

„Die Natur – ein Gegenüber: Was für ein Zwiespalt!“

„Glück, sagte er. Sie wollten mir den Garten der Pflanzen zeigen, da er Glück für Sie bedeute, hatten Sie gesagt. Sie hatten mir versichert, auch ich würde dort stehend Glück empfinden.“²

Heidi Specker nennt ihre Aufnahmen von Bäumen – solchen die vor, hinter, neben und zwischen urbanen Architekturen stehen – Garten. Sie sagt IM GARTEN, nicht Gärten, nicht Wald. Paradiesgarten Klostergarten Bauerngarten Schrebergarten ... Stadtgarten. Bäume zwischen Häusern.

Ein Garten ist ein der (ungezähmten) Natur entrissenes Stückchen Erde, eingezäunt („umgärtet“) und kultiviert. „Das Paradiesgärtlein“, schreibt Aurel Schmidt, ist „keine Erinnerung an die Wildnis zum Anfang der Zeit, sondern im Gegenteil eine Utopie“³ – möglicherweise die eines Ortes des Eins-Seins mit der Natur, mit sich selbst: Der Garten ist der Ort, an dem das Objekt- und Subjektsein des Menschen in einer utopischen Vision miteinander zu vereinen sind. Als Grenze gedacht, ist er in symbolischer Funktion Hüter der Differenz zwischen dem, was der Welt der Menschen zugehört, und dem, was ihr nicht zugehört.⁴ Er ist die Schwelle zur Traumzeit: Was also ist mit diesen Bäumen und Fassaden?

Der städtische Einzelbaum ist, so schrieb Camillo Sitte 1909, Rest eines früher an dieser Stelle gewesenen ländlichen kulturellen Zusammenhangs, der dem Großstadtmelancholiker, einem teils eingebildeten, teils wirklichen Kranken, wohl tun könnte in der Sehnsucht, dem Heimweh nach der freien Natur: „Unsere Vorfahren waren seit undenklichen Zeiten Waldmenschen; wir sind Häuserblockmenschen. Daraus allein schon erklärt sich der unwiderstehliche Naturtrieb des Großstadtbewohners hinaus ins Freie, aus der Staubmühle des Häusermeeres ins Grüne der freien Natur.“⁵

In den 1860er Jahren richtete der Landschaftsarchitekt Adolphe Alphand, Schöpfer der städtischen Gartenanlagen unter Louis Napoléon und Georges Eugène Haussmann, im Osten von Paris den Parc des Buttes-Chaumont ein. Alphand, darin war er sich mit dem jungen Architekten und Brückenbauer Gustave Eiffel einig, bekannte sich zur Künstlichkeit des urbanen Grüns, das er nicht als ‚scheinheilige‘ Naturimitation verstanden wissen wollte. So finden denn überall dort, wo in dieser Landschaft leichte Stützen, Geländer und Fassungen für Treppenstufen benötigt werden, aus Beton gegossene Nachbildungen von Knüppelholz Verwendung.

Was auf den ersten Blick wie ein romantischer Reflex anmutet, offenbart sich auf den zweiten als ein offensiver Umgang mit neuen Techniken und Materialien: Der alte, fast in Vergessenheit geratene Baustoff Beton erfährt, ausgelöst durch die Erfindung des Stahlbetons um die Mitte des 19. Jahrhunderts, eine Renaissance. (Dass es ein Gärtner ist, der erstmals Eisendrähte in Beton gießt, um Blumenkübel zu stabilisieren, ist angesichts des Werks von Heidi Specker eine wunderbare Anekdote.)

Alphand und auch Eiffel, den Schöpfern des Parc des Buttes-Chaumont, ging es, vielleicht ebenso wenig wie den Malern Cézanne, Gauguin, Guillaumin und Pissarro in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, um die Nachahmung der ‚Natur‘, sondern um das Spektakel der Wahrnehmung, um die Lehren, die die Arbeit mit der Natur zu geben vermag. Die Maler stehen unter dem Einfluss von Eugène Delacroix, dem Cézanne noch 1905 eine Apotheose widmen wollte.⁶ Ihm verdanken sie die Erkenntnis des „Gesetz[es] der Zersetzung (loi de décomposition)“, das sich der gegenständlichen, die Phänomene isolierenden Nachforschung entzieht Danach besteht jede Farbe in der Naturwahrnehmung zumindest aus drei Farben: Körperfarbe, Schatten und Reflex, die sich gegenseitig so beeinflussen, dass keine an sich erkennbar und objektiv aus dem Zusammenhang herauszulösen ist Das Bild, das wir im Kopf haben, zerfällt in einen vielfach gebrochenen, ständig changierenden Zusammenhang, sobald der Maler den Blick auf die ganze Weite des Gesichtsfelds, das er darzustellen unternimmt, öffnet.“⁷

Man könnte Heidi Specker als Malerin beschreiben, denn die visuellen Möglichkeiten des Computers entsprechen denen eines Malkastens: „Wie der Maler [„]spielt[“] der digitale Fotograf solange mit dem Bild herum, bis es richtig aussieht.“⁸ Ergänzen müsste man dies um die Möglichkeiten des Archivs, des Schneidetisches usw.: Heidi Specker nutzt den Computer ausgiebig – nicht nur zum Bearbeiten der mittels Digitalkamera gewonnenen Datensätze, zum Erarbeiten der Bilder, sondern auch zum Sammeln und Sortieren, zur Findung der Anordnung ihrer Bilder.

Dennoch soll *Im Garten* hier vorerst im Kontext der Fotografie behandelt werden, denn es sind vor allem fotografische Vorbilder, es ist ein fotografisches Interesse an der Systematisierung visueller Erscheinungen, die die Künstlerin zu der Arbeit *Im Garten* führte. Heidi Specker ist der Ausbildung nach Fotografin. Ihre frühen Arbeiten, ihre an der Fachhochschule Bielefeld entstandene Diplomarbeit belegen dies ebenso wie das frühe Interesse an der Fixierung von Oberflächenstrukturen, an der Nahsicht, dem Blow Up. Diese nah gesehenen, oft bereits diagonal komponierten Oberflächen sind Träger vor allem emotionaler Werte, die biografische Erfahrungen repräsentieren. Es sind Bilder der Spurensuche in Jugend und Kindheit. Für die szenisch-erzählerischen Möglichkeiten der Fotografie hat sich Specker nie eigentlich interessiert – es sei denn, sie werden über Bewegungen in Farbe, Form und Raum vermittelt. Unschärfen und weiche Farbigkeiten bieten in den im Folgenden entstehenden Arbeiten über Architekturen die Möglichkeitsform. Grau steht – den fotografierten Baumaterialien folgend – als relativ neutraler Hintergrund für die weltanschaulichen, intellektuellen Projektionen, denen sich die in minimalisierter Form wiedergegebenen Architekturen insbesondere der 1960er und 1970er Jahre verdanken. Dennoch gibt es in allen Bildfolgen Speckers solche Bilder oder – als Bildtitel – solche Worte, die Anker werfen – die, wie die Künstlerin selbst es vielleicht nennen würde, nach Boden unter den Füßen suchen, konkrete Verortungen in Ort und Geschichte vornehmen.

