



Tirol, 1985

Ich finde viele Momente gut, um ein Foto zu machen ...

Du hast in den 80er Jahren die Unschärfe im Foto als Prinzip deiner Bildproduktion entdeckt. Wie war die Akzeptanz deiner Umgebung?

Kollegen und Freunde interessierten sich sehr für meine unscharfen Fotografien. Auf der Kunsthochschule und an der Universität fand ich jedoch wenig Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit meinen Konzepten. Ich war über mein Tun immer wieder sehr unsicher. 1984 war ich mit einer Kiste voll Filmen, Foto- und Laborausstattung vier Monate in Griechenland, und unter den tausenden Fotos und Dias, die ich heimbrachte, war kein scharfes Bild. Da ich einen Erklärungsnotstand befürchtete und ich niemanden kränken wollte, habe ich in Griechenland noch einen Stapel Ansichtskarten gekauft.

Die unscharfen Bilder hast du also erst einmal zur Privatsache erklärt?

Aber nein! Einen sogenannten Diaabend habe ich in besonderer Erinnerung: Ich habe in den 80er Jahren neben dem Studium an der Angewandten an der Universität Wien Kunstgeschichte studiert. Im

ersten Studienabschnitt gehört dort eine Österreich-Exkursion zum Pflichtprogramm. Ich habe während der einwöchigen Reise von einem Barockfresko zum nächsten laufend fotografiert. Nach der Exkursion war ich zum Präsentationsabend eingeladen. Ich hätte gerne über den zeitgenössischen Blick auf die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts diskutiert. Als ich jedoch das hundertste Dia mit bewegungsunscharfen Aufnahmen von Barockmalerei gezeigt habe, war eine derartige Anspannung im Raum, dass ich es vorzog, mich zu verabschieden. Ich wurde allerdings gefragt, ob ich die Fotografien ausstellen möchte, was mich natürlich sehr freute.

Meinten deine Professoren, in der Kunst seist du besser aufgehoben als in der Kunstgeschichte?

Mir hat in den 80er Jahren ein Resonanzraum für meine Arbeit gefehlt. Die Suche nach einem Lehrer war schwierig. Arnulf Rainer, den ich als Künstler sehr schätzte, hatte angeblich ein Fotolabor in seiner Klasse eingerichtet. Dort wollte ich hin. Rainer blätterte also meine Mappe durch und sagte dann

unbeteiligt: „Geh zum Weibel, der kann auch nicht malen!“ Und das Labor, das existierte gar nicht. Also studierte ich bei Peter Weibel, von dem ich zweifellos viel profitiert habe. Ausstellungen, Stipendien, ja sogar Sammler zu bekommen war in der damaligen Aufbruchsstimmung nicht schwierig. Nur zu Diskussionen über das, was man tat, kam es selten.

Du hast also nur ein Fotolabor gesucht und bist so an der Kunsthochschule gelandet. Oder war da schon länger der Wunsch, Fotokünstler zu werden?

1982 habe ich mich mit einer Mappe mit inszenierter Fotografie an der Kunsthochschule beworben. Ich hatte jedoch schon länger ein intensives Verhältnis zur Fotografie.

Nachdem ich einen aufregenden Diavortrag von einem Bergkletterer erlebte, habe ich durch meine gesamte Volksschulzeit hindurch immer wieder an einem selbstentworfenen Diaprojektor gearbeitet, der von mir ständig verbessert, aber nie fertiggebaut wurde.

Ich bin in einem kleinen oberösterreichischen Dorf aufgewachsen. Die geläufigsten Methoden zur Behandlung von ländlichen Depressionen sind dort bis heute das schnelle Autofahren und das Saufen. Ich hatte Glück, weil ich eine ältere Freundin hatte, die von beidem nicht viel hielt. Ich fotografierte sie bei endlosen Spaziergängen in den Traunauen.

Mit zwanzig Jahren wollte ich weg, hatte genügend Geld gespart, um eine einjährige Reise um den Globus zu beginnen – die Kamera dabei, mit der mein Vater mich schon als Baby fotografiert hatte.

