

Dieter Rehm

Eine offene Befragung der Wirklichkeit ²

Das Titelbild ›Binding‹ war das erste Bild aus Joerg Maxzins neuem Fotozyklus, das ich sah. Es war im Rahmen seiner Ausstellung ›Screen Memories‹ im Kunstverein Bobingen entstanden – und es war recht verschwommen. Man sieht – auf den ersten Blick – Silhouetten von Menschen.



›Binding‹
150 x 100 cm
Joerg Maxzin, 2005

Ich selbst, bekanntermaßen ein Anhänger der alten analogen Fotografie, durchwandere die Städte mit einer Großbildkamera, im Volksmund noch immer Plattenkamera genannt, auf der Suche nach außergewöhnlichen Konstellationen der Stadtlandschaft. Dabei gehe ich direkt nach der Methode vor, wie sie Henry Fox Talbot 1844 in seinem Text ›Der Stift der Natur‹ wie folgt gepriesen hat: „Ein Vorteil den die Fotografie gebracht hat, ist der Umstand, dass sie es uns ermöglicht, in unsere Bilder eine Vielzahl kleinster Details aufzunehmen, die die Wahrheit und Realitätsnähe der Darstellung steigern helfen, und die kein Künstler so getreu in der Natur abkopieren würde“ ³. Diese Vorstellung, dass die Fotografie ein adäquates und genaues Abbild der Wirklichkeit liefert, bestimmt auch heute noch unseren Umgang mit Fotografie wesentlich mit – trotz der digitalen Bilder, die mittlerweile die moderne Alltagswahrnehmung dominieren.

Das Titelbild ›Binding‹ machte mich jedoch neugierig, zumal Joerg Maxzin mir erzählte, dass es gar keine realen Menschen sind, die abgebildet sind, sondern kleine Modelle. Als Lehrer an der Akademie bin ich täglich konfrontiert mit verschiedenen fotografischen Strategien, die sich im Spannungsfeld zwischen Analog und Digital bewegen.

Genauso eine Spannung empfinde ich, wenn ich an eine frühere Ausstellung im Bobinger Kunstverein zurück denke, als Daniel Biskup seine interessanten Schwarz-Weiß-Fotografien vom Mauerfall und seine sinnlich farbigen Bildimpressionen der Loveparade ausstellte. Obwohl die Bilder im journalistischen Sinne dokumentarisch sind, funktionierten sie auch als Tafelbild an der Wand. Daniel Biskup fotografierte bei der Vernissage zu meinem größten Erstaunen mit einer analogen Kamera. Er ist also auch noch einer der ›alten Dinosaurier‹, denen das Material Film wichtig ist. Ich sage das deshalb, weil die so genannte professionelle Fotografie längst schon im digitalen Zeitalter angekommen ist.

Gerade im Bereich des Fotojournalismus ist der digitale Fortschritt rasant. Mittlerweile entscheiden nur noch Sekunden, welche Fotos veröffentlicht werden. Professionelle Digitalkameras werden heute mit Sendern bestückt, die drahtlos die eben aufgenommenen Bilddaten ohne Zeitverzögerung an die Bildagenturen übertragen. Vor allem im Hinblick auf die Auflösung ist die Qualität von Bildern heutiger digitaler Profikameras so gut, dass sie dem traditionellen Filmmaterial Konkurrenz machen. Das sorgfältige Abwägen des richtigen Moments jedoch, das lange die Qualität herkömmlicher Fotos auf Film bestimmt hat, weicht dabei zunehmend einer Flut flüchtig aufgenommener digitaler Bilder. Je umfangreicher jedoch diese Datenmengen werden, um so schwieriger wird es des ›besten‹ Bild herauszufiltern.

Doch warum erwähne ich das alles? Einfach um vor Augen zu führen, dass trotz des technologischen Fortschritts im Grunde genommen in den meisten angewandten Bereichen der Fotografie bis heute keine neue Bildsprache entwickelt wurde. Es sind hier also nur ökonomische und ökologische Vorteile im Vordergrund – denkt man etwa an die Umweltverschmutzung durch Entwickler. Auch dem Amateur, der ja schon längst mit Digitalkamera ausgestattet ist, geht es wie in früheren Zeiten um den gelungenen Schnappschuss.