„Im Garten“ allerdings ist es weder grau noch unscharf. „Im Garten“ flirren die Farben. Sie stoßen in oft überraschender Härte aufeinander. Hinter- und Vordergründe sind in den Schärfen klar nach ihrer räumlichen Staffelung gefasst bzw. in irritierender Weise auf der gleichen Ebene bis ins Detail gezeichnet. Dies wäre analog so nicht möglich, doch zielt es auf die Zuspitzung von Realitätseffekten wie die analoge Fotografie sie bietet. Haptisch erscheinen die Formen, omni-präsent die Farben. Nah gesehen wie mit den Augen der Insekten⁹ und von Bild zu Bild bewegt wie in einer Abfolge von Standfotografien, bietet sich dieser Garten wie in eigener körperlicher Bewegung erfahren dar.

So ist dies denn die bisher erzählerischste Arbeit im Werk der Künstlerin: *Im Garten* ist eine Wanderung durch die Stadt, ist eine Erzählung über die Koexistenz von ‚Natur‘ und Kultur, über die Geschichte der Stadt, die sich aus dem Nebeneinander von architektonischen Formen und Bäumen (den Arten, dem Alter ...), aus dem Gegeneinander verschiedener Ornamentik zusammenfügt.

Frühere Bildserien nennt Georg Elben „zeit- und ortlose [...] Modellreihe[n]“¹⁰, Specker selbst betitelt einen ihrer Kataloge *Woraus besteht die Stadt?*¹¹ Auch auf *Im Garten* könnte sich diese Frage beziehen. Sie steht in Kontinuität zu bisherigen Bildfolgen und nimmt doch eine veränderte Perspektive ein. Denn Heidi Specker nimmt nun ganz offensiv Bezug zur Geschichte der Fotografie: „[Albert] Renger-Patzsch ist als ‚Fotograf der Dinge‘ und ihrer Schönheit charakterisiert worden, als Bildgestalter, der Banalem und sogar Hässlichem Würde zu geben imstande war.“¹² Seine 1929 entstandene Aufnahme „Das Bäumchen“ zeigt einen jungen Stamm mit einer vom oberen Bildrand angeschnittenen Krone in einer sanft dahin fließenden, von Schneeresten bedeckten Landschaft. Renger-Patzsch ist offenbar fasziniert von dem im Vorfrühlingslicht strahlenden Stamm, der die Vertikalen der Landschaft durchschneidet und als Solitär in entschiedener Zartheit atmosphärisch das ganze Bild auszufüllen vermag. Bäume werden ihn in den 1950er Jahren noch einmal explizit beschäftigen.¹³ Karl Blossfeldts Buch „Urformen der Kunst“ erschien 1928. Es versammelte Pflanzenaufnahmen, die der Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums als Studienmaterial im Hinblick auf das plastische Gestalten für sich und seine Studenten über Jahrzehnte angefertigt hatte.

Renger-Patzsch wie auch Blossfeldt handeln vor verschiedenen Hintergründen aus sehr verschiedenen Motiven. Beide eint das Interesse an der Präzision der Darstellung des Sichtbaren und die Neigung zur systematisierenden Ordnung der visuellen Befunde.¹⁴ Beide arbeiten, wenn auch nicht im Sinne von Delacroix, mit den Mitteln der Dekomposition. Sie beschneiden die Motive, betrachten die Dinge in der Nahsicht und lösen sie so aus ihrem Hintergrund.

Die Dekomposition – und wenn man so will, ist dies jede Fotografie als Ausschnitt – macht als „die Demontage des Sichtbaren nur einen Sinn, wenn sie visuell aufgearbeitet und umgestaltet wird: Sie hat nur einen Sinn durch die Neumontage, das heißt durch die Montage des gewonnenen visuellen Materials.“¹⁵ Hier setzt Specker doppelt ein: Zum einen arbeitet sie an den Pixeln, den Bausteinen des Bildes, zum anderen sortiert sie ihre Arbeiten häufig zu Tableaus. Sie setzt sich Themen, die sie systematisch abarbeitet, wobei sowohl das Bild als auch die endgültige Zusammenstellung der Serien in einer Art Vexier- und Fixierspiel am Computer geschieht: „Die Formen folgen in ihm nur aufeinander, um sich umzugestalten, die Morphologien zeigen und zersetzen sich hier nur, um sich zu wandeln. Es handelt sich um ständig weitergeführte Demontagen und Neumontagen, bei denen jede Metamorphose durch einen Sprung [von Pixel zu Pixel und] von Seite zu Seite erfolgt.“¹⁶ Seien es die *Speckergruppen* (1995/1996), *Teilchentheorie* (1998), *Das Haus der Fotografin* (1999), sei es *Concrete* (2002) oder die Bildfolge *Im Garten* (2003/2004) – immer wiederholt sich das Prinzip, sind es digitale De- und Neumontagen, kaleidoskopartige Vexierbilder. Speckers Motive sind – und auch darin ist sie Renger-Patzsch verwandt – nie ‚sensationell‘ oder auffallend besonders, es sind, wie sie selber sagt, ‚hässliche Kinder‘, oder ist, wie über das Kaleidoskop zu lesen ist, im übertragenen Sinne Abfall der Geschichte.¹⁷

Doch das Morphologische, die Analogie zwischen Natur und Kunst, Kosmos und menschlicher Gesellschaft, wie es bei Blossfeldt Leitgedanke war, ist nicht eigentlich das Thema der Künstlerin. Zwar glaubt man mitunter, in eine Studie über Ornamentik geraten zu sein, stellt sie immer wieder das Organisch-Runde gegen das rational Geometrische. Dennoch sind es nicht Ur-, sondern *Speckergruppen*, die sie produziert. In diesem Punkt ist sie den Malern näher als den Fotografen: Heidi Specker berichtet von ihren ersten digitalen Bildfindungen, davon, wie sie diese Bilder nahezu rauschhaft auf ihren Ausflügen in die für sie noch unverbrauchte Großstadt Berlin Anfang der 1990er Jahre gesehen hatte und am Computer, angesichts des digitalen Rohmaterials, nach ihnen suchte.¹⁸ Es sind bereits ‚gespeicherte‘ Bilder, denen die Künstlerin in ihrer Arbeit folgt.