Auf meiner Weltreise wollte ich einen lebenden Gott oder eine lebende Göttin fotografieren. An einem Hindufeiertag wartete ich mit vielen Gläubigen vor einem Palast in Kathmandu. Dort sollte ein junges Mädchen, die Kumari, die Inkarnation einer Göttin, dem Volk gezeigt werden. Wir warteten einige Stunden, während rituelle Musik aus dem Palast zu hören war. Es war schon später Nachmittag, und

die Wolken der Regenzeit waren dicht und dunkel, als sich die Tore öffneten. Von vielen Trägern wurde ein nahezu schwarzer Holzkasten mit der hinter Tüllvorhängen sitzenden, maskenhaft geschminkten jungen Göttin herausgetragen.

Meine Aufnahmen gerieten völlig unterbelichtet und unscharf. Vielleicht hätte ein versierter sozialkritischer Fotograf die Erbärmlichkeit der ganzen Szene besser einfangen können, als ich es mit meinen Aufnahmen tat. Ich war jedoch mit meinem Ergebnis zufrieden. Irgendetwas von menschlicher Vermessenheit und Scheitern und von der Begrenztheit unseres Existierens schien mir in meinen Fotografien angemessen abgebildet. Ich begann mich für Aufnahmen zu interessieren, die nicht der herkömmlichen Ästhetik entsprachen.

Der Begriff der Unschärfe hat nicht nur im Zusammenhang mit Fotos eine abwertende Bedeutung. Ich verwende ihn nicht gern in Bezug auf deine Arbeit. Mir fällt aber auch nichts Besseres ein. Wie ist das mit dem Sehen und Erkennen?

Ja, du hast recht. Der Begriff Unschärfe ist ein negativer Begriff. Natürlich könnte ich jetzt argumentieren, dass eine absolute Schärfe in der Fotografie nicht erreichbar ist. Eine unendlich scharfe Aufnahme wäre unendlich dunkel, bräuchte sie doch eine sehr kleine Blendenöffnung etc., aber auf solche formale Spitzfindigkeiten möchte ich mich nicht einlassen.

Ich denke, dass wir gewohnt sind, die Trennschärfe zu glorifizieren. Wir haben keinen genauen positiven Ausdruck für Unschärfe als eben dieses Wort, welches einen Mangel an Schärfe ausdrückt. Ein Mangel, der mit Fehler, Unvermögen, vielleicht mit Krankheit gleichgesetzt wird. Jedenfalls bedeutet Unschärfe immer ein herabgesetztes Kontrollvermögen. In unserem Unbewussten wissen wir, dass unser Sehen als Neugeborenes unscharf begonnen hat und mit hoher Wahrscheinlichkeit im fortgeschrittenen Alter – wie in einem Fade-out – wieder dort münden wird.

Worum geht es dir dabei?

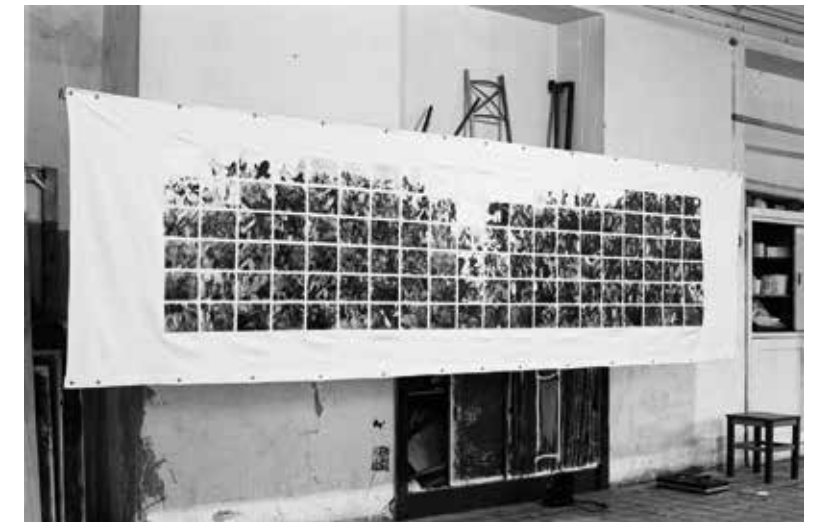
Mir geht es jedenfalls nicht um Stimmungen oder malerische Qualitäten. Das sind übrigens Begriffe, bei denen ich Gänsehaut bekomme. Ich kann nur sagen, dass ich am Gegenüber, am Objekt höchst interessiert bin. Es geht mir nicht um eine Bewegungsunschärfe an und für sich. Sie haftet meinem Gegenüber und mir als Fotograf einfach an.

