausdruck, die Gestik, die verschiedenen Stimmlagen. Kein anderes Medium wäre so bequem und so anwendbar. Ich rede, und augenblicklich teilen sich meine Ideen und Empfindungen dem, der mir zuhört, mit; meine ganze Seele geht sozusagen in die seine über. Dieses Mitteilen meiner Gedanken verursacht in ihm wiederum neue, die er mir seinerseits mitteilt. Das ist eines unserer lebhaftesten Vergnügen, dadurch erweitern sich unsere Kenntnisse, dieser gegenseitige Handel ist die Hauptquelle unseres geistigen Reichtums.“ (Trublet 1986: 194)

Dem politischen, rhetorischen Sprechen kommt schon in der Antike eine wichtige Funktion zu. Logographen wie Lysias etwa, man denke an Platons berühmten *Phaidros*-Dialog, fertigen schriftliche Reden an, die dann von den Angeklagten vor dem Gericht mündlich vorgetragen werden. Überhaupt lassen sich Platons Dialoge als Notate von Gesprochenem verstehen. Sie kennen das Abschweifen, Fehlgehen des Mündlichen, die Revision, das Zweifeln und Problematisieren. Und Sokrates' Mäeutik kann als Urform diskursiven Erkennens gelten, zu dem auch das journalistische Interview gehört. Ein solches Fragen ist „Hebammenkunst“. Sokrates, Sohn der Hebamme Phainarete, übe „dieselbe Kunst“ aus (*Theaitetos*, 572), „Geburtshilfe leisten nötigt mich der Gott, erzeugen aber hat er mir gewehrt. Daher bin ich selbst keineswegs etwa weise, habe auch nichts dergleichen aufzuzeigen als Ausgeburten meiner eigenen Seele. Die aber mit mir umgehen, zeigen sich zuerst zwar zum Teil gar sehr ungelehrig; hernach aber, bei fortgesetztem Umgange, machen alle, denen es der Gott vergönnt, wunderbar schnelle Fortschritte, wie es ihnen selbst und andern scheint; und die-

ses offenbar ohne jemals irgend etwas etwa von mir gelernt zu haben, sondern nur selbst aus sich selbst entdecken sie viel Schönes und halten es fest; die Geburtshilfe indes leisten dabei der Gott und ich.“ (*Theaitetos*, 574-575) Galileo Galilei nutzt in seinem *Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme. Das Ptolemäische und das Kopernikanische* von 1632 diese dialektische Form genau wie Erasmus von Rotterdam. Platons Dialoge geben sich selbst die Form eines transkribierten, aufgezeichneten alltäglichen Gesprächs.

Interviews sind eine journalistische Form des für ein Publikum aufgeführten Gesprächs, bei der es per conventionem einen Fragenden und einen Antwortenden gibt. Jedes Interview ist eine Art „improvisierter Theaterdialog“; nur deshalb nicht profan, weil es ein Interesse am Besprochenen gibt, man besondere Gäste einlädt, Experten, Stars, Zeugen. Interviewende Gespräche bilden ihren performativen Charakter mit ab. Was sich bei dem vorgestellten Günzler-Gruppe-Interview auch heute noch zeigt, ist der Ereignischarakter, der – trotz eines nahezu vollständigen Ausfalls von Information – bleibt. Selbst wenn nichts geantwortet wird, kann ein Interview noch interessant sein.

Erst im 19. Jahrhundert wird es üblich, Interviews für Zeitungen und Illustrierten zu führen. Der Gestus des transkribierten Gesprächs kommt dem (konsumierenden) Leser entgegen. Antwortet der Gefragte in Echtzeit, so kann doch der Leser sich Zeit nehmen, das Gesagte analysieren, zerlegen, in Zusammenhänge stellen. So klug jemand auch antworten mag, in solch einer Konstellation präsentiert, wird selbst noch der komplizierteste Gedanke leicht nachvollziehbar.

So hoch die Popularität dieser Form des üblicherweise dialogischen Sprechens ist, so wenig hat sich die Wissenschaft mit ihr beschäftigt. Das mag auch an der Hybridität und Vielgestaltigkeit dieser Erzählgattung liegen. Es ist ein Sprechen, das eine Nähe zum Verhör und der Vernehmung mit seinen Formen des Protokollierens, zur „Datenerhebung“ genauso aufweist wie zum therapeutischen und diagnostischen Gespräch. Man denke an die Bedeutung der Ana-

EINLEITUNG

mnese in der Medizin, die *fragend* erhoben wird, oder an Sigmund Freuds *Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung*, wo es heißt, der Arzt „soll dem gebenden Unbewußten des Kranken sein eigenes Unbewußtes als empfangendes Organ zuwenden, sich auf den Analytisierten einstellen wie der Receiver des Telefons zum Teller eingestellt ist. Wie der Receiver die von Schallwellen angeregten elektrischen Schwankungen der Leitung wieder in Schallwellen verwandelt, so ist das Unbewußte des Arztes befähigt, aus den ihm mitgeteilten Abkömmlingen des Unbewußten dieses Unbewußte, welches die Einfälle des Kranken determiniert hat, wiederherzustellen.“ (Freud 1975: 175-176) Der Arzt bediene sich „seines Unbewußten in solcher Weise als Instrument“ (ebenda, 176). Freuds Gesprächstechnik lehnt „alle Hilfsmittel [...], selbst das Niederschreiben ab und besteht einfach darin sich nichts besonders merken zu wollen und allem, was man zu hören bekommt, die nämliche ‚gleichschwebende Aufmerksamkeit‘ [...] entgegenzubringen.“ (ebenda, 171-172).

Die Einübung einer solchen *gleichschwebenden Aufmerksamkeit* ist auch für den Journalisten von Bedeutung. Ein Interview, das aus dem Abarbeiten von vorgefertigten Fragen besteht, erlahmt schon nach Momenten. Aber anders als Freud schaltet der Journalist dann doch zwischen sich und dem Fragenden noch die technisch-apparative Aufzeichnung, sei es nur durch schriftliche Notizen. Interviews sind *künstliche Gespräche*, die sich den Anschein von Natürlichkeit geben können, wenn denn Fragender und Antwortender aufeinander eingestimmt sind. Die Antworten werden zu *Aussagen*, an denen man den Interviewten misst. Dazu verkehren sich die Rollen. Da sprechen zwei Menschen miteinander, und das ist die Situation, in der sich der Gefragte wähnt. Aber das Publikum, die dahinter stehende Infrastruktur, bemerkt der Gesprächspartner gewöhnlich nicht. Er wird angehalten, diese auszublenden, damit es „authentisch“ wirkt. Martin Heidegger wurde 1966 von Rudolf Augstein für den Spiegel interviewt, stimmte einer Veröffentlichung aber erst *nach seinem Tode* zu. Gedruckt wurde das Gespräch

dann in Ausgabe 23 von 1976. Heidegger war gegenüber den Medien sehr vorsichtig. Manche Interviews wurden berühmt, weshalb wir hier eine subjektive Auswahl in aller Unvollständigkeit kurz vorstellen möchten. Es wäre eine wichtige Aufgabe, Interviews *systematisch* zu erfassen.

BERÜHMTE INTERVIEWS

Da sind zum einen die intimen Gespräche mit Stars, die ihr Privatleben oder auch ihre der Öffentlichkeit gewöhnlich verborgene Persönlichkeit zeigen. Das letzte Interview etwa, das Richard Meryman mit Marilyn Monroe führte, zuerst publiziert im *Life Magazine*, am 17. August 1962, kurz nach ihrem Tod. In diesem spricht sie in einer Offenheit über ihre Kindheit und ihr Privatleben, wie man es kaum für möglich hält. Man denke auch an die zahlreichen wichtigen Gespräche von Alexander Kluge, die er für die DCTP führt und etwa in seinen TV-Formaten *10 vor 11*, *Prime Time* und *News & Stories* sendet. Teilweise wurden diese schriftlich publiziert. Besonders berühren die Gespräche mit Heiner Müller. Sie wurden kurz nach Müllers Operationen geführt und eines trägt den Titel *Mein Rendezvous mit dem Tod*. Müller spricht über Details der Operation, kurz später dann über Ovid. Im Grunde macht Müller aus seinem Leben, mit Kluge zusammen, flüsternd, ein Theaterstück. Kluge: „Also so wie es bestimmte Klavierstücke von Beethoven gibt, die für Pianisten ganz besonders schwer sind.“ / Müller: „Das ist ein schweres Klavierstück, ja.“ / Kluge: „Das ist ein schweres Klavierstück. Die Operation an der Speiseröhre ist, glaube ich, eine der schwierigsten.“ / Müller: „Man merkt es eigentlich erst hinterher. Es gibt so ein postoperatives Trauma. Das merkt man aber eigentlich hauptsächlich nachts. Beim Aufwachen ist das schlimm. Meinetwegen nach zwei Stunden, oder drei oder vier, dann wacht man auf ...“ / Kluge: „So ähnlich wie eine Narkose?“ / Müller: „... dann erinnert sich der Körper an die Schmerzen.“ / Kluge: „Sozusagen als ob ein Körper weinen könnte, gibt es Flüssigkeit an den Stellen, wo der Körper am schärfsten malträtiert worden ist?“ (Kluge 1996: 16-17)

EINLEITUNG

Zu erwähnen sind dazu die über Jahrzehnte hinweg geführten TV-Interviews mit Politikern und Kulturschaffenden von Günter Gaus. Seit 1963 sprach Gaus mit nahezu allen wichtigen Politikern der Bundesrepublik Deutschland. Mittlerweile sind die Gespräche auch von zeithistorischem Wert, weil sie zeigen, wie die Akteure *selbst* über ihr Handeln dachten. Berühmt wurden die Gespräche mit Konrad Adenauer, das Gespräch mit dem „Wortführer der radikalen Studenten“ Rudi Dutschke, dem Entwickler der Atombombe Edward Teller, mit Helmut Schmidt, der Philosophin Hannah Arendt. Sie wurden vor einigen Jahren als DVD-Edition veröffentlicht, einige sind im Band *Was bleibt, sind Fragen* in transkribierter Form zugänglich.