Möglicherweise ist dies ja der eigentliche Befreiungsschlag, den die digitale Fotografie ermöglicht. Vielleicht liegt er weniger im Dazuerfinden und Retuschieren als in der Möglichkeit, das Sichtbare, ganz im Delacroix'schen Sinne, schillern zu lassen wie in einem gegen das Licht gerichteten Kaleidoskop: Es sind die Pixel, die ‚geschüttelt‘ werden und die im Gegenlicht des Monitors irgendwann ein Bild ergeben, das der Erfahrung der Sinne näher kommt als es eine analoge Fotografie vermag.

Heidi Specker, im gleichen Jahr wie Jörg Sasse geboren, gehört zu den Fotografen, die Anfang der 1990er Jahre sehr entschieden und wie es scheint mit großer Unbefangenheit auf die Möglichkeiten der digitalen Bildproduktion und -verarbeitung zugegriffen. Einen wie auch immer ideologisch gestützten Vorbehalt gab es nicht, nicht die Angst vor den Verlusten, die Fotografen und Fototheoretiker angesichts der digitalen Bildwelten beklagten und beklagen. Die Lösung von der analogen Fotografie war, einhergehend mit einer Ortsveränderung, für Specker in gewisser Weise zugleich die Aufhebung des Drucks, mithilfe der Kamera ihre eigene Biografie zu verarbeiten. Die neuen Möglichkeiten der Abstraktion boten die Chance, sich aus dieser individuellen in eine als kollektiv empfundene Biografie zu bewegen. Die Großstadt bot die Folie dafür, bot, insbesondere im Umkreis der Club- und Technokultur, das Gefühl von Gemeinschaft. Es erscheint nicht unpassend, sich Speckers Bilder zu dem Sound von „Kraftwerk“ oder „The Notwist“ vorzustellen. Specker vertritt eine Generation, die die digitalen Mittel als eine Erweiterung, als einen verlängerten Arm der analogen zu begreifen in der Lage ist. Denn wenn

schon die analoge Fotografie die Welt in ihren Erscheinungsweisen nicht zu erfassen vermag, so können Digitalkamera und Computer gut und gerne das simulieren, was das Bewusstsein mehr ‚sieht‘ als der fotografische Blick zu fixieren vermag. Insofern sind Speckers Bilder nicht einfach Abstraktionen, nicht sich objektiv gebende zeit- und ortlose Modellreihen. Sie sind vielmehr Studien des Sehens. Sie folgen der Beobachtung des Blicks in der Natur mehr als der ‚Natur an sich‘. Ihr Interesse ist insofern objektiv, als es sich in objektivierender Neugier mit der Wahrnehmung von Stadt – mehr als mit der Stadt an sich – auseinandersetzt.

Es geht nicht um den Gegensatz von ‚Natur‘ und Kultur und auch nicht um die idyllisierend-versöhnende Geste. Der Rausch der Techno-Partys ist verfliegen. Was aber bleibt, ist ein analytischer, ‚digital geschärfter‘ Blick. Er ist frei von Sentiment und doch voll Staunen über das, was die Stadt an Schönheit bietet: Just like a dying tree in a dry land, suddenly refreshed and soaked with rain.

Inka Schube

- 1 Robert Kudielka, *Pissaros Irrtum*, in: *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*, Berlin 2000, S. 191.
- 2 Barbara Bongartz, *Jardin des Plantes*, in: *Rosa Immergrün. Ein Florilegium*, hrsg. von Barbara Bongartz, Barbara Köhler und Suse Wiegand, Nürnberg 2002, S. 23.
- 3 Aurel Schmidt, *Künstler als Gärtner*, in: *Kunstforum* 145, Mai–Juni 1999, S. 66.
- 4 Philippe Nys, *Ethik und Ästhetik des Gartens* in: *Kunstforum* s. o., S. 71ff.
- 5 Camillo Sitte, *Großstadtgrün*, in: ders., *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Reprint der 4. Auflage von 1909, Basel/Boston/Berlin 2001.
- 6 Robert Kudielka, s. o., S. 197.
- 7 s. o.
- 8 Peter Lunenfeld, *Die Kunst der Posthistoire*, in: *Fotografie nach der Fotografie*, hrsg. von Hubertus v. Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer in Zusammenarbeit mit Alexis Cassel, München 1996, S. 96.
- 9 Thomas Janzen über Albert Renger-Patzsch, in: *Das ‚Wesen der Dinge‘ fotografieren. Albert Renger-Patzsch. Meisterwerke*, hrsg. von Ann und Jürgen Wilde und Thomas Weski, München, London, Paris 1997, S. 11.
- 10 Georg Elben zu den Arbeiten von Heidi Specker in: *Woraus besteht die Stadt? What makes the City?*, ABC C, Berlin 2003, o. S.
- 11 s. o.
- 12 Thomas Janzen, s. o., S. 9.
- 13 Albert Renger-Patzsch, *Bäume. Photographien schöner und merkwürdiger Beispiele aus deutschen Landen*. Ingelheim a. Rhein, 1962.
- 14 Über Blossfeldts nachträgliche Rezeption als konzeptionellen Systematiker siehe Ulrike Meyer Stump, *Natur im Raster: Blossfeldt-Rezeption heute*, in: *Konstruktionen von Natur*, s. o., S. 35ff.
- 15 Georges Didi-Huberman Bezug nehmend auf Blossfeldt und dessen Rezeption durch Walter Benjamin, „Im Angesicht der Zeit“ – *Kaleidoskop und „Kopferbrecher“*: „Die Zeit schwingt sich wie eine Brezel ...“, in: *Konstruktionen von Natur*, s. o., S. 74.
- 16 s. o., S. 76f.
- 17 Benjamin nach Didi-Huberman, s. o., S. 69.
- 18 Heidi Specker in einem Gespräch mit I. S. im November 2004.

CONCRETE MY LOVE

Sand and gravel mixed with cement and water. Several rods of steel. The list does not sound like a recipe for a family portrait, let alone an intimate one. And yet these are the humble ingredients behind Heidi Specker's series *Concrete* (2002–2003). The colour photographs offer close-up glimpses of three buildings made with reinforced concrete: the main lecture hall at the Universität Köln in Cologne, the Queen Elizabeth Hall in London and the National Theatre in London. More bunker than building, the massive structures typify the Brutalism style that dominated public architecture in the 1960s and 1970s. Specker has the curious ability to portray these grey bunkers as if they were family members, if not lovers. Their imposing walls become a myriad of intimately intersecting angles, which Specker has photographed from slightly different perspectives, as if she were trying to capture every single gesture of a loved one. *Concrete* may initially appear to be a study in architectural morphology, but the series has the familiarity of photographs collected in a private album. The buildings are linked, not only by one construction material, but also by the artist, who has captured an experience with the buildings that escapes our gaze.