Fotografien, bei denen Objekte in ihrer Bewegtheit abgebildet sind – und nur so existieren diese in der Welt –, sind näher an unserer tatsächlichen Sinnerfahrung. Wir können nur in einem kleinen zentralen Bereich scharf sehen. Der überwiegende Teil unseres Gesichtsfeldes, der für den Gesamteindruck einer Situation verantwortlich ist, ist immer unscharf und meist in Bewegung.

In unserem Kulturkreis ist das Wissen um die Funktionsweise der Fotografie tief in uns verankert. Daher wissen wir beim Anblick einer unscharfen Fotografie, dass hier etwas abgelichtet wurde. Er, sie oder es hat eine Spur auf dem Film oder dem Sensor hinterlassen. Im sinkenden Informationsgehalt von bewegungsunscharfen Aufnahmen bleibt ein fotografischer Nachweis des Seins zurück. Letztlich ist nur mehr eines sicher: Da war jemand oder etwas vor dem Objektiv der Kamera. Diese Spuren der Existenz zu betrachten und unser Existieren in der Zeit wahrzunehmen heißt, mit unserer Vergänglichkeit in Kontakt zu kommen.

In den 80er Jahren hast du dich mit konzeptionellen medienreflexiven Arbeiten beschäftigt. Was hat dich dabei interessiert?

Fotomaterial ist nicht bloß potentieller Träger von Bildinformation, sondern auch lichtsensibles haptisches Material. Es ist etwas Besonderes, einen Film oder lichtempfindliches Fotopapier aus der lichtdichten Hülle zu ziehen und zu sehen, wie die Emulsion sich verfärbt. Das ist ein Veränderungsprozess, der nie ganz zum Stillstand kommt und der sich auch



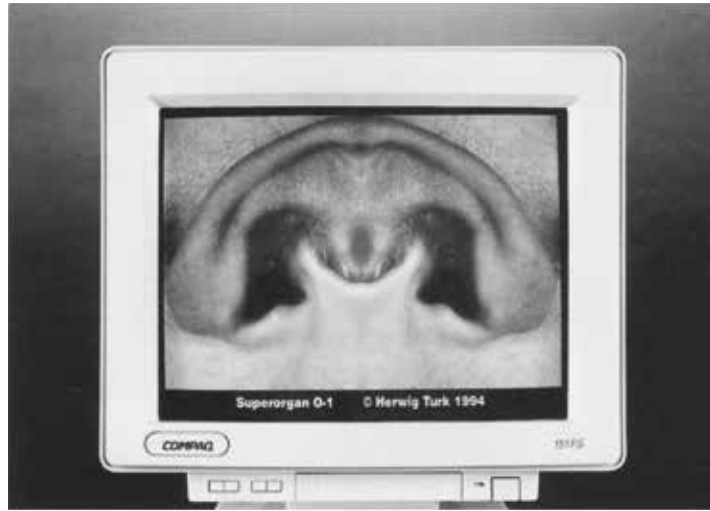
Atelier Davidgasse, Wien, 1984

nicht komplett von anderen Alterungsprozessen unterscheidet. Ich habe in den 80er Jahren verschiedene unbehandelte Fotopapiere an der Wand meines Ateliers befestigt, um deren Veränderung über Monate zu beobachten. Dabei verwandelt sich das Weiß je nach Fabrikat in Violett-, Blau- und Brauntöne. Als ich die Fotopapiere ein Jahr später von der Wand nahm, waren auch die Verpackung und die Beipacktexte, die ich zur Kennzeichnung an der Wand befestigt hatte, vergilbt. Es zeigte sich, dass auch die Wandfarbe selber nach einem Jahr gealtert war.

Nicht fixiertes Fotopapier dem Tageslicht auszusetzen heißt, auch eine vorbestimmte, einmalige Chance ungenutzt zu lassen. Ich habe unbehandeltes Fotopapier in Portraits verwendet, um das Sichtbare und Fotografierbare einer Person ins Verhältnis zu setzen mit den nicht fotografierbaren Anteilen der Persönlichkeit. Ich nannte diese Serie „traurige Bilder“.