Die Form des Interviews blickt manchmal in das Intime, Tabuisierte, Skandalöse. Die Vorgänge der Watergate-Affäre etwa wurden vom Talkmaster und Journalisten David Frost durch ein ausgiebiges Interview mit Richard Nixon mit aufgeklärt. Wolfgang Korruhn, Interviewer im früheren WDR-Magazin *ZAK*, führte Interviews mit Mördern. Diese arrangierte er zu Geschichten, die Aufschluss geben über die Weise, wie Morde geschehen. Eine Mischung aus Verhör, psychoanalytischem Gespräch, literarischem Spürsinn und Einfühlungsvermögen folgt Korruhn den Geschichten von vier Mördern: „Jeder Fall ist anders, doch alle haben eines gemeinsam: Eine lange Vorgeschichte. Auch wenn die Tat spontan erscheint, dahinter verbergen sich Lebensgeschichten und Familiendramen. Bis zum Mord ist immer ein langer Weg.“ (Korruhn 1995: 6) Korruhns Gespräche bewahren sich immer auch etwas von existentiellen Humor, man hat trotz aller Finsternis immer den Eindruck, Korruhn glaube, es könne dennoch gut ausgehen. Als er in einem anderen Band Roman Herzog interviewt, damals Präsident am Bundesverfassungsgericht, beginnt das Gespräch: „Warum machen Sie‘, frage ich, ‚sobald Sie im Fernsehen erscheinen, so einen finsternen, verbissenen Eindruck? Wo Sie doch so herzlich lachen können.“ (Korruhn 1994: 233)

André Müller versucht, den Gesprächspartner persönlich zu erreichen, ist sich aber der Artificialität des so geführten Gesprächs vollkommen

bewusst, ja sucht sie: „Der Dialog, der sich entwickelt, ist die auf Tonband festgehaltene Rohfassung eines später, wenn ich am Schreibtisch sitze, nach formalen Gesichtspunkten verfeinerten Kunstprodukts. Es soll spannend zu lesen sein, unabhängig davon, daß der Interviewte eine Berühmtheit ist. Ich will einen Text abliefern, der auch literarisch bestehen kann.“ (Müller 1997: Vorbemerkung). Gerade die Gespräche mit Ernst Jünger, Elfriede Jelinek wurden berühmt.

Andy Warhol zeichnete für seine Zeitschrift *inter/VIEW* Gespräche auf – und transkribierte diese. Die Zeitschrift ist interessant für die, die sich mit dem Zeitgeist der siebziger Jahre beschäftigen, gerade was das filmische Medium angeht. Warhols Stil prägte auch das Erscheinungsbild der Zeitschrift. Er nutzte eine Stilform des *Détournements*, nahm Bilder eines Hollywood-Stars und reihte sie großformatig im Heft. Das Starphoto durchkreuzt und ordnet die Ausgabe, so etwa Photos von Rita Hayworth (Vol I, No. 11) oder Elvis Presley (Vol. I, No. 12). Man benutzte Jahrzehnte alte Photos, zur Zeit, als die Aufzeichnung von Elvis’ Las Vegas-Show *Elvis: That's the Way It Is* (1970) von Denis Sanders in die Kinos kam. Es bilden sich so irritierende Bezüge aus. Die Zeitschrift *Galore*, die leider inzwischen ihr Erscheinen eingestellt hat, war ebenso ein reines Interview-Magazin. Ein Star-Interviewer ist Max Dax, Journalist und Chefredakteur der Zeitschrift *Alert Interview*, die zwischen 1992 und 2004 erschien.

Weil Interviews stets auch arrangiert sind, und die Leser heute in immer schnelleren Abständen immer sensationellere Stories konsumieren möchten, tendieren manche Talkshows dazu, bereits skandalträchtige Personen einzuladen. Und manche Interviewer produzieren Skandale, indem sie die Gespräche faken und – nach dem Auffliegen der Täuschung – wiederum selbst Interviews über die gefälschten Gespräche geben, so Tom Kummer.

Sicherlich eine der interessantesten Interview-Formen sind die „Werkstattgespräche“, also Unterhaltungen unter Kollegen. Wenn auch unzählige und für jeden Kulturbereich Bibliotheksregale füllend, soll doch hier auf die Gespräche hin-

EINLEITUNG

gewiesen werden, die mit Wim Wenders geführt wurden, etwa in *The Act of Seeing*. Auch Edgar Reitz hat in *Bilder in Bewegung* solche Gespräche mit Kollegen über die Zukunft des Kinos geführt. Alexander Kluges zahlreichen Gespräche, etwa die mit August Everding, *Der Mann der 1000 Opern*, wären hier außerdem zu nennen. Die Idee zu der vorliegenden Publikation ist aus einem Seminar heraus entstanden, das ich im Wintersemester 2009/10 gab. Es bildete sich eine Arbeitsgruppe – und diese führte dann die vorliegenden *Gespräche über Bilder* im Frühjahr 2011.

LITERATUR UND DVD'S

- Fielding, Nigel (Hrsg.) (2003): *Interviewing*, Vol. I, London: Sage Publications.
- Freud, Sigmund (1975): „Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung (1912)“, in: ders.: *Schriften zur Behandlungstechnik*, Studienausgabe Ergänzungsband, Frankfurt am Main: Fischer, 169-180.
- Frost, David; Nixon, Richard (2007): *Frost/Nixon*, New York: Harper Perennial.
- Galilei, Galileo (1891): *Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme. Das Ptolemäische und das Kopernikanische*, übers. von Emil Strauss, Leipzig.
- Gaus, Günter (2005): *Günter Gaus – Die klassischen Interviews: Politik & Kultur 1963-1969*, (3 DVDs), AVU.
- (2005): *Günter Gaus – Die klassischen Interviews: Politik 1963-1972*, 5 DVDs, AVU.
- Heidegger, Martin; Augstein, Rudolf; Wolff, Georg (1976): „Nur ein Gott kann uns noch retten“. Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger am 23. September 1966“, in: *Der Spiegel*, Nr. 23, 193-219; auch abgedr. in: ders. (2000): *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges*, Gesamtausgabe, 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Bd. 16, 652-683.
- Kluge, Alexander (1996): *Ich bin ein Landvermesser: Gespräche, neue Folge*, Hamburg: Rotbuch-Verl.
- ; Everding, August (1998): *Der Mann der 1000 Opern. Gespräche und Bilder*, Hamburg: Rotbuch-Verl.
- ; Enzensberger, Hans Magnus (2009): *Ich bin keiner von uns: Filme, Porträts, Interviews*, 2 DVDs, Berlin: Absolut Medien.
- (2008): *Nachrichten aus der ideologischen Antike: Marx – Eisenstein – Das Kapital*, 3 DVDs, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2008): *Früchte des Vertrauens*, 4 DVDs, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2009): *Seen sind für Fische Inseln: Fernseharbeiten 1987-2008*, 14 DVDs, Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Korruhn, Wolfgang (1994): *Indiskrete Gespräche*, Düsseldorf: Econ.
- (1995): *Dann hab ich's einfach gemacht: Was Mörder mir erzählten*, Düsseldorf: Econ.
- Kummer, Tom (1997): *Gibt es etwas Stärkeres als Verführung, Miss Stone?*, München: dtv.
- (2009): „Faction“, in: *Skandal!*, hrsg. von Jens Bergmann und Bernhard Pörksen, Köln: Halem, 196-207.
- Mechlenburg, Gustav (Hrsg.): „Unter vier Augen“, Ausgabe zum Interview, in: *Kultur und Gespenster*, Heft Nr. 2, Okt.-Dez. (2006), Hamburg: Textem Verl.
- Müller, André (1997): *Ich riskiere den Wahnsinn*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- (2011): „Sie sind ja wirklich eine verdammte Krähe!“: *Letzte Gespräche und Begegnungen*, Langen: Müller.
- Platon (1950): *Phaidros*, übers. von L. Georgii, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Zweiter Band, Berlin: Schneider, 409-481.
- (1950): *Theaitetos*, übers. von Friedrich Schlegel, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Zweiter Band, Berlin: Schneider, 561-661.
- Schmölders, Claudia (1986): *Die Kunst des Gesprächs*, München: dtv.
- Reitz, Edgar (1995): *Bilder in Bewegung: Essays, Gespräche zum Kino*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl.
- Trublet, Nicolas: „Gedanken über die Konversation“, in: Schmölders 1986: 194-198.
- Wenders, Wim (1992): *The act of seeing*, Frankfurt am Main: Verl. d. Autoren.

So ein Wandel ist in der Kunstgeschichte ganz normal

Mario Kramer ist seit 20 Jahren Sammlungsleiter des Museums für moderne Kunst Frankfurt. Er ist damit zuständig für die Inventarisierung der Werke, den Aufbau der Sammlung sowie für die Planung und Durchführung der Ausstellungen. Eine wissenschaftliche Erarbeitung der Werke gehört hier ebenso dazu wie die Entscheidung, welches Werk ausgestellt wird. Das Besondere an seiner Arbeit im MMK: die meisten Künstler leben noch. Das Interview wurde von Tristan Wendt geführt.

Was für Kriterien gibt es bei der Auswahl der Werke/ Künstler?

Kramer: Da wir einen Grundstock an amerikanischer Pop- und Minimal Art der 60er Jahre aus der Sammlung Ströher [1] haben, liegt ein Schwerpunkt auf der Kunst dieser Zeit. Da das MMK erst vor 20 Jahren eröffnet wurde, fehlen natürlich ein paar Jahrzehnte, um an die Kunst der 60er Jahre konzeptuell ein wenig anzuknüpfen. Daher konzentrieren wir uns intensiv auf die zeitgenössischen Künstler.

Der britische Künstler David Hockney lässt mit einem Zeichenprogramm erstellte Gemälde auf iPads ausstellen. Denken Sie, dass durch die fortschreitende technische Implementierung bei einer Ausstellung weniger kreativer Spielraum für den Aussteller vorhanden sein wird?

Nein, das glaube ich nicht. Man sollte die neuen Medien nicht überbewerten: Sie verschwinden irgendwann auch wieder, was aber schon immer so war. Ich gebe Ihnen ein Beispiel: Heute gibt

es nur noch eine Firma, die Diapositive herstellt. Wir haben momentan eine Installation mit einem Diakarussell, die es vermutlich das letzte Mal geben wird, da die technischen Rahmenbedingungen in Zukunft nicht mehr gegeben sein werden. Wir haben daher entschieden, das Material zu digitalisieren, um es in Zukunft mit einem Beamer darstellen zu können.

Wäre das bedauerlich?

Ja, das wäre schon bedauerlich. Technisch gesehen gehört ja die Diaprojektion zum Werk dazu.

Ich würde ja auch keinen Tizian als digitale Kopie aufhängen, bloß weil dies die technisch gesehen bessere Darstellungsart ist, sondern ich möchte Öl auf Leinwand ausstellen. Nam June Paik etwa, der koreanische Videokünstler, hat mit einem Videoprojektor die drei Bildröhren mit den Farben rot, grün und blau entjustiert, sodass durch die einzelnen Farbpaletten ein Farbraum entstanden ist, einem Kaleidoskop ähnlich. Mittlerweile gibt es keine Drei-Röhren-Monitore mehr, sodass das Kunstwerk, wie es der Künstler ursprünglich zeigen wollte, aussterben wird. Das einzige, was einem da übrig bleibt, ist, die Restbestände aufzukaufen, sodass wenigstens für einige

Jahre dieses Kunstwerk erhalten werden kann.