“National Theatre London” (2003) is a case in point. Specker's slight shifts in perspective—the square honeycomb ceiling viewed from here and then from there, close up, then further away—lend the building both an anthropomorphic and an animated quality. Far from simply giving architecture a lively human face, Specker's shifting perspectives establish a proximity that places the building in a temporal sequence without any definitive event. The square honeycomb ceiling viewed from here and from there, close up, then further away, suggests that something has happened to motivate the change in perspective. Yet there are no indications to explain what is going on, beyond the building's pattern: more honeycomb. Specker tracks the pattern's repetitive movement without providing any clues about why we have moved, why we are moving closer. Indeed, the other images of the National Theatre—walls standing at impossible angles to each other—only add to our disorientation because the images reveal more details about the building without telling us where we are: below, above or somewhere in the middle, wherever the middle might be. Even the shadows seem to contradict each other by falling at kaleidoscopic angles, which could hardly be traced back to the unique source of the sun. In Specker's series, the sense of time lacks the event captured by the media image; the sense of place is missing the location of the tourist snapshot; there is a strong sense of architecture but no clear view of the entire building for the architectural historian; finally, the sense of detail lacks the technical specificity of the building inspector's check for cracks or fissures. While giving us time, place, architecture and detail, Specker holds back the very elements that would allow us to situate the building—and the photographs—with respect to ourselves and within a collective narrative we could share with others. Specker's gaze—insistent yet inaccessible—creates a thoroughly personal relationship to a resolutely public building.

Specker's gesture—to personalize public architecture—is significant, especially if one considers the history of Brutalism. The term can be traced back both to the Swiss architect Le Corbusier, whose explorations in “*béton brut*” (such as the 1952 Unité d'Habitation in Marseille), were a way of remaining true to pure Modernist materials, and to the English architecture critic Reyner Banham, who used “New Brutalism” in 1955 to describe a movement first exemplified by the English architects Peter and Alison Smithson. The South Bank Centre, which holds the Queen Elizabeth Hall and the National Theatre, as well as the Hayward Gallery and the Royal Festival Hall, remains a prime example of Brutalism. The Queen Elizabeth Hall, inaugurated by Queen Elizabeth II in 1967, was designed by the GLC Department of Architecture under the direction of Sir Hubert Bennett; the National Theatre, designed by Sir Denys Lasdun, was completed in 1976; while the main lecture hall of the Universität Köln was designed by Rolf Gutbrod and built between 1964–1967. Like Le Corbusier and the Smithsons, the architects Bennett,

Lasdun and Gutbrod remained honest both to the materials and to the processes of construction. Buildings were not covered, let alone decorated, but left to exist in their most primitive state: reinforced concrete. However stubbornly solid, this material proved to be highly expressive, capable of taking on manifold forms on a large scale while maintaining traces from the construction period on its raw surfaces. Brutalism's exposed concrete walls hold the imprints of the wooden cases or "shuttering" in which the concrete was poured and where it hardened on site. While some slabs and forms in Specker's photographs—such as the square honeycomb ceiling—were pre-poured, most walls were made with shuttering and thus bear all the marks of the temporary shuttering: holes from metal rivets and lines from the wooden planks. It is not surprising that Brutalism typified the public architecture of the welfare state, whether in England or in Germany. The complexes in Specker's series—as public buildings built by the state for music, theatre and education—delivered on a promise to make culture available to everyone, without the mystery of hidden structures or decorative class distinctions. More significantly, these solid and raw buildings could last forever while preserving on their surfaces every trace from the moment of their construction, when the concrete walls hardened up against the shuttering. By manifesting this temporality—from inception to eternity—the walls of Brutalism reinforced the cradle-to-grave span of the welfare state's care.

Specker's approach captures the architectural style of Brutalism along with its contradictions. Unlike the waning welfare state, her gaze does not privatize but rather personalizes the public cultural complexes. Both the photographs and the buildings are open to a collective gaze; indeed, Specker's medium remains as evident as the buildings' identities, which are included in the individual titles of the series. While visually collective, *Concrete* manages to make the relation between the photographer and the buildings opaque. We can enjoy Specker's view, but we can never quite step into her shoes, let alone understand where the artist was standing when she took the photographs. Inviting viewers to share her perspective while refusing to let them to occupy her position fully, Specker challenges the ideal that the public sphere is made up of completely interchangeable positions and is realized when individuals exchange these positions with each other. While using photography to demarcate a personal relation to the buildings, Specker turns their raw surfaces inside-out. The artist, who grew up during the era when Brutalism flourished, seems to understand rawness as the exposure of a hidden interior rather than as the total absence of decoration, whether banished by Le Corbusier's Modernist purity or eradicated by the Smithsons's truth to materials. By capturing details left behind by the shuttering—the holes from metal rivets and the lines from wooden planks—Specker underscores the fact that the exterior walls of these buildings were once interiors. The buildings may have ended up as concrete bunkers, but they began as wooden structures—temporary shells that were built, dismantled and finally discarded. Even the square honeycomb ceiling holds the negative imprint of a positive mould that has since disappeared. If one judges from Specker's photographs, the architects Bennett, Lasdun and Gutbrod used shuttering and moulds, not in a purely functional way, as Brutalism would appear to dictate, but rather in an elaborately lyrical way. This method adds a personal signature to the functional imprints on their creations: Bennett altered both the width and the length of the wooden planks to create wave effects on the walls of the National Theatre; Lasdun used rivets to punctuate the frames outlining the walls of the Queen Elizabeth Hall; Gutbrod added flat sheets and wider planks to vary the appearance of the walls of the Universität Köln lecture hall. Brutalism, far from an egalitarian architecture built for the welfare state, appears as the negative expression of each architect's individuality. By personalizing public architecture, Specker's photographs reflect a uniqueness that was impressed upon a rather unassuming set of ingredients: sand and gravel mixed with cement and water, along with several rods of steel.