Auf deiner Webpage sehe ich, dass du eine originalverpackte Schachtel Fotopapier signiert hast. War die Zeit der Ready-mades in den 80er Jahren nicht schon vorbei?

Ich wollte endlich mal beim Römerquelle-Kunstwettbewerb mitmachen und musste regelmäßig fest-



Herwig Turk, „Galerie bois“, 1994

stellen, dass meine Fotoarbeiten die Einreichkriterien nicht erfüllten. Sie waren entweder zu groß oder zu vierteilig usw. Da fiel mir auf, dass die formale Bedingung exakt einer industriellen Konfektionierung entsprach: Man durfte zehn Fotoblätter mit 50 mal 60 Zentimetern einreichen. Also besorgte ich genau eine solche Zehnerpackung, signierte sie und nannte sie „Originalverpackt“. Da die Jury die Packung öffnete und die Arbeit damit zerstörte, musste mir Römerquelle die Arbeit zum Preis eines Kunstwerkes bezahlen. Ich argumentierte mit Duchamp, der ja sagte, man müsse die Zahl der Ready-mades streng begrenzt halten.

Deine Arbeiten wurden immer vierteiligere, teilweise abstrakte Fototableaus. Wie kam es dazu?

In der österreichischen Kunstfotografie waren – in der Folge des Wiener Aktionismus – die narrativen und inszenierenden Tendenzen sehr stark vertreten. Ich bin einen anderen Weg gegangen. Ich verklebte den Sucher meiner Kamera mit schwarzem Tape und ließ immer wieder mehrere Filme mit dem Motor durch den Fotoapparat laufen. Jede dabei entstandene Fotografie wurde anschließend verwendet und in zufälliger Anordnung in einem Raster montiert. So entstanden vierteilige Portraits, aber auch abs-

trakte Aufnahmen. Dahinter stand meine intensive Beschäftigung mit John Cage. Ich erlebte Cage in Frankfurt und war fasziniert, wie er neue Kompositionsmethoden auf traditionelle Genres anwendete. Das ermutigte mich, das Zufallsprinzip und Erscheinungen wie Kratzer und Staub auf Filmen bewusst als Gestaltungselemente einzusetzen. Ich ging in große Fotolabors und holte dort systematisch Abfälle aus dem Müll, um daraus Fotoserien zu montieren.

Wilhelm Busch hat einmal gereimt: „Schnell kommt der Mensch ans Malen, doch nur schwer an Leute, die's bezahlen.“ Die Kunstproduktion als ökonomische Basis hast du schon vor Jahren abgelehnt, du verdienst dein Geld als Psychotherapeut – trotz deiner Erfolge mit Ausstellungen, zahlreichen Stipendien und Verkäufen.

Ja, der Kunstbetrieb hat etwas Faszinierendes. Neben Stipendien, Förderungen und Sammlern suchte ich zur Finanzierung immer den Kontakt zur Wirtschaft. Einmal kaufte eine große internationale Werbeagentur die Rechte an einer meiner unscharfen Fotoserien, und das zu einem für mich sagenhaften Preis. Ich habe mir nicht vorstellen können, was die mit meinen Fotos machen könnten, habe mich aber natürlich gefreut. Ein anderes Mal finanzierte eine Pharmafirma einige Monate lang meine Arbeit, ohne mir irgendwelche Vorgaben oder Auflagen zu machen. Die Pharmafirma suchte nach einem Medikament gegen Tremor – ungewolltes starkes Zittern –, und ich machte bewegungsunscharfe, also verwickelte Aufnahmen. Ich fand diese Parallele jedenfalls interessant. Die Bewegungsunschärfe in meinen Arbeiten steht ja auch für die begrenzte Kontrolle über unser Dasein.

Nachdem ich mich von einem Experiment zum nächsten bewegte, meine Neugierde schärfte, etwas genau wissen wollte und dafür einen kreativen Ausdruck suchte, wollten die Galeristen „pieces“ sehen. Meine Fotografien, auch meine Objekte, haben für mich die Bedeutung von Skizzen, Tagebüchern oder

Zwischenergebnissen. Schwer, sie als fertiges Produkt zu sehen. Vor wenigen Jahren erst wurde mir klar, dass ich zu selten daran gedacht hatte, etwas Schönes, Fertiges zu produzieren. Erst der Satz von Freunden, die eine großformatige Fotografie gekauft hatten, gab mir zu denken: „Das Bild ist schön!“ Vielleicht sollte ich daran manchmal denken! (*lacht.*)

Du bast dich nicht nur mit der Produktion, sondern auch mit der Vermittlung von Kunst beschäftigt. Mit welchem Ziel bast du das gemacht?