Vollkommen anders geht der Künstler Joerg Maxzin vor. Für ihn ist die Auseinandersetzung mit dem neuen Medium des digitalen fotografischen Bildes Thema. Er ist eben kein Chronist im Sinne der klassischen Fotografie. Die fotografischen Figuren selbst sind gar keine realen Menschen, wie es vielleicht zunächst scheinen mag. Vielmehr sind es kleine Skulpturen im Maßstab 1:20, die in Plastilin modelliert und auf einer kleinen künstlichen Bühne im Atelier arrangiert werden. Die Fotos werden direkt digital aufgenommen und an den Computer übertragen. Dabei ist die Fototechnik so gewählt dass die Motive nahezu fertig aus der Kamera kommen. ›Screen Memories‹ nennt Joerg Maxzin diese Bilder. In seinem Exposé zur Ausstellung im Bobinger Kunstverein schreibt er: „›Screen Memories‹ oder ›Deckerinnerungen‹ ist ein Terminus, den Sigmund Freud im Kontext der Psychoanalyse geprägt hat. Gemeint sind Erinnerungen von besonderer visueller Klarheit, die dazu dienen, früh erlebte konflikthafte Ereignisse zu überdecken und im Unbewussten verborgen zu halten. In diesem Spannungsfeld innerer Zustände bewegen sich auch die Motive aus meinem neuen Bildzyklus. Zwar entfalten die Figuren ihre Präsenz im lichten Raum, doch bleiben sie ungreifbar, verschwimmen als Silhouetten an einem imaginären Horizont. Auch die wörtliche Übersetzung von ›Screen Memories‹ eröffnet eine spannende Assoziation, denn die Arbeiten sind allesamt in einem digitalen Arbeitsprozess entstanden. Somit sind sie zu aller erst Lichtgeburten auf dem ›Screen‹ – dem Computerbildschirm. Die endgültigen Bilder auf Fotopapier sind nicht nur finales Produkt, sondern ›Erinnerungen‹ an jenen Prozess digitaler Genesis.“

Für mich stellt Joerg Maxzin in seinen Bildern die Frage: Ist simulierte Wirklichkeit nicht auch tatsächliche Wirklichkeit? Worin unterscheidet sich denn überhaupt die eine von der anderen? Sagen seine Bilder nicht: Eine solche Unterscheidung ist nicht mehr möglich? Zwischen der reproduzierten Welt und der simulierten Welt ist nur ein schmaler Grad, und die Grenzmarkierung lässt sich nicht mehr eindeutig sichtbar machen. Es ist nur ein winziger Schritt hinüber, und wir wissen nicht, ob wir ihn schon gemacht haben oder ob er uns noch bevorsteht.

Diese künstlerische Konzeption ist absolut aktuell, sie entspringt dem augenblicklichen fotografischen Diskurs, bedingt durch potentielle Manipulationsmöglichkeiten des entmaterialisierten Bildes – sprich des digitalen Bildes. Eine verwandte, aber diametral entgegen gesetzte Vorgehensweise vollzieht seit einigen Jahren der erfolgreiche Künstler Thomas Demand mit seinen auf die Objektwelt verweisenden Bildern. In seinem Atelier schafft er große Papierarchitekturen, die ohne menschliche Präsenz sind, aber Nachbauten von fotografischen Illustrierten- und Zeitungssikonen sind, wie beispielsweise das Atelier des berühmten Architekten Vorhoelzer oder das Erdloch mit Küchengeräten, in dem sich Saddam Hussein aufgehalten hat. Doch wie gesagt, hier ist der Mensch ausgespart: „selbst dort, wo die Leere noch Spuren menschlicher Tat in sich birgt. Doch die Hinweise auf bedeutungstiftendes Handeln sind so verblasst, dass diese Räume zu Diagrammen von Erinnerung und Projektionen werden“⁴, wie Neville Wakefield schreibt. Diese zum Teil riesigen Papierarchitekturen sind eigentlich Kunstwerke – perfekt mit der analogen Großbildkamera aufgenommen, und so in das Medium Fotografie transferiert. Übrig bleibt als Original wie bei Joerg Maxzin lediglich das fotografische Tafelbild – die Papierarchitektur wird zerstört.