Of course, the temporality of the photograph, which freezes one instant forever, approximates the temporality of Brutalism, which promises to run from inception to eternity. While photography forgets

the time that follows an instant frozen on film—years might pass before a photograph is finally developed—Brutalism loses the time that led up to its inception. The concrete walls hold the traces of the shuttering and the moulds that formed them, but these temporary shelters and shells were doomed to disappear as architecture. The National Theatre, the Queen Elizabeth Hall and the Universität Köln lecture hall were designed and built twice—first in wood and then in concrete—but only the concrete version survived. The melancholy that pervades Specker’s photographs—visual odes to a loved one—might arise from their personal character. But then again, every photograph is an attempt to capture an architectural ghost: the structure that went missing once the building was built.

Jennifer Allen

HEIDI SPECKER IM GESPRÄCH MIT HANS-ULRICH OBRIST, 2. JULI 2005

Hans-Ulrich Obrist: Dein Anfang mit der Stadt ist auch dein Anfang mit dem Computer. Kannst du mir sagen, inwiefern der Computer die Art und Weise zu arbeiten verändert hat?

Heidi Specker: Ich komme von der Fotografie und habe eine klassische Ausbildung gemacht, also erstmal Schwarzweiß-, danach Farbfotografie. Ich mag den Umgang mit einem Apparat, einem Instrument. Die digitale Fotografie hat mich sofort interessiert. Ich wollte etwas Neues, und die analoge Fotografie begann mich irgendwie zu langweilen. Die technischen Möglichkeiten der digitalen Fotografie boten ein unbesetztes und offenes Feld. Die Umsetzung hing natürlich von den Apparaten ab, die man bekam. Am Anfang hieß das noch, analog zu fotografieren und dann das Bild einzuscannen. 1994 hatte ich dann meine erste digitale Kamera. Für mich war dieser Prozess eine Bereicherung, eine Expedition und wurde von den meisten Fotografen misstrauisch beobachtet. Mir selbst ist das sehr entgegen gekommen, digital zu arbeiten. Laborarbeit fand ich unheimlich mühsam. Ich habe lieber auf dem Monitor gesehen, was geschieht.

Ganz praktisch?

Ja, ganz praktisch. Aber praktisch hieß auch, dass es damals keinen vorgegebenen Weg gab, dem man folgen konnte. Den musste ich irgendwie für mich selbst – und das meint allein – finden.

Es war damals auch noch viel schwieriger. Thomas Ruff hat bereits in den achtziger Jahren Bilder in ein Labor geschickt, um Bäume oder ganze Etagen aus den Bildern zu subtrahieren, das war noch sehr aufwändig.

Ruff hat die Wirklichkeit in seinen Bildern verändert. Ich wollte und musste keine Bäume wegnehmen oder Häuser kleiner oder größer machen. Ich habe auch nicht am Detail gearbeitet. Meine erste Kamera hatte 500 Kb, das ist ein halbes Megabyte und natürlich etwas ganz anderes, wie wenn man eine analoge Vorlage einscannet. Die Auflösung war so schlecht, dass man das Bild eigentlich nur auf dem Monitor betrachten konnte. Da ich aber Ausdrucke wollte, um sie aus dem Computer wieder rauszuholen und zeigen zu können, musste ich sie bearbeiten. Ich habe damals die gesamte Datei mit Filtern verändert. Ich modellierte die Häuser optisch nach. Die *Speckergruppen* vermitteln eine extreme Klarheit. Mich interessierte der Gegensatz von der aufgenommenen Wirklichkeit und der Wirkung des Bildes, das ich produzierte. Die Bilder waren offensichtlich unwirklich.

Wir haben mit Stefano Boeri in Mailand viel über die Unmöglichkeit eines synthetischen Gesamtbildes des Komplexes Stadt gesprochen.

Ich kenne diese Diskussion leider nicht. Aber für die *Speckergruppen* möchte ich behaupten, dass ich das Berlin der neunziger Jahre auf eine Art und Weise dargestellt habe, die nicht nur visuell funktioniert, sondern das damalige Gefühl dieser Stadt vermittelt. Die *Speckergruppen*, meine erste Arbeit über die Stadt, zeigt ein digitales Berlin. In der *Teilchentheorie* habe ich dann Teile von Berlin und Los Angeles genommen und zu einer fiktiven Stadt zusammengesetzt. Die Elemente beschreiben hier einen möglichen Ort als Idee.

Man hat bei deinen Bildern oftmals einen Eindruck der Desorientierung, dass man nicht mehr ganz genau weiß, wo man ist. Man hat zwar Momente auch der Erkennung, aber du zeigst ja nicht Monumente, du zeigst nicht den Eiffelturm in Paris oder den Fernsehturm in Berlin ...

Ich fotografiere bewusst keine Monumente, also keine Gebäude, deren Geschichte politisch repräsentativ oder aufgeladen ist. Mir geht es um die Grauzone, den Alltag, obwohl die Bilder so bunt sind. Ich habe immer von „hässlichen Kindern“ gesprochen, die es nicht wert sind, thematisiert zu werden. Es gibt Architektur, die offensichtlich im öffentlichen Bewusstsein ist, aus welchen Gründen auch immer. Dennoch erkennt man meine unbedeutenden Häuser wieder, man hat sie schon mal gesehen oder meint, sich zu erinnern. Das ist meine Strategie, fragmentieren und zusammensetzen und dabei auf die visuelle Tradition der Fotografie anspielen und sie zitieren.

Hängt das vielleicht auch mit kollektiver Biografie zusammen?

Ich benutze das visuelle Gedächtnis, das ich mit anderen teile – das prägt natürlich meine Arbeit und das, was ich mache. Aber ich glaube, in dem Moment, wo meine Bilder wahrgenommen oder kommuniziert oder verstanden oder gesehen werden, sind und werden sie wieder zu einem Teil des Kollektiven. Ich bin ja Künstlerin, um mich mitzuteilen.

In den frühen neunziger Jahren, als du die Digitalisierung schon sehr früh angegangen bist, war in Berlin eine Aufbruchsstimmung. Was war damals dein Sauerstoff? Was waren die Toolboxes?

Anfang der Neunziger bin ich nach Berlin, man hatte wirklich das Gefühl, in einer freien Stadt zu leben, und es gab eine Szene. Alle waren ‚elektronisch‘ unterwegs. Ich hatte vorher in Hannover gelebt. Etwas aussichtslos. Und in Berlin habe ich dann alles aufgesogen. Mit meinen ersten elektronischen Bildern habe ich das gemacht, wozu mich die Musik inspirierte. Es war experimentell und es war wild – sehr intensiv.

Also kann man sagen, dass die frühen neunziger Jahre diesbezüglich in Berlin ein Moment des Zusammenfließens waren auch der Disziplinen, wobei die Musik eine große Rolle gespielt hat.