Ich habe bei einer wissenschaftlichen Tagung das Internet kennengelernt. Das war noch einige Jahre vor Entstehung des World Wide Web. Ungefährlich dieser Zeit gab es auch die erste digitale Fotografie. Diese war qualitativ noch weit von der analogen Fotografie entfernt. Es war klar, wenn digitale Daten durch die Telefonleitung fließen und wenn Fotografie zu digitalen Daten wird, dann wird bald auch die Fotografie durch die Telefonleitung strömen. Ich habe 1992 mit einem Freund, der eine Softwarefirma besitzt, begonnen, die Galerie bois zu konzipieren. Die Ausstellungen waren 1993 bis 1995 ausschließlich über Computer und Telefonleitung zugänglich. Heute klingt das ziemlich banal, aber damals war das noch ein ziemlich avantgardistisches Statement.

Die Akzeptanz des Projektes verlief sehr schleppend. Da noch niemand E-Mails empfangen konnte, verschickten wir gedruckte Einladungen und Anleitungen, wie man unsere Galerie im elektronischen Raum finden konnte. Man sagte uns, wir hätten Straße und Hausnummer der Galerie vergessen. Manche warfen uns eine Art technischen Rassismus vor, da ja noch fast niemand ein Modem für seinen Computer hatte. Wir wollten das Projekt schon wieder einstellen, als der Durchbruch in Form eines Interviews für die Zeitung „Der Standard“ kam. Ich fand dann reihenweise Nachrichten auf meinem Anrufbeantworter, von Bekannten, die sagten, sie hätten sich ein Modem gekauft, ob ich ihnen Tipps für die Install-

tion geben könne. Schließlich kam ein Telefax vom ORF. Ich sollte in einer Kultursendung live vorführen, wie man die Galerie bois über Computer und Telefonleitung besuchen könne.

Compaq hat die Galerie bois von Anbeginn an großzügig unterstützt, und wir bekamen finanzielle Fördermittel aus dem Kunstministerium. Ich wollte Arbeiten von österreichischen Fotokünstlern zeigen, jedoch nicht bloß einfach deren Arbeiten digitalisieren. Daher verliehen wir PCs an die Künstler und bezahlten ihnen EDV-Kurse. Als Gegenleistung wurden deren Arbeiten in der Galerie bois ausgestellt. Es machte großen Spaß, bei der Beschleunigung der Fotografie dabei zu sein. Als das World Wide Web gewissermaßen für alle zugänglich auf der Bildschirmoberfläche erschien, war klar, dass unser kleiner Beitrag sich bald in einem großen Meer auflösen würde.

Mit der Idee des Originalgenies aus dem 19. Jahrhundert scheinst du nicht viel im Sinn zu haben. Deine Bilder produzierst du parallel zu deiner Arbeit als Psychotherapeut. Sie sind für dich aber kein Produkt, das zwangsläufig zum Verkauf bestimmt ist, um deinen Lebensunterhalt zu finanzieren. Ist deine Biografie so etwas wie eine Antithese zur gängigen Künstlerbiografie?

Nun ja, es gibt in unserer Gesellschaft ziemlich romantische Vorstellungen zur Persönlichkeit des Künstlers. Dieses Idealbild von einem Genie befriedigt verschiedene Sehnsüchte. Unterhaltsam für das Publikum, aber oft nicht für den Künstler. Da gibt es das Verlangen nach Einmaligkeit, nach Unverwechselbarkeit, ebenso wie den Wunsch, durch ein künstlerisches Werk Unsterblichkeit zu erreichen. Das romantische Ideal von einem genialen, vielleicht verrückten, an seinem Unverstandensein leidenden Künstler ist ein Bild, dem ich nicht so viel abgewinnen kann.

Ich schätze einen humanistischen Kunstbegriff, der sich an aufgeklärte Rezipienten wendet. Ich sehe mich vor allem als Person, die sich entwickeln möchte.