Das hört sich nach einem interessanten optischen Erlebnis an...

Absolut!

In Unna läuft gerade eine Ausstellung, für die



Dr. Mario Kramer, Sammlungleiter des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main (Foto: Axel Schneider)

MARIO KRAMER ÜBER DIE ARCHIVIERUNG MODERNER KUNST

der finnische Künstler Hans Christian Berg dem Besucher kein Kunstwerk zeigen, sondern ein sinnliches Erlebnis beschere möchte. Was halten Sie von der Idee, Kunst mit Sinnlichkeit oder Wahrnehmung zu verknüpfen?

Prinzipiell gibt es das ja bei jedem Kunstwerk. Vor allem ist es heute der sogenannte white cube, also der Ausstellungsraum, der den Rahmen schafft. Gemälde werden ungerahmt aufgehängt, Skulpturen ohne Sockel aufgestellt, so dass der Raum oder die Wand eine wichtige Rolle spielen. Gerade auch bei Installationen gibt es technische Momente oder Raumkonstruktionen, die die Bedingungen für Wahrnehmung schaffen. Da unterscheide ich nicht so sehr zwischen einem Ölgemälde und etwa so einer Installation, in der der Betrachter ja eine bestimmte Rolle spielt.

Man hat 1912 auch mit Messern in Picasso-Bilder reingestochen, weil man sich nicht vorstellen wollte, dass dort plötzlich zwei Nasen und drei Augen abgebildet waren.

Es gibt aber auch andere, die sagen, dass durch eine zunehmende technische Implementierung das Kunstwerk, um das es ja eigentlich geht, hinter dieser Technisierung verschwindet...

Ja, aber das war schon immer so. Man hat 1912 auch mit Messern in Picasso-Bilder reingestochen, weil man sich nicht vorstellen wollte, dass dort plötzlich zwei Nasen und drei Augen abgebildet waren. Da dachte man auch, das Ende der Kunst sei nun erreicht. Es gab neben den radikalen formalen Veränderungen des Kunstbegriffes natürlich auch immer schon technische Neuerungen, die dem bisherigen Kunstverständnis entgegen standen.

Und wird es auch immer geben?

Und wird es wahrscheinlich auch immer geben. Das Wort Impressionismus war einmal ein Unwort – heute stehen die Menschen Schlange, um eine Impressionismus-Ausstellung zu besuchen. So ein Wandel ist in der Kunstgeschichte völlig normal.

Können Sie benennen, ob, und wenn ja was für Abweichungen es bei zeitgenössischen und viele Jahre zurückliegenden Ausstellungen gibt?

Große Unterschiede gibt es da eigentlich nicht, wenn man von der technischen Fortentwicklung absieht. Natürlich kann man sagen, dass die Ausführung komplexer geworden ist. Es ist eben einfacher, ein Gemälde an zwei Nägeln anzubringen, als eine große Videoinstallation aufzubauen und vor allem auch zu finanzieren. Trotzdem ist es für die Ausstellung erst einmal nebensächlich, ob der Künstler nun einen einfachen Aufbau für sein Werk vorsieht oder nicht.

Besteht für Sie als Sammlungsleiter, der die Ausstellung plant, ein Unterschied zwischen einer aufwändigen Installation und dem einfachen Aufhängen eines Bildes?

Nein. Wichtig für mich ist, was die Aussage des Kunstwerks ist, und da ist es sicher so, dass bestimmte Ausstellungsstücke nur einmal gezeigt wurden, andere wiederum auch nach vielen Jahren nichts von ihrer Aktualität eingebüßt haben. Die Datumbilder von On Kawara etwa stehen seit 20 Jahren mehr oder weniger in demselben Raum und derselben Anordnung, ganz so, wie es der Künstler damals vorgesehen hat.

So eine Ausstellung erfordert vermutlich ein hohes Maß an Zusammenarbeit zwischen Künstler und Sammlungsleiter; wenn man bedenkt, dass die Anordnung der Installation ebenso geplant sein will wie die Wahl der Räumlichkeit.

Ganz genau. Es gibt sogar viele Arbeiten, die hier im Museum entwickelt wurden, da so die exakte Abstimmung mit dem Raum, in dem das Werk zu sehen sein wird, gegeben ist. Da geht es teilweise um das Material des Fußbodens oder die Lichtverhältnisse im Raum, wenn etwa lichtempfindliche Photographien ausgestellt werden sollen. So etwas wird dann oft mit den Künstlern zusammen entschieden.

Damit wird sicher auch Einfluss auf die Rezeption des Werkes genommen.

Auf jeden Fall.

Was für eine Rolle spielt der Besucher eines

Kunstmuseums für das Werk?

Eine sehr wichtige, wenn es darum geht, das dem Werk immanente Moment zu erkennen. Wenn Sie in das Städel-Museum gehen und dort ein Bildnis von Maria betrachten, ist es natürlich notwendig, dass Sie ein Verständnis von dieser Figur besitzen. Die Frage ist, wie Sie dieses Bild anschauen, wenn Sie noch nie von Maria gehört haben. Ihnen würde genauso der Inhalt verborgen bleiben, wie mir, der ich keine Hieroglyphen lesen kann und nach Ägypten reise. Das hängt mit der kulturellen Vertrautheit zusammen, die ja mitunter sehr unterschiedlich ist.

Dann müsste es doch ganz entgegen dem Vorwurf, moderne Kunst wäre zu abstrakt und unzugänglich, für den Rezipienten sehr viel einfacher sein, zeitgenössische Kunst im MMK zu betrachten, als Kunstwerke aus vergangenen Jahrhunderten?

Ich denke ganz oft, dass es tatsächlich genau umgekehrt sein müsste. Im Städel-Museum haben sie zwar einen gewissen Genuss beim Betrachten der Werke; die Reflexion dessen, was man sieht, fordert das MMK allerdings in besonderer Weise.

[1] Die Sammlung Karl Ströher's war u.a. ausschlaggebend für die Gründung des MMK. Werke von Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Joseph Beuys oder Palermo sind mit Bestandteil dieser Sammlung.



Professor Jochen Kuhn über die Neulich-Filme

...eine verrückte Welt ausmalen, in der die Menschen sich „viel vergebliche Unruhe“ machen

Jochen Kuhns *Neulich*-Filme bleiben in Erinnerung. Zum ersten Mal sah ich *Neulich 2* auf dem Filmfestival in Oberhausen, 2001. Es geht darin um einen Mann, der sich einer ärztlichen Untersuchung unterzieht und mit Hilfe eines bildgebenden Verfahrens gemeinsam mit der Ärztin in seine Erinnerungen eindringt. Der Animationsfilm zeigt diese Erinnerungen in Schichten, er macht sie wahrnehmbar. Kuhn, als Autor für die Zeichnungen, die Musik, den Kommentar zuständig, ist in diesem Film stets präsent, wenn auch oft im Hintergrund. Die schemenhaften Erinnerungen müssen ergänzt und ausfabuliert werden – und so durchmischen sich in einem kreativen Prozess die gezeichneten und gemalten Imaginationen Kuhns mit denen des Zuschauers. Als ich mich im letzten Jahr wieder intensiver mit dem Thema Zeit beschäftigte, war ich froh, mittlerweile eine DVD-Edition von Kuhns *Neulich*-Filmen sehen zu können – und kontaktierte ihn einfach per E-Mail. Das folgende Interview wurde auf Wunsch Kuhns per E-Mail geführt: „Ich selbst ziehe seit einigen Jahren übrigens ‚E-Mail-Interviews‘ vor – ich habe es zu oft erlebt, dass mündlich gegebene und dabei schriftlich notierte Interviews oft

durch den Zwang zur Raffung verstümmelt und verflacht wiedergegeben wurden. Außerdem mag ich gern so präzise, wie mir möglich, antworten, was mündlich meist nicht gelingt“. Gerne ließ ich mich, ohne den Autor persönlich zu kennen, auf das Experiment ein. Und so entstand ein ungewöhnlicher Text, bei dem Frage und Antwort eine andere Bedeutung haben als im mündlichen Gespräch. Manchmal sind meine Fragen sehr ausführlich, weil ich glaubte, Kuhns Präzision nicht anders Referenz erweisen zu können. Die Zeitangaben habe ich beigefügt, sie gehören wie die Pausen eines Gesprächs zu einem E-Mail-Interview dazu. Korrigiert ist nachträglich so gut wie nichts.

Jochen Kuhn ist seit 1991 Professor an der Filmakademie Baden-Württemberg, er leitet dort den Fachbereich „Filmgestaltung“. Seine Arbeiten wurden weltweit auf Festivals und Ausstellungen gezeigt und erhielten zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Das Interview wurde von Andreas Becker geführt.

Andreas Becker, Wed, 20 Apr 2011 10:07:43

Im Erzählkino, im Dokumentarfilm, und auch im Experimentalfilm arbeitet man in der Regel

mit einer „Dramaturgie der Präsenz“. Man stellt eine Kamera auf und inszeniert eine Gegebenheit. Der Zuschauer fasst dann diese Reproduktion des Geschehens als etwas Gegenwärtiges auf, er versteht die filmische Projektion als eine Art von Quasi-Wahrnehmung. Ein guter Teil des Illusions- und Action-Kinos beruht auf diesem Effekt. In Ihren Neulich-Filmen habe ich nie den Eindruck, dass man etwas Gegenwärtiges sieht, stattdessen wohnt man doch eher einer Erinnerung bei. Man sieht der Erinnerung bei der Arbeit zu. Wie schaffen Sie es, dem Bild diesen Charakter des Gegenwärtigen, den es ja unmittelbar hat, zu nehmen? Und wie erzeugen Sie – ganz handwerklich – den Eindruck eines sich erinnernden Bildes?

Die Vorstellungswelt speist sich zum großen Teil aus Erinnerungen, man könnte da von „Rückstellung“ sprechen, zu der sich die „Vorstellung“ gesellt.

Jochen Kuhn, Sat, 23 Apr 2011 13:44:07

Das „Innen“ in der Erinnerung ist, glaube ich, ein gutes Stichwort, wenn man beschreiben will, was vielleicht eines der Merkmale meiner Kurzfilme ist. Der Zuschauer hat beim Schauen weniger den Eindruck, einem Maler beim Handwerk des Malens als beim Entwerfen und malerischen Denken zuzusehen. Das scheint mir ein Resultat der Zeitraffung zu sein. Denn das malerische Konzipieren, das Entwickeln der Vorstellung ist ein rascher Prozess. Das Handwerk der Malerei hingegen ist, gerade wenn es sich um gegenständliche Malerei handelt, eine langwierige, ja schleppende Tätigkeit. Durch das Mittel der Beschleunigung (Zeitraffung) entsteht der Eindruck, man schaue in den Kopf, in die ursprüngliche „Entwurfsküche“ des Malers, man schaue ihm beim „allmählichen Verfertigen der Gedanken beim Malen“ zu. Die Vorstellungswelt speist sich zum großen Teil aus Erinnerungen, man könnte da von „Rückstellung“ sprechen, zu der sich die „Vorstellung“ gesellt. Beides zusammen – der Rückgriff auf das Gedächtnis und der Vorgriff auf eine noch vage Idee – führt zum Entwurf, zum eigentlich kreativen Versuch. Und

diesem Suchen und Versuchen wohnt in den Filmen der Zuschauer sozusagen bei. Dazu kommt meist ein Text, der oft die Struktur eines inneren Monologs hat und eine Stimme, deren Timbre auch eher an ein Selbstgespräch erinnert als an einen Vortrag.