Es läuft doch immer über die Musik, oder? Bei mir jedenfalls. Als ich mit dem Auto zum Interview gefahren bin, habe ich über Kunst nachgedacht. Wie das funktioniert. Musik ist viel populärer und funktioniert ganz anders. Und dann ist es doch ganz ähnlich. Musiker sind ja auch Künstler.

Erinnerst du dich an deinen ersten Computer?

Ich weiß nicht mehr, wie der hieß, LC II vielleicht? Die Festplatte hieß Supertina. Auf jeden Fall war es ein Macintosh, und nicht der eigene. Ich weiß gar nicht, wann ich meinen ersten eigenen hatte, richtig gefreut habe ich mich über mein erstes Powerbook, Wall Street G3. Am Anfang habe ich an Rechnern von Freunden, Grafikern, gesessen, die tagsüber auf der Arbeit waren. Ich habe bald Flyer für sie gemacht und mir dabei PhotoShop beigebracht. Da ist dann alles ineinander übergegangen.

Du hast Flyer entwickelt und warst aktiv involviert auch im Musikkontext. Was war denn der Bezug zur Techno-Szene damals in den frühen neunziger Jahren?

Der Einstieg kam über Freunde. Techno war ja Musik, Grafik, Mode, Kunst, Clubs. Ich war damals Anfang dreißig, und es war für mich die Zeit nach dem Studium, eine Zeit, um endlich anzufangen. Ich sah die Möglichkeiten, es war unheimlich greifbar. Du hast recht, wenn du sagst, dass die Neunziger eigentlich erst jetzt, aus der Distanz, fassbar werden. Entweder war man dabei oder kann es jetzt nicht mehr verstehen.

2005 gibt es nicht mehr die eine Stadt, wo die Energie und Kunst gebündelt sind, es ist vielmehr eine Polyphonie der Zentren entstanden, oder um es in den Worten von Camille Bryen zu sagen: n'etre qu'entre ...

Ja, Berlin hat sich verändert und ist heute nicht mehr so energetisch wie in den Neunzigern. Die Stadt selbst hat in den letzten Jahren auch an Einfluss auf meine Arbeit verloren. Trotzdem wohne ich hier. Ich reise aber mehr als früher. Ich war Anfang des Jahres für fünf Wochen in Bangkok, das erste Mal in Asien. Ich war zu einem Projekt von Goethe-Institut, IfA und DaimlerChrysler eingeladen, das an neun Orten rund um den Pazifik jeweils drei Künstler für einen Monat zusammengebracht hat. Dabei war einer der Künstler jeweils aus der Stadt, ein anderer aus einer anderen dieser neun Städte und der dritte aus Deutschland. Dieses Projekt hatte genau diese Polyphonie zum Thema. Es ging um kulturelles Erbe und Kommunikation zwischen Individuen. Ich habe dort eine gute Arbeit gemacht und ich hatte auch eine gute Zeit, aber ich würde nicht dort leben wollen.

Was ist denn in Bangkok entstanden?

Ich habe viel fotografiert. Ich hatte etwas Fremderes erwartet und war erstaunt, wie sehr mir die Muster und Strukturen vertraut waren. Es sind eigentlich Reisefotografien, ich war aber nur in Bangkok unterwegs. Ich habe versucht, die atmosphärische Dichte einzufangen, die Überlagerungen. Es war ein marodes Gemisch aus asiatischer und westlicher Kultur, aber sehr reich und voll. Die Bilder sind

Kleinformaten, die ich relativ wenig nachbearbeitet habe. Im Vergleich zu meinen früheren Arbeiten haben sie fast einen dokumentarischen Charakter. In Bangkok habe ich aber nicht nur fotografiert, sondern auch recherchiert, und zwar zu Germaine Krull – Jürgen Wilde hatte mich darauf gebracht, mich in Bangkok auf die Suche nach Spuren von Germaine Krull zu machen. Sie hat dort zwanzig Jahre gelebt und das Hotel „Oriental“ geführt. Im „Oriental“ fand ich eine 84-jährige Frau, die seit ihrem 17. Lebensjahr dort arbeitet. Sie hat in den vierziger und fünfziger Jahren auch für Germaine Krull gearbeitet. Mit ihr machte ich ein Interview, das Teil eines Künstlerbuches wird. Ann und Jürgen Wilde haben mich dazu eingeladen.

Gibt es Positionen aus der Vergangenheit, die für dich wichtig sind? Kannst du mir über deinen Bezug zur Arbeit und Person von Germaine Krull erzählen?

Germaine Krull ist eine faszinierende Frau. Sie ist Ende der zwanziger Jahre von München nach Paris gegangen und hat dort im Umfeld der Dadaisten und Surrealisten begonnen, sich ausschließlich dem Material Metall zu widmen. Das ist bei mir und dem Beton ja ähnlich. Germaine Krull hat Modelfotografie gemacht, für Peugeot Autos fotografiert, dann ist sie nach Asien gegangen, hat in Kriegsgebieten gearbeitet, und dann als Geschäftsführerin das „Oriental“ in Bangkok wiederaufgebaut. Die Fotografie war, während sie das „Oriental“ geleitet hat, nicht präsent, dafür hat sie aber das ganze Hotel eingerichtet ...

... ihr Gesamtkunstwerk.

Ihr Leben ist ein Gesamtkunstwerk. Das Verhältnis zwischen Germaine Krull und der Frau, die ich interviewt habe, wurde in dem Interview nicht klar. Mir gefällt, dass das, was Germaine Krull gemacht hat, einerseits so etwas Normales und Praktisches gehabt hat. Das Hotel, das während des Vietnam-Krieges ein amerikanisches Soldatenlager und Krankenhaus und nach deren Abzug völlig heruntergekommen war, hat sie als ihre Aufgabe gesehen. Sie suchte sich Geldgeber und zog den Laden wieder hoch. Gleichzeitig beschäftigte sie sich mit der buddhistischen Religion – es gibt eine Reihe von Fotografien mit Buddha-Statuen. Ich überlege, sie in das Buch miteinzubeziehen. In den sechziger Jahren, nachdem sie das Hotel verlassen hat, suchte sie den Kontakt zum Dalai Lama. Sie unterstützte tibetanische Flüchtlinge. Sie ging nach Indien.

Hans-Peter Feldmann wird immer wieder von jungen Künstler/innen als großer Einfluss zitiert.

Feldmann ist großartig. Ich muss zugeben, dass ich mit den meisten zeitgenössischen Fotografen gar nichts anfangen kann. Bei Feldmann bin ich froh, dass es ihn gibt.

Gibt es andere Leute, wo du froh bist, dass es sie gibt?