Das heißt, ich sehe Neugierde als Antrieb – will etwas genau wissen und dafür einen kreativen Ausdruck finden. Mich interessiert die Kombination von Kunst, Philosophie und Psychologie. Das war schon immer so.

Als Jugendlicher las ich ein Buch von Kant. Aber ich verstand Kant damals nicht. Dann entdeckte ich Freud, und ich dachte, der versteht mich. Ich interessierte mich für den Surrealismus und malte im surrealistischen Stil. Und dann war da die Musik. Neben dem Tod von Hendrix, Joplin und Morrison schmerzte mich als Jugendlichen die Tatsache am meisten, dass Freud die Surrealisten nicht mochte. Als ich mich später für John Cage interessierte und erfuhr, dass er laufend Pilze aß, hatte ich Angst, er könnte der nächste von mir verehrte Musiker sein, der sich vergiftet.

Die Wechselwirkung von Fotografie und Malerei hat inzwischen eine lange Geschichte. Deine jüngeren Arbeiten, speziell die Pfade, stellen mit ihren malerischen Qualitäten die Frage nach deiner Beziehung zu diesem Medium.

Dazu fällt mir etwas ein, mit dem ich noch einmal das Thema Kunstmarkt streifen möchte. Vor einigen Jahren kam ein Sammler, der meine Arbeiten von Reproduktionen kannte, in mein Atelier. Er war sich sicher, bei meinen Bildern handle es sich um Malerei. Er wollte nur Malerei kaufen, keine Fotografie. Enttäuscht ging er. Enttäuscht schaute ich hintendrein.

Aber zurück zur Frage. Ich war zunächst überrascht, als ich merkte, dass der fotografische Blick die Malerei schon seit mehreren Jahrhunderten beeinflusst hat. Zunächst über die Camera obscura und dann durch tragbare Apparate, deren Bilder man zuerst mit der Hand nachzeichnete und erst seit dem 19. Jahrhundert fixieren kann. Fotografie und Malerei haben sich wechselseitig assimiliert.

Dass ausgerechnet die Bewegungsunschärfe in der Fotografie mit Begriffen wie malerisch in Verbindung gebracht wird, halte ich für einen populären Irrtum. Ich sehe die Bewegungsunschärfe als etwas

spezifisch Fotografisches. Weder Film noch Malerei kann Bewegung so abbilden, wie die Fotografie es kann. Letztlich zeigt jede Fotografie eine Spur von reflektiertem Licht. Durch kurze Belichtungszeiten ist die Lichtspur so kurz, dass wir sie nicht wahrnehmen.

Wir glauben beim Betrachten von statischen Fotografien auf die Menschen oder Gegenstände an sich zu blicken. Es gilt jedoch für die Fotografie das Gleiche wie für die Malerei in den vergangenen Jahrtausenden: Fotografie und Malerei reproduzieren nicht das Reale, sondern sie sind an der Erschaffung von neuen Realitäten beteiligt. Die Entdeckung der Zentralperspektive kennzeichnet einen tiefen Einschnitt in unserer Kultur und gelang mit Hilfe von optischen Geräten, welche die Vorläufer der heutigen Kameras waren. Da ein großes, kulturell bedingtes Bedürfnis nach eingefrorenen Aufnahmen besteht, gilt die statische Fotografie als Synonym für Fotografie schlechthin. Diese Dominanz lässt uns den Unterschied zu unserem Sehen gar nicht mehr wahrnehmen. Wir glauben uns der Bildmedien bei der Wahrnehmung und Inbesitznahme der Welt einfach bedienen zu können. Doch Medien kolonisieren unser Sehen und verändern es.

Eine dynamische Fotografie kann unserem Erleben sehr nahe sein. Wir sehen dann nicht ein unscharfes Foto, sondern etwas aus der Aufnahme spricht uns ganz direkt an. Eine solche Erlebnishöhe wurde auch von Malern immer wieder umzusetzen versucht. William Turner ließ sich in den wildesten Sturmböen an Schiffsmasten festbinden, um so zu Eindrücken für seine Gemälde zu kommen.

Besteht zwischen deiner Arbeit als Künstler und der als Psychotherapeut eine Wechselwirkung?