Becker, Mon, 25 Apr 2011 11:43:43

Diese multimediale Konstellation Ihrer Arbeiten finde ich sehr interessant. Die verschiedenen Tempi, die Rücksicht nehmen auf die verschiedenen Sinne und ihre Zeitstruktur. Da gibt es den Off-Kommentator, den Sie meistens selbst sprechen, und den wir auch stilisiert im Bild sehen. Er ist ein Beobachter seiner eigenen Erinnerungen. Und dazu natürlich die Musik, die auch eher aleatorisch klingt, manchmal erinnert sie mich an die Windspiele, die ja die Atmosphäre der Natur klanglich übersetzen. Und natürlich Ihre Bilder, die für sich schon sehr dicht sind, so dass man in der schnell ablaufenden filmischen Zeit gar nicht alles wahrnehmen kann, was sie zeigen. Man ist während des Schauens selbst mehrfach auf die Erinnerung angewiesen und merkt, wie viel man übersieht – und was man ausblendet, was man bestenfalls an den Rändern erahnt. Das heißt also, dass Erinnerung gar nicht einfach die Reproduktion von Vergangenen ist, wie man doch im Alltag glaubt. Ist Erinnerung eher eine Art unendliche Fundgrube und „Produktionsstätte“ von Formen, Phantasien? Wenn Sie von Rück- und Vorstellung sprechen, dann ließe sich das doch ganz konkret auch auf den Alltag anwenden. Wir erinnern nicht nur etwas, sondern die Erinnerung ist doch schon eingeordnet und weist auf etwas vor. Ich erwarte von meinem Erinnerungsvermögen, dass es diese Ergänzungen erbringt. Gehe ich etwa aus dem Haus, so erwarte ich, dass ich mich erinnere, dass ich weiß, wo das Fahrrad abgestellt ist usf. Welche Erfahrung haben Sie gemacht, was ist der zuverlässigste Sinn, den wir haben? Es ist sicherlich nicht, wie man lange in der europäischen Malerei glaubte, der visuelle Sinn – oder?

Kuhn, Tue, 26 Apr 2011 12:49:35

Um diese ebenso interessanten wie komplizierten Fragen angemessen beantworten zu können,

müssten eigentlich kompetentere Leute antreten, nämlich Hirnphysiologen und Philosophen. Aus meiner Warte des experimentierenden Filmemachers kann ich nur bescheidene Spekulationen beisteuern. Die Fragen nach „Erinnerung“ und danach, welchem der Sinne das Primat-Prädikat zuerkannt werden sollte, scheinen mir zweierlei zu sein. Dass Erinnerung keine reine „Eins-zu-Eins-Reproduktionsstätte“ ist, scheint mir schon aus der Tatsache hervorzugehen, dass Erinnerung notwendig selektiv ist. Diese Selektivität ist ja auch schon Eigenschaft der Wahrnehmung. Wir haben es also mit doppelter Auswahl zu tun: einmal findet sie im Akt der Wahrnehmung und zum zweiten im Akt des Erinnerns statt. Die Frage ist dann: wer entscheidet eigentlich über die Auswahl und das Maß der Auswahl, und warum wird diese und keine andere Auswahl getroffen?

Unbestreitbar scheint mir zu sein, dass jede Selektion im Interesse des Individuums liegt: es schützt sich vor Überflutung und vor Überforderung. Wenn es sich vor Überforderung schützt, dann heißt das insbesondere auch: Schutz vor unangenehmen, beängstigenden Belästigungen seitens des Unbewussten, seitens der dunklen oder schattigen Bezirke des Bewusstseins. Es sollen besonders belästigende Gefühle ausgeschaltet oder reduziert werden. Und diese Gefühle gehen mit Erinnerungen an bestimmte zurückliegende Begebenheiten einher, die wir nicht „erledigt“ haben oder „erledigen“ können. Diese unangenehmen Erinnerungen inklusive der sie begleitenden Gefühle, führen uns schmerzhaft Differenzen vor innere Auge: z.B. die Differenz zwischen Ich-Ideal und Ich-Real, oder zwischen unseren Vorhaben und unseren Verwirklichungen, oder zwischen unseren moralischen Ansprüchen und unserer (oft triebhaften) Lebenspraxis. Hier also wirkt die Erinnerung nicht rein reproduktiv sondern im hohen Maße manipulativ. In diesem psychischen Feld wird auch das Gewissen (selbstkritisch-korrigierend) aktiv, welches aber seinerseits auch kein „objektiver Richter“ sondern selbst schon wieder einer Zensur unterworfen ist: auch das Gewissen dient dem Interesse des Individuums – selbst da, wo es von ihm gequält wird. Wäre das Gewissen

„objektiv“ und losgebunden von der Interessenvertretung des Individuums, könnte man sich nicht erklären, warum es oft so ruhig schläft und sich „rein“ fühlt, wo es, von Außen besehen, doch allen Grund hätte unruhig und schuldbeladen zu sein. Da wo es als „schlechtes Gewissen“ quälend auftritt, hat das Individuum offensichtlich einen moralischen Vorteil davon – es erteilt sich sozusagen masochistische Absolution.

Die Frage ist nun: wie funktioniert Erinnerung im kreativen Prozess? Sie ist durchaus „Fundgrube“, wie aber wird sie dann zur Produktionsstätte?

Andererseits ist die Erinnerung doch rein reproduktiv: z.B. wo es darum geht, die Sprache, ihre Grammatik, ihre Phonetik, ihren Wortschatz eindeutig parat zu halten. Es ist ja erstaunlich, wieviele sprachlich einwandfreie Leistungen das Individuum – trotz aller Versprecher oder Aussetzer – pro Tag erbringt. Dieselbe reproduktive Leistungskraft ist bei allen Gewohnheiten – vom Fahrradfahren bis zum Führen der Zahnbürste – zu verzeichnen. Hier sind offensichtlich cerebrale Schaltkreise (oder Engramme) derart eingeschliffen, dass wir sie „im Schlaf“ beherrschen und erst im Falle von Demenz-Erkrankungen einbüßen.

Die Frage ist nun: wie funktioniert Erinnerung im kreativen Prozess? Sie ist durchaus „Fundgrube“, wie aber wird sie dann zur Produktionsstätte? Der Kreative kann ja nicht nur aus der Fundgrube auskramen – dann könnte er ja nur repetieren. Es muss ja das sogenannte Neue hinzutreten, damit man von einer schöpferischen Leistung oder einer Erfindung sprechen könnte. Soweit ich die kursierenden Hypothesen dazu kenne, geht man von einer numerisch aberwitzig komplexen Variations- und Kombinationsleistung im Gehirn des Kreativen aus. D.h. das Material der „Fundgrube“ wird mannigfach „gedreht“ und „gewendet“, es wird sozusagen „kritisiert“, das bereits Gekannte und Gekonnte wird reaktiviert, die eingeschliffenen Engramme werden durch abertausende Aktionspotenziale „durchfeuert“ und zugleich anders kombiniert

und variiert. Es muss dann eine rätselhafte Instanz geben, die diese Unzahl an cerebralen Aktivitäten integriert und darüber hinaus hierarchisiert, also bewertet. Darum ist Kreativität : Experiment plus Kritik plus Variations- bzw. Innovationsresultat.

Es wäre mein frommster Wunsch, wenn es meinen Filmen gelänge, einen Hauch dieses experimentellen Findungsprozesses darzustellen. Die Methode meiner Filmtechnik scheint mir dazu günstig zu sein. Denn sie zeichnet ja nicht nur das „Gewollte und Beabsichtigte“ auf, sondern lässt auch das Missglückte stehen, sie gibt dem Kritisierten Raum, weil sie es nicht verbirgt, sondern in Form von Verwischungen, Löschungen, Pentimenten usw. sichtbar werden lässt.

Durch diese Methode wird aber das sogenannte Missglückte Teil des Geglückten – die „Reuestriche“, die Übermalungsreste, die „Dreckspuren“, die alle nicht stringent zur Erzählung des Films beitragen, bestimmen das Ganze des Films doch in hohem Maße mit und tragen zu seiner Wirkung positiv bei. Hier wird das Scheitern eben, wie so oft propagiert, produktiv. Es ist dann gar kein Scheitern mehr. Scheitern kann sich dann nur noch im Nicht-Tun, im Unterlassen, im Verzweifeln ereignen.

Deswegen spreche ich auch bei meinen Filmen nie von „Trickfilm“, weil sie eher Dokumentarfilme sind. Ich dokumentiere diese Variations- oder Entwicklungsprozesse und verbinde diese mit dem Erzählen. (documentum (lat)= beweisende Urkunde).

Becker, Tue, 26 Apr 2011 16:53:01

Sehr spannend! Ihr Hinweis zur Darstellung des „Findungsprozesses“ erinnert mich an Sigmund Freud, er erklärt das Gedächtnis in „Notiz über den Wunderblock“ mit der Funktionsweise ebendieses Kinderspielzeugs „Wunderblock“, heute auch „Zaubertafel“ genannt. Man kann auf den „Wunderblock“ etwas schreiben und das Geschriebene dann wieder von der Folie wegwischen, aber es bleibt da eine dauerhafte Spur auf dem darunterliegenden Material, die sich aktualisieren lässt. Freud spricht auch von einer „Zelluloidplatte“, die wohl damals als Material benutzt wurde. Insofern ist der Film auch ganz ma-

teriell eine Art „Wunderblock“, und Sie zeigen dies aber auch und nutzen diese Funktion. Freuds Leitmetapher ist die der Schrift, bei Ihnen ist es das noch ‚unübersetzte‘, in Teilen amorphe Bild. Sie schreiben nicht, sondern malen und sprechen (auch hier wieder diese faszinierenden Zeitschichten und Re-Kommentierungen). Es gibt eine sehr schöne sprachliche Wendung in diesem Aufsatz, da heißt es: „Es wäre so, als ob das Unbewusste mittels des Systems W-Bw der Außenwelt Fühler entgegenstrecken würde, die rasch zurückgezogen werden, nachdem sie deren Erregungen verkostet haben.“ Nochmal kurz gefragt: Wenn die Wahrnehmung schon auswählt, welcher Sinn ist für Sie dann der zuverlässigste? Sind ihre Arbeiten tatsächlich chronologisch, zeigen Sie also alles das, was im Prozess des Übermalens übrig blieb? Oder gibt es nicht doch eine Art „Drehbuch“? Wie wichtig ist diese Art von „eikonographischer“ Selbstanalyse?