Ich wusste, dass diese Frage kommt. (lacht) Andere Leute, wo ich froh bin, dass es sie gibt ... selbstverständlich.

Ich wollte sehen, wie das bei dir ist, wie sich das verhält, ob es auch zu solchen Kollaborationen kam zwischen dir und anderen Künstlern oder Künstlerinnen aus der Architektur oder der Musik.

Mich interessiert vor allem die Haltung eines Künstlers. Dabei steht für mich im Vordergrund, offen zu sein und sich nicht abzugrenzen innerhalb der eigenen Kunst. Trotzdem würde ich mich vom Typ her als Einzelgängerin beschreiben – deswegen sind Namen an dieser Stelle auch nicht so wichtig. Es gibt natürlich Projekte, die ich mit anderen gemeinsam gemacht habe. „Mego“ aus Wien hat mir Musik für ein Video komponiert, oder „General Magic“ hat live auf einer Eröffnung gespielt. Jetzt habe ich mit Eberhard Havekost das Bühnenbild für eine Lem-Inszenierung gemacht. Aber um noch mal auf die Neunziger zurückzukommen: Damals haben erstmals verschiedene Disziplinen, eben vor allem Musik und Bild, mit digitalen Daten gearbeitet, und zwar auf dem Computer, und dadurch war die Zusammenarbeit einfach in den neuen technischen Möglichkeiten begründet. Qt, der dazu bei Merve Texte publiziert hat, beschreibt schon früh die Technokultur als eine Kampfzone und ihre Teilnehmer als Kämpfer für die Technologie. Für mich war das Ganze eine Art Ausnahmezustand, der mit den neunziger Jahren wieder zu Ende gegangen war. Heute ist mir wichtig, diese Phase als abgeschlossen

zu sehen und mich weiter zu entwickeln. Mein Arbeitswerkzeug ist mittlerweile ein kommerzielles Allgemeingut und hat nichts mehr mit Underground zu tun.

Und die architektonischen Zitate.

Ich verwende für die Skulpturen standardisierte, vorgefertigte Kassettendecken von Chicago Metallic, hinter denen sich normalerweise die Technik und die Verkabelungen eines Gebäudes verbergen. Es sind Verkleidungen, man kann auch von einer Fassade des Innenraums sprechen. Meine erste Kassettenarbeit war kaum wahrnehmbar, so perfekt war sie in den Raum eingefügt. Dabei war der Eingriff in den Raum völlig widersinnig. Ich hatte die Verkleidung um eine Raumecke herumgelegt, was in der Praxis unfunktional, unlogisch ist. Es hatte etwas Absurdes. Andere sind roher und vermitteln etwas von Baustelle. Am Anfang wollte ich damit meine Fotografien, die zusammen mit der Skulptur im Galerieraum ausgestellt waren, verorten und das Bildmotiv zu einem (dreidimensionalen) Element der Präsentation machen. Mittlerweile haben sie sich davon gelöst und funktionieren wie die Maenz-Ecken.

Ging es dabei darum, Skulptur mit Fotografie zu verorten?

Ja, es ist ein Verweis.

Du sagst, die apparative Kunst hat den Vorteil, dass sie sich eben verändert. Nun hat sich die apparative Dimension in den Arbeiten der neunziger Jahre extrem verändert. 500 Kilobyte low resolution und jetzt sind wir bei Millionen Pixeln. Wie hat die apparative Dimension deine Arbeit verändert? Wir haben jetzt über die Anfänge gesprochen. Low resolution, wir haben über die Jetzt-Zeit gesprochen, die Germaine Krull-Recherche in Bangkok. Was ist dazwischen passiert? Kannst du mir etwas über die Entwicklung dazwischen sagen?

Als ich noch mit analoger Fotografie gearbeitet habe, war meine Arbeit viel erzählerischer. Das Arbeiten mit Daten hat dazu geführt, dass ich mich sehr viel mit Systematik und der Ordnung dieser Daten beschäftigt habe. Für den Arbeitsprozess hieß das Strukturieren und Fragmentieren, um dann das Material neu zusammenzufügen. Das führte dazu, dass ich die Stadt unter diesen Aspekten gezielter erforschte. Während die *Speckergruppen* quasi noch eine Übergangsarbeit waren – es sind alles solitäre Bildmotive, also in sich geschlossene, vom übrigen Stadtraum isolierte Gebäude mit einem Freiraum zum Bildrand –, ist die *Teilchentheorie* die erste Arbeit, die diesen oben beschriebenen Prozess zeigt. Die Arbeit besteht aus 18 Fotos architektonischer Elemente – Beton –, die sich wie ein Baukastensystem zu immer neuen Bildgruppen zusammenstellen lassen. Einige Motive wiederholen sich, wie Töne in einer Komposition. Die Wiederholung rhythmisiert die Elemente und gibt eine Struktur vor.

Was kannst du zu Das Haus der Fotografin erzählen?

Das Haus der Fotografin (1999) funktioniert ebenfalls nach dem Baukastensystem. Es setzt sich aus drei Bildquellen zusammen: Ostarchitektur, Unter den Linden, dann Reproduktionen aus einem Katalog über Julius Shulman, Bilder der Moderne, Amerika und Gestaltungsübungen, Entwürfe von Bauhausstudenten, die ich im Bauhaus-Archiv gemacht habe. In dieser Arbeit ging es mir um den fiktiven Entwurf eines Hauses, eine Collage. Die Präsentation war eine Installation, es gab drei Kuben, jeweils zwei Meter hoch, ein Meter breit und ein Meter fünfzig tief, die mit Farbe so angestrichen wurden, als wären sie aus Beton. Sie standen frei im Raum, man konnte alle einzeln umgehen. An diesen Kuben waren die Fotografien in unterschiedlichen Formaten angebracht.

Beton war ja ganz groß in den fünfziger Jahren, spielte eine große Rolle im Brutalismus und ist dann irgendwann ins Abseits gekommen und wurde verpönt. Angesichts der großartigen Architektur von Zaha Hadid in Leipzig kann man sehen, dass Beton wieder auf sehr interessante Art und Weise eingesetzt wird?

Für mich hat Beton etwas Faszinierendes. Es ist eine vielfältig anwendbare flüssige Masse, die zu beliebigen Formen gegossen werden kann. 2002 und 2003 habe ich in Deutschland, England, Italien

und Frankreich Gebäude fotografiert, die dem Brutalismus zugeordnet werden. Das Projekt ist nicht abgeschlossen, weil ich mir über den Umgang mit dem Bildmaterial einfach noch nicht im Klaren bin. Trotzdem entstand eine Werkgruppe mit dem Titel *Concrete*, die drei Häuser thematisiert, unter anderem die Universität in Köln. Ein Gebäude setzt sich jeweils als Tableau aus neun bis zwölf Einzelbildern zusammen. Ich habe auch die Queen Elizabeth Hall und das National Theatre in London porträtiert.

