

Kurt Drawert

Der zweite Blick

Anmerkungen zur Fotografie von Ute Döring

„Wir sehen nicht, was wir sehen, sondern was wir sind“, schrieb Fernando Pessoa in seinem grandiosen „Buch der Unruhe“. Dieser Satz, schon vor fast einhundert Jahren gedacht und noch immer so aktuell, als wäre er gerade erst entstanden, trifft ins Zentrum eines Problems der Fotografie: den unschuldigen Blick, der den Dingen ihre eigene Erzählung lässt, nur vorzutäuschen, um in Wahrheit eine Meinung zu äußern und sie mit Motiven zu belegen. Wir geben zwar vor, unvoreingenommen und offen für das Andere zu sein, aber unser Wissen steht uns im Wege und lässt uns eine Vorauswahl darüber treffen, was gesehen und gedacht und gesagt werden soll, wie, wann und warum. Kurz: der semantische Kosmos der Bilder steht bereits fest, ehe wir ihn zu ergründen auf die Reise gegangen sind, so wie auch die Sprache immer schon da ist, ehe sie der Sprechende erlernt. Um so größer ist unser Erstaunen, wenn das Bild, plötzlich von seinem lebendigen Hintergrund getrennt und als Abbild vor uns liegend, Teile zeigt, die wir gar nicht gesehen, Zusammenhänge, die wir gar nicht beachtet haben, so als wäre es seine Freiheit, uns in sich einzuverleiben (und nicht umgekehrt). Nicht das Auge ist dann Subjekt, sondern das Ding, das die Netzhaut des Auges berührt. Ich erinnere mich eines solchen Momentes, als ich einen Schnappschuss vom Schreibtisch meines Hotelzimmers nahm und erst auf dem Foto sah, was die Oberfläche des Tisches mit ihren verstreut darauf herumliegenden Gegenständen preisgab und wie intim, nein, indiskret es tatsächlich war. Dieser zweite, überraschte, desavouierende Blick ist die Antwort des Bildes, das uns an genau der Stelle ansieht, an der wir blind für es waren. Und er ist die Antwort einer Welt, die wir glaubten zu kennen und die sich nun zu einem einzigen Rätsel vor uns verschließt. – Der erste Blick hat mit Kunst noch nicht so sehr viel zu tun, sondern eher mit Reportage, die zumindest von politischer Bedeutung ist. Der Blick als Antwort aber, der den Differenzen von Erwartung und Überraschung, Wissen und Nichtwissen folgt, ist das immense Abenteuer der Fotografie – und nicht nur der Fotografie, sondern jeder Kunst, die neue Territorien des Denkens, Fühlens und Sehens erschließt.

Was sich nun hier wie eine Vorbemerkung liest, führt schon ins Zentrum der fotografischen Kunst Ute Dörings: dem (ersten) Blick zu misstrauen und mit den Mitteln der Inszenierung jene Differenzfelder herzustellen, die in das Nichtsagbare und Nichtgesehene, in das Nichtgedachte und Nichterwartete führen. Es sind Gedanken, denen wir folgen, wenn wir ihren Bildern folgen, aber eben auch Gedanken der Art, die noch im Prozess sind zu entstehen und ihren letzten Satz nicht kennen. Keine Arbeit führt das Verfahren des Spiels