Als Psychotherapeut bin ich mit meinen Klienten in einem dialogischen Kontakt. Wir beschäftigen uns mit den Erfahrungen des Klienten. Im Verlauf der Psychotherapie wird das subjektive Erleben immer deutlicher benennbar, bis es in der Sprache eine



ganz präzise Entsprechung – man kann auch sagen Abbildung – findet. Das Erleben wird jedoch nicht objektiv deutbar oder in einem naturwissenschaftlichen Sinn messbar. Die Begegnung mit dem anderen bietet uns die Möglichkeit zur konkreten Teilnahme, zur deutlichen Überprüfung und zur benennbaren, persönlichen Entwicklung. Die Deutungshoheit des eigenen Erlebens, die Prüfung unserer Wertsetzungen bleibt in der Autonomie und Verantwortung eines jeden Einzelnen von uns.

Unser Erleben ist konkret und unscharf zugleich. Das klar Benennbare hat immer einen Rand, einen Horizont, hinter dem wieder Ungeklärtes und Unscharfes auftaucht. Da ist immer ein Etwas, das erst sortiert, befühlt, betrachtet und benannt werden muss. Es gibt verschiedene Horizonte. Wir wenden uns als Forscher und Entdecker gerne dem Unbekannten am äußeren Horizont zu. Aber auch mitten im Bekannten gibt es Horizonte. Es gibt unscharfe Stellen in unseren Bildern. Da ist immer etwas unterschwellig Wahrgenommenes, etwas, das wir wieder vergessen oder noch nie gewusst haben. Freud hat dieses Gebiet das Unbewusste genannt.

Meine Fotografie ist zwischen den Polen scharf und unscharf, benennbar und unklar, zwischen objektiv und subjektiv aufgespannt. Die Aufnahmen sind durch ein objektives Gerät, durch ein Fotoobjektiv zustande gekommen, und zugleich zeigen sie die subjektiven Bedingungen ihres Zustandekommens.

Ist die Arbeitsweise des Künstlers mit der des Therapeuten verwandt?

Der Künstler ist kein Therapeut, spiegelt aber doch seine Umgebung und gibt damit anderen die Gelegenheit, die Welt neu zu sehen.

Würdest du deine Arbeit in diesem Sinn vergleichen wollen; gibt es da Berührungen, oder sind da gewissermaßen zwei Menschen am Werk?

Ich beginne immer an Stellen zu arbeiten, bei denen ich zunächst nicht sicher sein kann, etwas zu finden. Manchmal bleibt das Gefundene redundant oder belanglos, dann ist eine Idee, ein Gedanke abgearbeitet, und ich kann schnell zum nächsten übergehen. Die Arbeiten, die bestehen bleiben, sind ein Angebot an den Betrachter. Rückmeldungen können wie ein gelungener Dialog den Kreis schließen und neue Formulierungen beeinflussen. Der Künstler, der seine Umwelt spiegelt und etwas sichtbar macht, ist ein Glücksfall, manchmal auch ein schwer erreichbares Ideal.

Die Arbeit in der Psychotherapie ist ähnlich, aber hoffentlich treffsicherer. Hier ist der Dialog immanent, und der Prozess wird durch ihn gesteuert und gleichzeitig weitergetragen. Die größte Übereinstimmung in meiner Arbeit als Künstler und als Psychotherapeut sehe ich in der zugrundeliegenden dialogischen Haltung. Der Prozess geht immer vom noch nicht Benennbaren zum Benennbaren, vom Unbewussten zum Wissen, vom Privaten zum Sozialen. Wenn man als Künstler jemandem die Gelegenheit gibt, etwas neu zu sehen, dann ist natürlich viel gelungen.

Bei deinen Bildern glaubt man oft, dass es sich um einen Filmkader handelt. Eine erzählerische Friche begleitet deine Bilder. Sind die Fotos inszeniert, oder entspringen sie direkt dem Leben?

Ich habe mich Anfang der 80er Jahre einige Zeit mit inszenierter Fotografie beschäftigt. Danach nur noch selten. Die meiste Zeit habe ich den Fotoapparat einfach dabei. So entstehen tagebuchartige Sequenzen. Ich warte eigentlich nicht auf den sogenannten richtigen Augenblick. Ich finde viele Momente gut, um ein Foto zu machen, besonders wenn ich mit Menschen zusammen bin.