Kuhn, Tue, 26 Apr 2011 23:17:06

„Wenn die Wahrnehmung schon auswählt, welcher Sinn ist für Sie dann der zuverlässigste?“: Ich zögere anzunehmen, dass es in puncto Zuverlässigkeit der Sinne eine Rangordnung gäbe. Bei Platon kam dem Sehen, soweit ich informiert bin, eine Priorität zu. Er kannte aber auch noch nicht die moderne Fetus-Forschung, die wohl belegt hat, dass schon im Mutterleib gehört oder gehorcht wird. Bei der Frage, die man ja schon als Kind anstellt, welcher Verlust den größten Horror auslöst, stand bei mir allerdings die Vorstellung des Verlusts des Sehens und der Hände an erster Stelle. Solche Hierarchisierung führt dann, höchstwahrscheinlich nicht nur bei mir, zu der euphorischen Bejahung aller Sinne und der Dankbarkeit, über sie zu verfügen.

Immer wenn gedeutet wird, setzt die Selektion ein; sie wählt aus, verbiegt, begründigt, verschiebt, beschönigt, übertreibt, verdrängt, spaltet.

Ich denke, der Geschmacks/Geruchssinn sollte im Hinblick auf Täuschbarkeit der resistenteste

JOCHEN KUHN ÜBER ERINNERUNG, BILDER UND DIE FUNKTION VON KUNST

sein, einfach weil eine fehlerhafte Auswahl bei der Nahrungsaufnahme die fatalsten Folgen haben könnte. Beachtlich ist ja auch die Doppelbesetzung des Begriffs *Sinn*, weil er ja eben auch „Bedeutung“ heißt, sogar „Letzt-Bedeutung“ im Sinne von „Sinn des Lebens“. Bei der Frage nach der Bedeutung von etwas kommt dann die interessegesteuerte Selektion wieder stark ins Spiel, weil es ja immer heißen muss: welche Bedeutung hat dies und das für mich. Immer wenn gedeutet wird, setzt die Selektion ein; sie wählt aus, verbiegt, begründet, verschiebt, beschönigt, übertreibt, verdrängt, spaltet. Wir sind also dazu verdammt, uns auf unsere Interpretation von Welt und unsere selektiven Sinne zu verlassen, und zugleich sind wir verlassen von „allen guten (objektiven) Geistern“, nur fähig, unsere Wahrheit zu sagen, aber nicht die Wahrheit.

„Sind Ihre Arbeiten tatsächlich chronologisch, zeigen Sie also alles das, was im Prozess des Übermalens übrig blieb? Oder gibt es nicht doch eine Art ‚Drehbuch‘“:

Es gibt vor allem einen nachträglichen Schnitt. Insofern trifft die Aussage, es handle sich um eher dokumentarisches Arbeiten, der Verdacht, nur eine halbe Wahrheit zu sein. Denn natürlich greife ich im Schnitt nachträglich korrigierend und zensierend ein. Denn das pure Aufzeichnen aller malerischen Arbeits-Schritte hätte zwar die Ehre der puristischen Haltung für sich, verlöre aber eben jenes Element der Unmittelbarkeit in Bezug auf das rasche Verfertigen der Ideen beim Malen. In den 70er/80er Jahren habe ich auch mal so etwas versucht: Aufzeichnen des Malprozesses in Echtzeit. Das war noch der Schule der Konzept-Art geschuldet, unter deren Kuratel ich teilweise im Kunststudium stand.

Chronologisch hingegen arbeite ich schon. Die Montage findet schon vor der Kamera statt, im Schnitt verkürzen oder raffen wir nur, wir nehmen Teile heraus, aber wir bauen so gut wie nie um, die Reihenfolge beim Drehen bleibt zu 98 Prozent bestehen.

Das Drehbuch besteht entweder nur im vorgefertigten Text, der später gelesen und aufgezeichnet

wird, oder in Skizzen und partiellen Storyboards. Zuweilen mache ich auch eine nachträgliche Storyboard: ich zeichne auf, welche Schritte ich schon gedreht habe, um den Überblick nicht zu verlieren und Anschlüsse zu planen.

Es gibt aber auch Filme (*Bildnis M.* (1976) oder *Jo Jo* (1991)), in denen ich ohne jegliches Script den visuellen/malerischen Zu- oder Einfällen gefolgt bin, ohne Text-Vorgabe. Auch *Exit* (2006 – 2008) ist in längeren Passagen so entstanden.

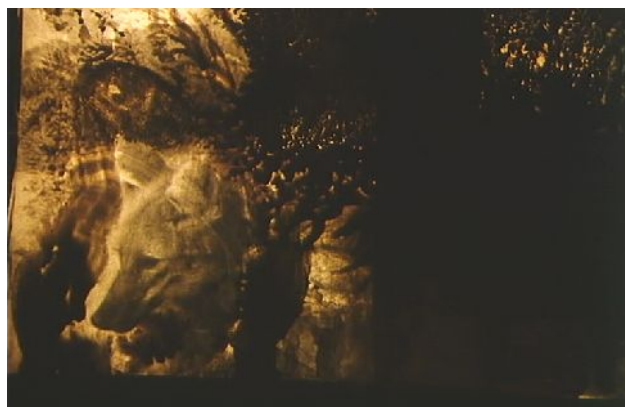
Becker, Mon, 02 May 2011 09:40:28

In *Neulich 2* geht ein Mann zu einer Ärztin. Diese macht dessen Psyche mit Hilfe eines Geräts, einer Art Ultraschallapparat, sichtbar. Es gibt dann diese für mich sehr überraschende Wendung, dass die Ärztin zwar diagnostiziert, dass der Patient einen „Wolf“ habe, aber dann sagt, dass man doch mit den „Echos“ leben könne. Sie versucht nicht, den „Wolf“, den wir auch als Zuschauer beim genauen Hinsehen entdecken, mit Medikamenten zu behandeln. Stattdessen zeigt sie dem Patienten ihre „Bilder“. Normalerweise wäre ja die Ärztin derart unter Druck, dass sie sich für genau diese Seite der „bildgebenden Verfahren“ keine Zeit nehmen könnte. Sie würde sich auch diesen voyeuristischen Aspekt der medizinischen Bilder nicht eingestehen.

Kuhn, Tue, 3 May 2011 18:56:11

Das ist eine von vielen Wendungen, die darlegen, dass es in meinen Filmen immer einen Mix aus Alltagssituation und Fiktion gibt.

Den Filmen ist sozusagen eine Traumstruktur unterlegt. Wer sich darauf einlässt, muss sich immer aufgefordert fühlen, Metaphern zu deuten. Filmsehen und Traumdeutung liegen dann nah beieinander. Besonders natürlich – quasi explizit – bei *Neulich 2*. Denn da fungiert das Untersuchungsgerät ja als bildgebendes Verfahren zur Sichtbarmachung „heißer Zonen“, die hier nicht physischer sondern psychischer Natur sind. Ultraschall heißt ja im klinischen Raum auch Sonografie. Und da ich zwei Jahre in Italien gelebt habe, musste ich (bei den zahlreichen Untersuchungen, die ich über mich habe ergehen lassen müssen) immer an „sono“ (ich bin/sie sind)



„Aha. Einen Wolf haben Sie auch.“ – „Ist das schlimm?“ – „Solange sich der nicht meldet, den haben viele.“ / Neulich 2

und „Graphie“ denken, also an eine Grafik der Seinsverfassung. Was die Ärztin da macht, indem sie kurz zwei Bilder aus sich selbst zeigt, könnte sowas sein wie Introjektion oder Introspektion als Gegenübertragung. Sie gibt es natürlich aus im Ton der lapidaren Relativierung („das hat doch jeder irgendwo“) – um ihr Nichtwissen herunter zu spielen. Dieser Patient in *Neulich 2* gibt ja als Motiv seines Entschlusses, die Untersuchung machen zu lassen, an: „Nun hab ich ja immer diese komischen Stimmungen; mal ist es ein Schmerz, mal ist es ein Wohlbefinden – in jedem Fall: irritierend. Besser nachsehen lassen“.

Ein deutlicher Hinweis, dass es sich hier um psychosomatische Fragen handelt, womit die Ärztin irgendwie nicht umgehen kann.

Der Begriff „Echo“ wird ja in der Sonografie tatsächlich verwendet. Ein schöner Begriff: wie man in die Seele hineinrief, so schallt es heraus.

Sie müsste angesichts der Bilder eigentlich psychoanalytisch an die Sache herangehen – dafür reicht aber ihre Kompetenz nicht. Außerdem will sie, dass sich das Gerät amortisiert, und da wäre eine tiefenpsychologische Betrachtung wenig lukrativ.

Der Begriff „Echo“ wird ja in der Sonografie tatsächlich verwendet. Ein schöner Begriff: wie man in die Seele hineinrief, so schallt es heraus. Natürlich ist die Situation auch semi-erotisch-intim. Auch in der Realität waren es oft Ärztinnen, die mich durchleuchtet haben. Man liegt da ja

halbnackt vor ihnen und was am Bildschirm erscheint, ist eine Art Rorschachtest. Die ganze Situation erinnert an ein verqueres candlelight-blind-date – ohne verbindliche Geständnisse.

Becker, Tue, 03 May 2011 21:31:49

Und was Ihr Film dann auskostet, ist die Darstellung dieser Haltung, die es der Ärztin selbst erst gestattet, den Menschen als „Körper“ zu behandeln, der untersucht wird. Sie wird dadurch aber gleichzeitig in eine Art quasi-erotischer Be-



„Sie zog an einer Kordel. Daraufhin hob sich die Wand. Wie leise das ging.“ – „Keine Sorge, niemand kann dich sehen. Wir schauen durch ein blindes Glas. Die fühlen sich unbeobachtet“ – „Es erschienen mehrere Kammern. Alle, alle waren hier.“ / Neulich 5

ziehung zum Patienten gesetzt, weil sie ja ihre eigenen Gefühle gar nicht von sich trennen kann, sie kann nur so tun, als ob sie neutral wäre. Und dennoch lässt sie sich auf das „verquere candlelight-blind-date“ ein. Kinder sind bei den „Doktorspielen“ da ganz konkret, sie

verstehen nicht, warum der ‚Arzt‘ diese Haltung einnimmt, sind aber an eben diesen Momenten besonders interessiert. Kindern bereitet es gar keine Schwierigkeit, dies alles als theatrale Situation zu verstehen.