mit den Differenzen des Blicks und der Überlagerung von Motiven, die Verdopplung und Auslöschung zugleich ist, so konsequent vor wie „Sehnsucht. Material 1 und 2“. In 50 x 50 cm großen In den Leuchtkästen kommen zwei Bildrealitäten so zusammen, dass ihre historische Unvereinbarkeit – hier die ehemalige DDR und dort die ehemalige Bundesrepublik am Beispiel zweier Städte – zu einer Geschichte verschmilzt. Und tatsächlich handelt es sich ja auch um *eine* Geschichte, die nur zwei verschiedene Standorte des Erzählens markiert. Grandios, dass sich diese Erkenntnis nun eben nicht rhetorisch mitteilt, sondern in der sinnlich erfahrbaren Form einer Skulptur. Die Bildflächen nämlich sind so übereinander geschoben, dass sie einen leeren Raum zwischen sich bilden, von dem aus sie erleuchtet sind. Die enorme Kraft der Komposition geht von jener Leere zwischen den Bildern aus, die einen Sinn gerade dadurch erhalten, dass ihnen die Freiheit von Sinn beigegeben ist. Und nichts anderes war das gespaltene Deutschland bis zur Wiedervereinigung vor nunmehr einundzwanzig Jahren, als ein gigantisches Bedeutungszuspiel vor dem Hintergrund einer Grenze, die für allerhand Projektionen und Fremdzuschreibungen sorgte. In Anbetracht dieser dreidimensionalen Leerstelle im Bild ist man nun auch an jene Regionen erinnert, wie sie im Umfeld von Grenzen entstehen, in dem das eine nicht mehr und das andere noch nicht Recht und Gesetz ist. Dunkle Zonen, verfallene Räume, die Transfinität der Geschichte als einer Geschichte der andauernden Vorläufigkeit – das sagt uns die Künstlerin, und, mit etwas Glück, weiß sie gar nichts davon und produziert es über ihre Absichten hinaus.

Die Überlagerung von Bildern und Szenen aus den jeweils verschiedenen Zeiten und Orten der Biografie ist ein immer wiederkehrender Topos. Sie spiegelt die Inkohärenz der Moderne einerseits, ebenso aber die gespaltene Person, die sich in eine ostdeutsche und eine westdeutsche Geschichte zerlegt. Merkwürdigerweise geht aber gerade von dieser subjektiven Instabilität, wie sie uns in „Raum I – IX“ so anrührend nah kommt, die große Energie ihrer Arbeiten aus. Wir kennen es zur genüge, wie das scheinbar Schwache oder als schwach Diskreditierte zum Generator eines Willens und einer geradezu besonderen Leistung wird. Bei Flaubert gibt es den armen Stallknecht Hippolyte, der mit einem Klumpfuß gestraft ist, von dem es an einer Stelle allerdings heißt: „Dieses Bein schien sogar kräftiger als das andere zu sein. Durch fortgesetzte Beanspruchung hatte es gewissermaßen moralische Eigenschaften der Ausdauer und Energie angenommen, und wenn man Hippolyte eine schwere Arbeit gab, so stützte er sich vorzugsweise darauf.“ Es klingt paradox, aber die Person in „Raum I – IX“, die wir mehr einer erfundenen Figur zurechnen wollen als der Verfasserin der Bilder, scheint gerade in dieser Bodenlosigkeit unter sich, diesem Zusammenbruch aller Referenzen und Perspektiven angekommen zu

sein und Halt zu finden. Sie kauert in einer Ecke, öffnet eine Tür, geht über eine Stiege – in Trauer und Zuversicht zugleich, die im Bewegungsakt selbst liegt. Wer auf diesen Scherben steht und sie nicht nur erträgt, sondern auch noch zeigen und gedanklich fassen kann, der geht nicht unter. Eher sterben die Fröhlichen, mit einem Wanderlied auf den Lippen und so unerwartet plötzlich, wie es später in den Zeitungen steht. Ein Blick auf das Entstehungsjahr genügt, um sich die verbrannte Erde des Landes im Kopf dieser Person oder Figur, ganz, wie wir es wollen, vorstellen zu können – die Trauerarbeit über den Verlust nicht nur der Vergangenheit und der Orte der Vergangenheit an und für sich, sondern einer Vergangenheit in Diktatur, Lüge und Gewalt. Man kann es Phantomschmerzen nennen, aber es ist auch eine Beschreibung von Geschichte dabei, die unabgeschlossen bleibt, so lange wir leben.