Joerg Maxzins Thema ist jedoch der Mensch in seinen, wie er selbst sagt: „unterschiedlichen Aggregatzuständen“. Sehr gut ist dies in seiner Videoarbeit ›Screen Memories‹ zu sehen, einem 13 Minuten langem Videoloop. Erstmals beinhaltet ein neuer Bildzyklus von Joerg Maxzin auch bewegte Bilder. Dabei ist das Ausgangsmaterial für die Video-Sequenz das gleiche wie das für die Fotoausbelichtungen. Diese Videoarbeit ist die logische Konsequenz aus dem gedanklichen Grundkonzept, mit den menschlichen Daseinsformen zu spielen. Die Sequenz besteht aus Figurinen, die sich sehr langsam an verschiedenen Orten im Raum aufbauen und wieder abbauen. Das ganze passiert in ›Super Slow Motion‹ und wird nur über die Zeit wahrnehmbar. In ›Stop Motion‹ Tricktechnik wurden die Figuren in verschiedenen Stadien modelliert und

fotografiert. Aus diesen Fotos entstanden in der Postproduktion Morphs, die schließlich zu dem Loop zusammengefügt wurden. Somit wurden die fotografischen Bilder in die vierte Dimension, die Zeit geführt.

Ein signifikantes Kennzeichen in Joerg Maxzins Arbeit ist die Unschärfe, die er zu einer geradezu malerischen Schönheit treibt. Trotz meiner eigenen Vorliebe für Schärfe fällt mir angesichts Maxzins Bildern die Frage Ludwig Wittgensteins ein: „Ist das unscharfe Bild nicht oft gerade das, was wir brauchen?“⁵ Wolfgang Ullrich beginnt sein Buch ›Die Geschichte der Unschärfe‹ mit den berühmtesten unscharfen Bildern der letzten Jahre: „Lady Diana in der Drehtür des Ritz in Paris oder Mohammed Atta beim Check-in in Portland. Jeweils passieren die Akteure gerade die letzte Überwachungskamera vor ihrem Tod, weshalb sich die Unschärfe wie ein Vorzeichen des Verschwindens ausnimmt und als Stilmittel einer Ikonographie der Katastrophe erscheint. Vor allem aber macht sie aus jedem Betrachter einen Detektiv, der davon träumt, auf dem Foto doch noch das entscheidende Indiz zu entdecken, das Aufschluss über das Unvorstellbare gibt, was kurz darauf eintreten wird.“⁶

Die Unschärfe in Joerg Maxzins Bildern ist auf andere Weise relevant. Auch sie evoziert Faszination, jedoch mehr im Sinne einer offenen Befragung der Wirklichkeit und ihrer Wahrnehmung, ja gar der Erscheinung menschlicher Existenz. Gerade die impressive Darstellung schafft mehr Assoziationsmöglichkeiten als die naturgetreue Ablichtung von Menschen. Joerg Maxzins Arbeit reüssiert somit aus der Tradition der Malerei und dabei weniger aus der des Naturalismus, die die Welt so abbildet, wie sie ist, sondern mehr der Malerei des Realismus, die die Welt hinterfragt.

- 1 erschienen in: Ausstellungskatalog ›Joerg Maxzin - Screen Memories‹
anlässlich der Ausstellung ›timeline‹, Haus für Kunst und Kultur, Kloster Roggenburg, 2005
- 2 Dieter Rehm: Einführung bei der Eröffnung der Ausstellung
›Joerg Maxzin - Screen Memories‹, Kunstverein Bobingen, 1. Juli 2005
- 3 Henry Fox Talbot: ›The Pencil of Nature‹ (1844)
in: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie I. 1839-1912,
München 1980, S. 62
- 4 Neville Wakefield: Katalog ›Thomas Demand im Lehnbachhaus‹,
26.10. 2002 - 19.01.2003, Schirmer/Mosel, München 2002, S. 112
- 5 Ludwig Wittgenstein: ›Philosophische Untersuchungen‹
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980, S. 60
- 6 Wolfgang Ullrich: ›Die Geschichte der Unschärfe‹
Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 2002, S. 7