Sie erwähnen die Psychoanalyse, beide Personen agieren ja in einer Art Bildraum, in den die Technik ihre Phantasien verwandelt. Und nur in diesem Bildraum ist es gestattet, so zu agieren. Und diese Bilder sind dann die Projektionsflächen, sie wirken zurück auf den Alltag. Alles verkompliziert sich dadurch. Intimität wird über Techniken gespiegelt, bis man diese zu kennen glaubt, aber dann doch letztlich nur medial generierte (und verfremdete) Bilder sieht. Der Unterschied zu Freud liegt doch darin, dass die Symmetrie dieses „Fort-da-Spiels“ in Ihrem Film unentschieden bleibt. Man weiß nicht, ob man die Realität vom Traum oder den Traum, was Freuds Perspektive ist, von der Realität her interpretieren soll. Auch die Frage der Männlichkeit-Weiblichkeit ist ja hier offen. Der Mann trägt zu Beginn einen Kopf in seinem Bauch!

Kuhn, Thu, 12 May 2011 18:02:27

Ich merke, dass Sie den Film sehr genau ansehen. Das ist meist selten.

Ich glaube, dem Kurzfilm wird eher wenig zuge-
traut, und zwar einfach, weil er kurz ist.

Und die kurze Form gilt den Meisten als die „Noch-Nicht-Form“. Die Kürze allein deuten die Meisten als Zeichen dafür, dass das Filmen noch gütig wird. Der Kurzfilm ist für sie die Pflicht und nicht die Kür, er sei, denkt man, das Medium der Studenten, die noch nichts wirklich Bedeutendes zustande bringen. Dies manifeste Vorurteil erlaubt den Meisten keinen zweiten Blick, der eine Fülle von Themen erkennen könnte. Manche sagten, als sie Kurzfilme von mir sahen: „Und wann machst du mal einen richtigen Film?“ Mit dem „richtigen“ Film ist natürlich der abendfüllende Spielfilm gemeint. Da ich solche als Autor und Regisseur auch gemacht habe, weiß ich, dass die Herstellung meiner Kurzfilme nicht weniger Anstrengung, Verdichtung, Zeit kostet, als die Arbeit an Buch und Regie für einen Langfilm. Natürlich bietet die kurze Form nicht weniger Themen als die lange.

Und wenn man über *Neulich 2* spricht, kann man, finde ich, die Aspekte Psychoanalyse, Psychosomatik, Erinnerung als (eventuell krankmachendes) Symptom, Ultraschall als Rorschachtest, die erotische Doppelperspektive Patient/Ärztin, die professionelle Ignoranz einer rein physischen Diagnostik, die Ratlosigkeit des Patienten gegenüber Diagnosen u.a. nicht übersehen. Was Sie über das Verhältnis Traum-Realität sagen, ist ein Thema, das mich auch immer interessiert. Soweit ich die Hirnphysiologie kenne, sind die Verarbeitungswege cerebraler Potenziale im Wach-Sein und beim Träumen nicht grundsätzlich unterschieden. Der Traum zeichnet sich wohl lediglich dadurch aus, dass bestimmte neuronale Muster, die das Wachbewusstsein determinieren, im Traum partiell ausgeschaltet sind, bzw. anders gefiltert oder verschaltet sind. Das Schlafbewusstsein erhält mannigfaltige Signale aus diversen Arealen (inclusive Sehrinden und limbischen Kernen), die auch im Wachbewusstsein aktiv sind. Im Traum aber sind die „Weichen“ der Potenzialwege anders gestellt. So kommen Verknüpfungen zustande, die das Wachbewusstsein (oder der ihm vorgeschaltete (uns unbekannt) Selektionsmechanismus) im Interesse der sozial-kompatiblen Tagesorientierung des Individuums nicht zulässt.

Ich kann die mich umgebende Realität wie vom Traum verfremdet wahrnehmen. Ich glaube, das ist das Wesen der Imagination.

Es überrascht daher nicht, dass man auch im Wachen träumen kann – ein Topos, der ja sehr alt ist.

Ich kann die mich umgebende Realität wie vom Traum verfremdet wahrnehmen. Ich glaube, das ist das Wesen der Imagination, der Autosuggestion – beides Begriffe, die ja i.d.R. auftauchen, wenn man nach Wurzeln schöpferischen Tuns sucht. Im kreativen Prozess muss der Kreative versuchen, die cerebralen Aktionspotenziale auch über neue Verschaltungen, Verknüpfungen laufen zu lassen. Wird das Maß der Neuverschaltungen und das Maß der Umgehung der tages-rationalen Zensur-Filter zu hoch, kann man

JOCHEN KUHN ÜBER ERINNERUNG, BILDER UND DIE FUNKTION VON KUNST

bekanntlich ins Feld der Halluzinationen oder psychotischen Zustände geraten.

In jedem Fall ist für mich – im Hinblick auf die Frage nach der Inspiration für die Filme – die prinzipielle Trennung zwischen traum-inspiriert und realitäts-inspiriert obsolet geworden.

Becker, Sun, 15 May 2011 16:41:17



Exit (2008, Ausschnittsvergrößerung)

In *Neulich 4*, aber dann auch vor allem in *Exit* wandeln die Protagonisten in einer düsteren Welt des Terrorismus umher. Gleich zu Beginn von *Neulich 4* wird von einem Gasanschlag gesprochen, in *Exit* sehen wir einen Selbstmordattentäter, und dann immer wieder diese moderne Ikone des Soldaten mit Maschinengewehr, die durch die Medien hindurchflimmert.

Und es kommt dann auch ein Motivfeld ins Spiel, das vorher nur andeutungsweise dargestellt wurde, das der Religion, und bei *Exit* auch das der Jurisprudenz. Mir scheint, dass die Protagonisten gerade in diesen Filmen mit den Räumen, die sich ihnen eröffnen, nicht umgehen können, und der Mann in *Exit* ist diesmal ja tatsächlich sprachlos. Man blickt mit ihm immer wieder in Kisten usf. hinein – und innerhalb dieser Räume und aus diesen heraus entstehen dann Welten. Und die Passivität des erwerbslosen Beobachters im Bild wirkt wie eine Mittäterschaft, weil er nichts tut – und weil er einen Ausgang im gewohnten Sinne nicht findet. In Deutschland ist man, hoffe ich, durch den Nationalsozialismus und dessen Aufarbeitung einigermaßen immunisiert gegenüber „politischen Religionen“. Aber inwiefern spielt die religiöse Bilderwelt heute eine Rolle? Und ist die mediale und

globale Verbreitung bestimmter Bildordnungen eine Gefahr? Kann man als Künstler eigentlich außerhalb dieser religiösen Bildwelten arbeiten? Schaut man sich so profane Ereignisse wie Popkonzerte an, so merkt man sehr schnell, wie stark christliche Motive diese ordnen. Aber zum Beispiel Bilderverbote sind für die bildende Kunst etwas Problematisches, wie kann sie eine apikturale Kultur darstellen?

Kuhn, Fri, 20 May 2011 19:39:51

Der Begriff *exit* ist ja lateinischen Ursprungs und wurde in der Theaterliteratur verwendet als „er geht ab“, um das Abtreten eines Protagonisten von der Bühne zu signalisieren.

Erst später hat sich die heute gängige Bezeichnung für „Ausgang“ durchgesetzt.

Der Film sollte erst „Kündigung“ heißen – dann war mir der Titel „Er geht ab“ noch lieber, weil deutlicher.

Leider hatte ich nicht genügend vorher recherchiert, und somit nicht bemerkt, dass die schweizer Initiative zur Sterbebegleitung auch ‚Exit‘ heißt – sodass jetzt das Thema Sterben mir etwas zu stark hervortritt – wenn auch Abtreten und Sterben und Kündigen nah beieinander liegen.

Ich habe mir lediglich die Aufgabe gestellt, eine verrückte Welt auszumalen, in der sich die Menschen, wie es im Psalm 39 heißt, „viel vergebliche Unruhe“ machen.

In der Tat sehe ich den Rauswurf durch den obersten Richter – der Verfassungsrichter, der nach der Handlung über die innere Verfassung des Protagonisten richtet und ihn aus seiner Klausel hinaus in die Welt wirft – auch als Verkündigung eines letzten „Abgangs von der Bühne“. Zumindest wäre mir die Assoziation nicht fremd. Verluste von Wohnung und Arbeit können ja Todesängste auslösen.

Der Richter hat in *Exit* allerdings keine Frohe Botschaft zu verkündigen, sondern eine Bleibe zu kündigen.

Was dem Protagonisten gerade zu fehlen scheint, ist Bindung oder Rück-Bindung oder Religion.

Der Protagonist, zu Anfang als Melancholiker ausgewiesen, kommt nun außerhalb seiner Behausung in die Fremde. Ich wüsste nicht, dass ich das Problem hätte, eine „apiktorale Kultur“ darzustellen. Ich habe mir lediglich die Aufgabe gestellt, eine verrückte Welt auszumalen, in der sich die Menschen, wie es im Psalm 39 heißt, „viel vergebliche Unruhe“ machen. Ursache dieser Unruhe ist ein „Nicht-Ein-noch-Aus-Wissen“, ein „Nichtwissen woher und wohin“, ein Verlust an sicherem In-der-Welt-Sein, ein Verlust an Jenseitsgewissheit.

Solche wahnhaften Unruhen herrschen aber nicht nur im religiösen Raum. Wir finden sie überall, in der Welt der Banken, der Künste, der Medien, der Politik, der Liebesbeziehungen, der Familien.

Dieselben Ursachen beschwören Trost-Wünsche herauf, die dann auch religiöse Bedürfnisse, Rituale, Gesetze, Glaubenssätze und mannigfaltige, das ganze Leben umspannende Imaginationen bis hin zu Wahnvorstellungen einleiten. Der Glaube, es könne dem Menschen schädlich sein, in den religiösen Raum Bilder oder Abbilder zu integrieren, wäre m.E. ein Beispiel solcher Wahnvorstellungen. Solche wahnhaften Unruhen herrschen aber nicht nur im Religiösen Raum. Wir finden sie überall, in der Welt der Banken, der Künste, der Medien, der Politik, der Liebesbeziehungen, der Familien. Man kann ja, wie gesagt, den Wahn (oder Traum) nicht kategorisch von der Wirklichkeitswahrnehmung unterscheiden. Das brauchen wir auch nicht, solange wir uns an Grundregeln des Umgangs miteinander (Menschenrechte) halten.

Will man also ein Sich-Fremd-Fühlen-in-der-Welt darstellen, oder das lebenslängliche Zur-Welt-Kommen als ein Fremdwerden darstellen, so kommt man natürlich auch um die Darstellung religiös oder politisch motivierter Gewalttaten und anderer Verrücktheiten nicht herum. Das habe ich in der „Malereise“ von *Exit* versucht.