Von diesem Standort der Anschauungen auf den Titel im Katalog zu schließen, erscheint als geradezu zwingend: *Grenzlilien. Sehnsucht I und II*. Natürlich verbietet sich hier das gröbere Wort „Grenzgänge“ ebenso von selbst, wie, noch gröber, „Grenzen“. Denn die Linie ist es, das feine Dazwischen, das kaum oder gar nicht zu spürende oder zu sehende Andere, das dem Eigenen innewohnt, ohne erkannt zu werden. Und diese *Grenzlilien* sind eben mehr und führen tiefer und weiter, als jede *Grenze*, die Orte und Menschen durch Mauer und Stacheldraht voneinander trennt. Natürlich gab es – zumal in der DDR – jene schauerlichen Objekte aus Beton, und die biografische Geschichte der Künstlerin ist ebenso davon gezeichnet wie die historische vor allem der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aber sie auch als eine Metapher zu lesen für die Domestikation und Zerstörung von Freiheit, ist das große Verdienst ihrer Arbeit. Hierzu sei vor allem der Zyklus „Prora 1993 – 1996“ genannt, der auf beeindruckende Weise von der Gewalt eines Regimes erzählt, in dem der einzelne nichts und die Masse alles galt. Ersetzt man den Begriff der „Masse“ mit jenem des „Kollektivs“, ist man geradewegs vom KDF-Bad der 10.000 unter Hitler in eine Kaserne der Nationalen Volksarmee geraten, die ihre Betten nach dem Zusammenbruch des Landes einem etwas dubiosen Tourismus zur Verfügung stellte. Mehrmals war Ute Döring dort, um die Transformationen des Unzerstörbaren mitzuverfolgen und fotografisch festzuhalten. Entstanden ist eine Chronologie des Entsetzens vor der Gewalt, wie sie sich architektonisch gestaltet und der Landschaft eingepägt hat. Und auch hier ist es die in eine Flucht der Linien mündende Perspektive, die uns etwas von jenem Untergang zweier totalitärer Regime erzählt, der gleichzeitig andauernd ist und die Gegenwart ausfüllt und die Zukunft wohl auch. Denn hinter den Bildern gibt es keine Zeit, und auch das sagen uns diese Fotos.

Von Prora auf Rügen nach Manhattan/New York – einen größeren Radius in der Bewegung des Blicks kann es nicht geben. Alles, was das Auge im künstlerischen Werdegang der Fotografin akkumuliert hat, bricht hier in komplexen, seriellen Folgen aus den tieferen Schichten der Person wie aus einem blockhaften Ganzen hervor – eine Elegie, ein Requiem, eine Zusammenfassung der Zeit bis zu diesem einen, großen Moment. Und wieder sind es die Zwischenräume, die Interferenzen und Unschärferelationen, in denen sich das scheinbar gesicherte Wissen verliert. Nur ist das Material, das zur Überlagerung und damit in neue, denkbare Verhältnisse gebracht wird, dermaßen tief, reich und schön, dass man glaubt, vor Gemälden des Hochbarock zu stehen. Doch ist es nicht die Beschwörung der Dinge, die sinnliche Feier, das Fest, das hier entdeckt und nachgebildet wird: es ist die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die Faszination und Verstörung gleichermaßen bedeutet. Aus der historisch aufgerissenen Leere in den 90er Jahren sind vollgestellte Räume geworden, die auf nichts mehr verweisen. Keine Transzendenz der Gegenstände, keine substantielle Botschaft: nur konkurrierende und um sich selbst werbende Zeichen (den berühmten Suppenbüchsen bei Andy Warhol verwandt, deren einziger Sinn ihr Etikett ist). Alles ist mit allem in Korrespondenz, die Vergangenheit mit der Gegenwart und der Westen mit dem Osten und das Leben mit dem Tod. Es ist ein Rausch, farbig wie die Blätter der Bäume, ehe sie fallen. Und auf einem Bild schiebt sich eine dunkle, leere Fläche über die Stadt, ein in die Tiefe führender Kubus oder ein Trichter, wie eine Antwort, auf die keiner vorbereitet war – wir sehen es nicht, wir wissen es nicht.

März 2011

erschienen im Katalog „Grenzlinien“, 2011