Manchmal entstehen lange Serien beim Gehen. Ich fotografiere in kurzen Abständen, vielleicht alle paar Sekunden oder Schritte. Die Serien haben sehr

unterschiedliche Qualitäten, je nachdem ob ich mich in der Natur oder in der Stadt bewege. Bei Wanderungen in den Bergen oder durch Wälder entstehen meditative Sequenzen, mit abstrakten Bildinhalten.

In der Stadt thematisiere ich das Aneinander-Vorbeiströmen der Menschen, ein grußloses Einander-Nicht-Begegnen, wie es nur in Städten stattfindet. Wir sehen einander dabei, sonst würden wir zusammenstoßen, wir blicken jedoch einander nicht an, weil wir uns nicht kennen. Nur wenn ein uns bekanntes Gesicht auftaucht, grüßen wir oder bleiben für ein Gespräch stehen. Wenn wir uns eine halbe Stunde durch die Stadt bewegen, scannt unser Blick auf diese Art und Weise Hunderte Gesichter. Dafür habe ich für mich den Begriff „urban encounter“ gefunden.

Traumsequenzen werden im Film nicht selten in Unschärfe aufgenommen. Es scheint also, dass es sich hier um eine assoziativ akzeptierte visuelle Umsetzung handelt. Zwischen Psychoanalyse und Traum besteht ein Nabeverhältnis. Besteht hier vielleicht auch eine Verbindung zu deiner künstlerischen Arbeit?

Diese Parallele zu den unscharfen Traumsequenzen in Filmen existiert natürlich. Träume entstehen, unter anderem, durch Erinnerungsarbeit. Fotografie war, bis zum Auftauchen der digitalen Fotografie, ausschließlich ein Zurückverweisen auf den Moment der Aufnahme – also auch eine Art Erinnerungsleistung.

Die Möglichkeit, mit Fotografie Augenblicke in einer hohen Detailgenauigkeit festzuhalten, übersteigt unsere menschliche Aufnahme- und Erinnerungsfähigkeit. Mit den vielen Details einer Fotografie kann das „Wie“ eines Objekts gut beschrieben werden. Man kommt bei der Betrachtung einer solchen Aufnahme aber nicht zu dem Punkt, sich zu wundern, dass Objekte überhaupt existieren.

Ist es so, dass dich das „Wie“ der Objekte nicht interessiert?

Ich versuche mich an eine Essenz heranzuarbeiten, die sich nicht in der Detailliertheit einer Foto-

grafie wiederfindet. Letztlich belegen meine Aufnahmen nur mehr die Existenz eines Objekts.

Um so zu neuen Erkenntnissen über eine Person zu kommen?

Mich interessiert die Nähe zu unserer Erfahrung. Es ist uns gar nicht bewusst, dass unser Sehfeld überwiegend unscharf ist. Ich habe mich mit Physiologie und Psychologie unserer Wahrnehmung und Erinnerung beschäftigt. Ich suche in meiner Arbeit jedoch nicht nach einer einfachen Entsprechung. Ich glaube, dass so etwas wie Bewegung, Unschärfe und Flüchtigkeit schwer zu akzeptierende Aspekte unserer Existenz sind.

Woran arbeitest du derzeit als Fotograf?

Ich mache Portraits – unscharfe Portraits. Damit berühre ich eine anthropologische Konstante, die zugleich das Grundthema der Fotografie ist: das Bedürfnis nach Repräsentanz von Abwesendem.

Die Portraitkunst ist nicht erst in der Renaissance entstanden, wie viele meinen. Die Bildwissenschaft kann uns da viel mehr erzählen. Wir kennen seit Tausenden von Jahren Bildtechniken, die dazu dienen, Menschen über den Tod hinaus anwesend zu erhalten. Bildnisse haben bis heute dieselbe Funktion, sie sind eine Antwort auf die existentielle Bedrohung. Portraits sollen der Auflösung von Identität einen Riegel vorschieben. Jedes auf Facebook hochgeladene Foto stellt sich tapfer gegen die drohende Gesichtlosigkeit und sagt: I'm still alive!

DIE FRAGEN AN ROBERT WALDL STELLTE THOMAS KUSSIN.