Becker, Fri, 20 May 2011 20:39:24

Es ist wirklich ein wichtiges Projekt, einmal diese unterschwellig und ohne künstlerische Wahrnehmung gar nicht mehr bemerkbaren kollektiven Wahnvorstellungen ausfindig zu machen. Diese Technikutopien und ökonomischen Entwürfe, die militärischen Pläne usw., die ganze Länder vernichten und Millionen Lebensläufe zerstören können. Ich sah neulich *The Day After Trinity* von Jon Else, ein Dokumentarfilm über Robert Oppenheimer. Der Film endet mit einem Interview, in dem Oppenheimer über seine Erlebnisse während des ersten Atombombentests spricht (der Trinity-Bombe), er benutzt Bilder der indischen Mythologie, Tränen stehen ihm in den Augen, sein Gesicht sieht aus wie eine Totenmaske. Natürlich ist alles auch vorbereitet, aber diese mythologisch-religiöse Schicht (bzw. deren Fehlen) scheint mir bei der Interpretation viel wichtiger zu sein als die rein physikalischen Aspekte.

Aber nun möchte ich das Interview mit drei kurzen letzten Fragen abschließen. Welches sind Ihre Lieblingsfilme? Welche Bücher würden Sie unbedingt zur Lektüre empfehlen? Und welche Bilder, Zeichnungen bzw. Gemälde sollte man sich anschauen?

Kuhn, Mon, 23 May 2011 11:43:40

Diese Fragen kommen so leicht daher und stellen einen doch vor die harte Aufgabe der Selektion.

Bei der Fülle der möglichen Antworten wähle ich die Flucht in die (ungerechte) Spontaneität.

D.h., um nicht ins Grübeln zu kommen, sage ich das, was mir eben zufällig gerade einfällt, wobei ich kein Freund der Hierarchisierung oder der „Hitlisten“ bin. Es gibt nicht den Film, oder das Buch, oder die Malerei, die jeweils alles andere hinter sich ließen. Statt Gipfeln und „Wettbewerben zur Spitze“ sehe ich eher Flächen oder Räume, in denen sich zahlreiche Werke gut nebeneinander vertragen und ergänzen. Insofern habe ich viele „Lieblinge“, nenne aber nur spontan solche, die überwiegend in der Vergangenheit (z.B. vor 20 oder 30 Jahren) wichtig für mich waren:

JOCHEN KUHN ÜBER ERINNERUNG, BILDER UND DIE FUNKTION VON KUNST

FILME

Don Camillo und Peppone, Orig. *Don Camillo*, F/I 1952, sw, nach Giovanni Guareschi (Roman), R: Julien Duvivier, Carmine Gallone.

Der dritte Mann, Orig. *The Third Man*, GB 1949, sw, nach Graham Greene (Roman), R: Carol Reed.

Der Diskrete Charme der Bourgeoisie, Orig. *Le charme discret de la bourgeoisie*, F/I/E 1973, R: Luis Bunuel.

Das Gespenst der Freiheit, Orig. *Le fantôme de la liberté*, I/F 1975, R: Luis Bunuel.

1900 – Gewalt, Macht, Leidenschaft, Orig. *Novecento 1e parte*, BRD/I/F 1975/6, R: Bernardo Bertolucci.

The amazing Mr. Bickford, USA 1987, R: Frank Zappa, Bruce Bickford.

Kurzfilme von Bruce Bickford: *Prometheus' Garden*, USA 2008, Regie/Animation: Bruce Bickford.

LEKTÜRE

Vincent van Gogh: *Briefe an seinen Bruder*. Aus dem Holländ., Franz. und Engl. von Eva Schumann. Ausw., Vorw. und Kommentar von Fritz Erpel. Köln: Anaconda, 2005.

George Orwell: *Out and down in Paris and London*. Hrsg. von Peter Davison. Repr. London: Secker & Warburg [u.a.], 1997.

Knut Hamsun: *Hunger*. München: List, 1997.

Peter Sloterdijk: *Weltfremdheit*. Erstausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Flann O'Brian: *Irischer Lebenslauf: eine arge Geschichte vom harten Leben*. Hrsg. von Myles na Gopaleen. Aus dem Ir. ins Engl. übertr. von Patrick C. Power. Aus dem Engl. ins Dt. übertr. von Harry Rowohlt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Robert Walser: *Der Gehülfe*. Zürich: Manesse-Verl., 2004.

BILDENDE KUNST

Diego Velázquez (1599-1660), insbesondere die Bildnisse: *Papst Innozenz X.* (1650), *Hofnarren und Hofzwerge* (1628-1645), *Las Mininas* (dt. *Die Hoffräulein*, 1656)

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778): *Carceri* (1761)

Pieter Jansz. Saenredam, (1597-1665), insbesondere die Kircheninnenräume

Alfred Sisley (1839-1899), insbesondere die Seine-Landschaften

Alberto Giacometti (1868-1933): Portraits

Marcel Duchamp (1887-1968)

Ich breche lieber ab, sonst wird es uferlos.

(Wiedergabe der Fotos und Screenshots mit freundlicher Genehmigung von Prof. Jochen Kuhn)



Ich muss die Geschichte schon kennen, zu der ich Bilder mache



Günther Jockel ist seit mehr als vier Jahrzehnten Photograph. Er hat nicht nur mehrere Generationen an Phototechnik miterlebt, sondern auch den Wandel vom analogen zum digitalen Verfahren. Nachfolgend beschreibt er seine Arbeit als Pressephotograph und spricht über die Zukunft des digitalen Bildes. Dabei hatte er ursprünglich einmal einen ganz anderen Weg eingeschlagen. Das Interview wurde geführt von Constantin Grudda.

Wie sind sie denn zu ihrem Beruf gekommen?

Jockel: Zu meinem Beruf bin ich ganz außergewöhnlich gekommen, das wäre heute gar nicht mehr möglich! Ich war eigentlich Maschinenschlosser und dort gab es eine Gewerkschaftsgruppe für Photographie. Dort bin ich hingegangen und mir wurde die Laborarbeit beigebracht. Da habe ich auch Bilder von Menschen und dem Arbeitsleben gemacht. Es war immer mein Ziel, gute Bilder von Menschen zu machen. 1968 war dann eine Kleinanzeige im Darmstädter Echo: Jüngerer Pressephotograph gesucht. Ich habe meine Bildermappe mit zum Chefredakteur genommen und sagte: „Hier bin ich! Wollt ihr mich?“ Er hat dann meine Bilder betrachtet und sagte: Ich solle einfach mal zu ihnen kommen.

So bin ich 1968 als Arbeiter in die Repro eingetreten und habe nebenbei photographiert. Damals war es alles noch im Bleidruckverfahren und alle Bilder mussten vor dem Druck aufgerastert werden.

Also war es nicht durch eine Ausbildung sondern?

Ja, einfach mal machen! So bin ich nach zwei Jahren Photoredakteur geworden.

Das war eine Festanstellung, nicht freischaffend?

Ja, mit Festanstellung. Nie freischaffend, immer nur fest angestellt.

Also photographieren sie seit wie viel Jahren?

Seit 43 Jahren photographiere ich. 2004 ist dann die Photoredaktion aufgelöst worden und seit dieser Zeit arbeite ich als Freiberufler.

Auch für andere Zeitungen?

Für andere Zeitungen weniger. Mein Hauptarbeitgeber ist das Darmstädter Echo. Nebenher auch für Vereine und verschiedene Institute. Das ist allerdings marginal, nur ein bis zweimal im Jahr. Davon kann man nicht leben. Der Hauptteil meines Verdienstes ist vom Darmstädter Echo. Ich arbeite in der Landredaktion-West und im Bereich Kultur. Zudem mache ich auch Wirtschaftsphotos.

Bleiben die Zeitungen bei ihren Photographen oder...?

Das wäre schön! Es gehört etwas Humor dazu, sich dann immer gegenseitig die Termine abzu-jagen. Da steckt schon ein Spiel drin und es besteht ein Konkurrenzkampf. Zudem darf man die Redakteure nicht verschrecken und sollte immer mal neue Bildideen haben. Das ist ein ganz kla-

rer Fall.

Sie sagten, sie photographieren seit 43 Jahren. Sie haben also den Wandel der älteren analogen Technik hin zur digitalen direkt miterlebt?

Ja, den habe ich direkt miterlebt. Früher, 1968, habe ich ja nur Schwarz-Weiß-Fotos gemacht und erst in den 80er Jahren ist beim Echo umgestellt worden auf Farbe. Ein eigenes Farblabor hatte der Verlag nie, nur ein Schwarz-Weiß-Labor. Das war auch immer mit meine Aufgabe, dass ich dort Bilder entwickelt habe. Wenn dann abends noch ein aktueller Termin war, musste man noch ins Labor und die Filme schnell trocknen, zum Teil ohne sie richtig zu wässern. Dadurch sind natürlich ein Teil der Negative für die Archivierung nichts geworden.

Sie haben richtig selbst entwickelt und im Labor gearbeitet?

Ja, selber entwickelt, Ausschnitte und auch die Vergrößerungen. Das Negativ war ja nur eine Vorlage und so musste auch mal ein Himmel nachbelichtet werden, um ein einheitlich schönes Bild zu bekommen. Da war schon Finger-spitzengefühl und Kunst gefragt, was mir sehr Spaß gemacht hat.

Und das hat sich vermutlich mit der Zeit gewandelt. Heute wird wohl weniger von den Photographen verlangt, selbst an den Bildern zu arbeiten – oder?

Nein, das stimmt nicht. Also durch die Digitalphotographie...Warten Sie, ich gebe mal ein Beispiel. Ich weiß nicht, ob sie wissen, was ASA ist, also die Filmempfindlichkeit?

Die Lichtempfindlichkeit der Filme?

Ja, genau. Also früher die Schwarz-Weiß-Filme, mit denen wir gearbeitet haben, hatten 400 ASA. Meine erste Digitalkamera hatte 1000 ASA. Das war natürlich ein großer Vorteil. Jetzt habe ich mir vor zwei Monaten die neue Nikon D3 S gekauft und die hat 8000 ASA. Das ist natürlich für einen Photograph, der vorher mit 400 ASA angefangen hat, etwas Besonderes. Die Bilder, die heute gemacht werden können, konnten so früher technisch gar nicht gemacht werden.

Man trifft nach wie vor immer noch auf Leute, die die alte Technik vorziehen...

Ja, das ist auch in Ordnung, aber nur für Künstler, nicht im Photojournalismus. Dort ist das nicht mehr möglich.

Also könnte man die Digitalphotographie als Segen für sie bezeichnen?

Das auf alle Fälle, ja.

Haben sie mit einer privaten Ausrüstung begonnen?

Nein, ich war ja bis 2004 angestellt, und wir haben die Kameras vom Verlag gestellt bekommen. Angefangen haben wir mit der Leica M4. Das war so 1968-69. Dann kamen die erstem Motorkameras, da hatten wir 1970 die Nikon F1. Die habe ich sogar hier noch herumliegen.

Sind die Zeitungen bei diesem Fortschritt schnell mitgezogen?

Ja. Sie wollten dadurch auch Einsparungen haben. Der Umstieg von Chemiekameras auf Digitalkameras sollte so schnell wie möglich passieren. Die Kosten für Farbentwicklungen waren sehr teuer, da wir ja kein eigenes Labor dafür hatten. Zudem mussten die Bilder vorher noch eingescannt werden. Das hat man jetzt alles nicht mehr. Ich mache ein Bild, bearbeite es digital und schicke es direkt an die Redaktion. Die können sie auf dem Bildschirm auswählen und direkt auf die Seite stellen.

Die komplette Verarbeitung erfolgt also digital?

Ja, natürlich. Ich habe sogar einen Laptop und arbeite teils vor Ort und schicke die Bilder weg. Wenn dann weiter weg ein Bürgermeister um acht Uhr feststeht, kann man um viertel nach acht die Bilder wegschicken, egal wo man ist.

Haben sie den Eindruck, dass früher mit den analogen Geräten weniger photographiert wurde? Aus Kostengründen weniger Bilder gemacht wurden?

Weniger? Nein, weniger Bilder nicht, aber es war ein größerer Aufwand. Der einzige Unterschied ist, dass es jetzt nicht mehr so stressig ist. Heute geht das leichter, wenn man seinen Lap-

top dabei hat. Da ist die Arbeit für den Fotografen ruhiger und auch für die Redaktion. Aber früher sind andere Bilder gemacht worden. Der Anspruch nach Photoreportagen zum Beispiel ist stark angestiegen. Die sind früher auch gemacht worden, aber nicht in dieser Art wie heute.



Auf verlorenem Posten. Ein Feuerwehrmann bei einem Brand, fotografiert von Günther Jockel.

Ein Professor von mir, der auch selbst fotografiert, hat einmal die These aufgestellt, dass mit einer analogen Kamera, die nur 36 Bilder auf dem Film hat, wesentlich ausgewählter fotografiert wird, einfach weil die Bilderzahl begrenzt ist. Heute würde wegen der digitalen Speicher weniger darauf geachtet.

Ja, das ist klar. Aber ich finde, dass hat mit der Qualität des Photos zu tun. Ich kann jetzt, wenn ich auf einem Termin bin, und es ist bewegt, zum Beispiel auf einer Sportveranstaltung oder bei einem Varieté, bei interessanten Szenen den Motor laufen lassen. Da mache ich schon mal 200 Bilder und wähle nachher nur drei aus. Das war früher gar nicht möglich. Ich konnte früher nur drei Bilder pro Sekunde machen. Aber heute ist die Chance, ein gutes Bild, ein außergewöhnliches Bild zu machen, wesentlich größer.

Sie hatten jetzt ja schon digitale Bearbeitung erwähnt. Wie stehen sie denn zu diesen Möglichkeiten etwas zu tricksen, die früher ja nicht so ausgeprägt waren?

Ja, ich will ja nicht tricksen, ich ändere ja nur die Farbstiche. So kann ich zum Beispiel einen Bürgermeister, der im Schatten steht, etwas aufhellen, sodass es richtig gut aussieht und die Stimmung passt. Aber das ist nicht getrickst.

Das ist nur technisch so bearbeitet, dass es schön aussieht. Die Farbstimmung ist erhalten und das Bild ist eindeutiger.

Gut, aber was halten sie von den Bildern in Illustrierten. Man schlägt sie auf und weiß, dass fast jedes Bild stark bearbeitet ist? Sehen sie darin eine Bereicherung?

Ja, ja natürlich. Ich betrachte das als Bereicherung, weil es schöner anzuschauen ist. Wenn zu starke Kontraste oder Schatten entstehen, kann man eingreifen, und schon ist es für den Betrachter schöner anzuschauen.

Ich manipulierte kein Bild. Wenn ein Politiker einen Fettfleck auf seinem Hemd hat, hat er eben einen Fettfleck auf seinem Hemd.

Man kann aber auch weiter gehen und Personen regelrecht nachschminken.

Nein, das nicht. Ich habe in meinem Photovertrag stehen, dass ich keine Bilder auf diese Weise nachbearbeite, ohne es anzugeben. Da müsste dann drunter stehen, dass es eine Photomontage ist. Es steht außerdem drin, dass ich keine Bilder manipulierte. So etwas wäre ja eine Manipulation. Also Manipulieren mache ich nicht. Ich manipulierte kein Bild. Wenn ein Politiker einen Fettfleck auf seinem Hemd hat, hat er eben einen Fettfleck auf seinem Hemd. Oder ein Photograph hatte mal Frau Merkel photographiert, als sie Leuten zuwinkte. Man konnte sehen, dass sie unter den Armen geschwitzt hatte und das hatte er entfernt. Er hat es trocken retuschiert. Dieser Photograph hat natürlich Schwierigkeiten bekommen. So etwas mache ich nicht. Auf die Idee bin ich gar nicht gekommen. Warum sollte ich das auch tun. Ich photographiere alles, so wie es ist.

Jetzt hatten sie vorhin erwähnt, dass sie sich eine neue Kamera gekauft haben, die sicherlich auch wieder viele Vorteile mit sich bringt.

Ja, ja richtig.

Nun haben wir ja heute das Phänomen, dass sich Kameras stark verbreiten. Viele besitzen

kleine Digitalkameras und jedes neuere Handy verfügt auch über eine. Was halten sie davon?

Ja, dadurch entstehen viele Leser-Photos. Ein professioneller Photograph kann sich davon nur abheben, indem er Termine wahrnimmt, die eben nicht von allen fotografiert werden. Und indem er den weiteren Blick und mehr Ideen hat. Er muss andere Perspektiven wählen.

Dennoch können die den professionellen Photographen nicht ersetzen?

Nein, das können sie nicht. Ich finde, ein Photograph muss schon künstlerische Fähigkeiten haben, um die ganzen Perspektiven und Bildausschnitte richtig zu treffen. Ich spreche da vom goldenen Schnitt, mit der richtigen Anordnung von Vordergrund und Hintergrund. Nach 43 Jahren weiß ich eigentlich, wo ich mich hinzustellen habe. Wenn dann zum Beispiel bei der Besichtigung einer Firma dazu gehörende Prominenz läuft, und es stehen nicht allzu viele Kollegen im Bild, kann ich mich vorher richtig hinstellen, um sie mit dem richtigen Vordergrund und ihrem Gebäude als Aushängeschild zu fotografieren. Da sieht man auf einen Blick, worum es sich dreht. Meine Arbeit ist es, das in Optik umzusetzen. Mehr kann ich nicht. Es muss gut aussehen! Auch wenn das vielleicht komisch klingt, aber so empfinde ich das.

Also kann der Photograph durchaus auch kreativ sein?

Ja, das kann und muss er.

Und wenn man sich das Photo jetzt als Bildmedium anschaut, wo denken sie entwickelt es sich hin.

Wie meinen sie das?

Einfach eine Prognose.

Also ich hab ja immer noch den Reporterstil vom *Stern* im Blick. Ich lese den *Stern* sehr gerne. Hin und wieder ist er natürlich auch langweilig. Der hat Reporter und Photographen, die immer vorne an der Front stehen, die weltweit die außergewöhnlichsten Photos machen. Wenn sie zum Beispiel irgendwo in Australien eine Wolkenwand haben, die auf einen zukommt. Ich

glaube, das war im letzten oder vorletzten *Stern*. Manchmal sind auf den ersten drei Seiten Bilder, bei denen ich sage „Boah!“ Da bin ich immer neidisch auf die Kollegen, dass die an diesem Ort waren zu diesem entscheidenden Moment und auch noch mit der richtigen Kamera, um so ein Bild zu machen.

Glauben sie, dass durch die Entwicklung der Technik das Photographieren immer leichter werden wird?

Für die Technik ja. Auf alle Fälle. Jeder kann da eine Kamera in die Hand nehmen und technisch einwandfreie Bilder machen. Aber man muss auch die Erfahrung haben, ein Thema richtig ins Bild zu setzen, so dass es eindeutig ist für den Betrachter. Es muss begeistern, wenn es zum Beispiel um Natur geht oder das man bei Firmenaufnahmen gleich sieht, worum es geht.

Deswegen bezeichne ich mich auch als Photojournalist. Ich muss die Geschichte schon kennen, zu der ich Bilder mache.

Also fällt der Photograph trotz aller Technik nie raus?

Nein, auf keinen Fall. Ich hatte zum Beispiel mal einen Auftrag mit dem Thema Laserstrahlen. Es ging um diese Laser in Discos, die die Netzhaut schädigen können. Das war in den achtziger Jahren. Dazu habe ich einen Professor besucht, mit dem ich Bilder machen sollte. Der hatte dann einen Strahl, so wie in der Disco projiziert, mit verschiedenen Filtern. Ich hatte den eine Stunde genervt und auf einmal steckt er sich eine Zigarette am Laser an, weil er keine Streichhölzer mehr hatte. Und ich dachte: „Warum denn nicht gleich so?“ Das war das Motiv. Zuerst wollte er es nicht, aber das hatte die richtige Aussage. Wie stark sind die Laser? So stark, dass man sich eine Zigarette daran anzünden kann! Solche Bilder entwickeln sich erst.

Also steckt in jedem Photographen und jedem Bild, dass er macht auch so ein bisschen der Journalist?

Ja, ja – auf alle Fälle. Deswegen bezeichne ich

GÜNTHER JOCKEL ÜBER DEN PHOTOJOURNALISMUS

mich auch als Photojournalist. So empfinde ich mich auch. Wenn ich mit dem schreibenden Kollegen auf Termine gehe, muss ich die Geschichte schon kennen, zu der ich Bilder mache. Würden meine Bilder nichts mit der Geschichte zu tun haben, wäre das natürlich ganz schlecht!

(Wiedergabe des Fotos mit freundlicher Genehmigung von Günther Jockel, Porträtfoto von Constantin Grudda)

IMPRESSUM

IMPRESSUM

Herausgeber: Andreas Becker, E-Mail:
a.becker@tfm.uni-frankfurt.de, Homepage:
www.zeitrafferfilm.de

Satz und Layout: Andreas Becker

Die Interviews wurden im Frühjahr/Sommer
2011 geführt.

Die Wiedergabe der Bilder erfolgt mit freundli-
cher Genehmigung der Urheber.

© 2012