Das London der sechziger Jahre ist auch das London des Architekten Cedric Price.

Ja, this is tomorrow. Eigentlich hat mich der Beton seit der *Teilchentheorie* nicht mehr losgelassen. In den unterschiedlichen Werkgruppen taucht er immer wieder auf, den Höhepunkt hat er in *Concrete* erreicht, wo es ausschließlich um dieses Material geht. Aber es hatte sich auch so verdichtet, dass ich mich irgendwann fragte: Wo bist du eigentlich? Seit zwei Jahren ist mein Atelier in Zehlendorf, am Stadtrand, im Grünen. Und dort habe ich mich auf eine neue, andere Weise an meinem Beton abgearbeitet. Auf jeden Fall habe ich dort angefangen, Natur zu fotografieren, Landschaft gesehen. Und mich gefragt: Was ist eigentlich der Kontext, in dem so eine ‚Beton‘-Stadt eingebettet ist? Worin befindet sich der Beton, was umgibt ihn? Auf einmal spielten Farben wieder eine Rolle, *Concrete* sind ja Sachaufnahmen, da ist das Licht schon beinahe neutral. *Im Garten* ist sehr gut fotografiert, im klassischen Sinne. Die Aufnahmen wirken historisch. Ich fand es schön, einfach mal wieder mit dem Bildmotiv zu arbeiten, zu fotografieren und dabei die Fotogeschichte zu zitieren, mich selbst zu wiederholen und Neues hinzuzufügen.

Ich habe letzte Woche Günter Behnisch in Stuttgart interviewt. Er sagte mir am Beispiel des immer noch großartigen Münchner Olympiastadions, dass das Gebäude diese Oszillation zwischen der Natur und dem Gebauten zulassen muss, auch in seinem Kindergarten werden die Bäume Teil der Architektur und vice versa.

Mit dem Blick auf die Natur hat sich mein Blick auf die Architektur nicht wirklich verändert, es ist ein Aspekt. Ich bin auf den Begriff „Betonwüste“ gestoßen, der ja eine Landschaft beschreibt. Wenn man von der Sprache ausgeht, wird deutlicher, was ich suche: parallele Strukturen in Natur und Architektur. Bäume wachsen in den Himmel, ebenso wie Häuser. Bäume und Straßen gabeln sich. Oder Oberflächen von Architektur, Oberflächen von Natur. Der Vergleich ist nicht uninteressant. Und, um wieder auf den Beton zurückzukommen: Der Gussbeton kann die Oberfläche der Holzverschalungen tragen, in die er gegossen wurde. Der Beton kann die Oberfläche von etwas anderem annehmen. Er gibt auch eine Konstruktion wieder.

Mich interessiert dein ganzes komplexes Ordnungssystem. Es sind ja verschiedene Werkgruppen: Speckergruppen, Brüssel, RGB Routine, Teilchentheorie, Haus der Fotografin, Chicago Metallic, Peter Behrens, Concrete, Im Garten. Kannst du mir über dieses System etwas erzählen? Gibt es einen Specker'schen Atlas?

Nein, den gibt es nicht. Ich arbeite step by step. Es gibt Ideen und es gibt Themen, die sich durchziehen. Es gibt das Thema „Beton“, es gibt das Thema „Fragmentieren und Zusammensetzen“, es gibt das Thema „Stadt“. Ich habe das Gefühl, dass ich an einem Teppich arbeite, der immer größer wird. Wenn ich mir einen Atlas vorstelle, denke ich eher an etwas Gesamtes. Ich denke, was ich mache, addiert sich und fügt sich immer wieder aneinander. Das, woran ich arbeite, funktioniert in der Fläche, es hat keinen Rahmen. Da du nach den Gruppen fragst: Es ist mir wichtig, sie abzuschließen, die Schachtel auch zuzumachen. Mir ist die Benennung wichtig. Dass ich einen Namen für jede Werkgruppe finde, damit ich woanders weitermachen kann.

In diesem „Teppich“ spielt auch Peter Behrens eine Rolle. Kannst du mir dazu mehr sagen?

Peter Behrens – das entstand durch eine Einladung vom Kunstverein Hagen. Ich sollte eine Edition machen. In Hagen steht das erste deutsche Krematorium, es ist von Behrens. Das gesamte Gebäude ist mit Mustern und Ornamenten versehen, die entweder geometrische oder organische

Formen haben. Das sind beides elementare Abstraktionen, die Behrens für diesen Ort benutzt hat, Marmor, Stein.

Es gibt diese Komposit-Geschichten, diese Dreier-Gruppierungen, gefundenes Material, von dir gemachtes Material. Es muss doch irgend einen Bilderfundus geben. Wie ist dein Archiv organisiert? Ist das alles im Laptop? Wie funktioniert dein Archiv? Ist Ordnung? Ist Unordnung? Beides?

Es ist geordnet. Dabei ist es nicht so, dass ich mit meinem Archiv arbeite und Bilder rausziehe, die ich vor fünf Jahren gemacht habe. Ich beginne ein Projekt und öffne damit ein neues Archiv. Es wird dann immer kleiner. Ich reduziere immer mehr. Da gibt es am Anfang das Rohmaterial, dann eine Auswahl und davon noch mal eine Auswahl. Es wird immer enger, und zum Schluss ist es fertig, sind die Bilder und ist die Arbeit da. Das Endprodukt archiviere ich im Sinne von „ich pack es weg“.

Kann man sagen, dass sich die Bilderflut verengt? Ist das der Moment, wo das Dokument zu Werk wird?

Das Werk beginnt eigentlich schon viel früher, nämlich damit, dass ich am Anfang viel rumlaufe und suche. Ich erarbeite mir die Bilder durch das Laufen. Typisch für Fotografen. Wenn ich ein erstes Bild gefunden habe, so etwas wie einen Anker, eröffne ich das Archiv und suche dann weiter nach passenden Motiven. Der Moment, in dem das Dokument zum Werk wird, ist also fließend. Er zieht sich meistens über eine ganze Zeit hin. Und es ist bis zum Schluss so, dass, während das Archiv schon groß ist und auch mehrmals durchkämmt wurde, ich weiter Bilder suche und aufnehme mit dem Ziel, das Archiv zu vervollständigen und damit das Projekt abzuschließen. Ich war übrigens letztens bei Steidl – das muss ich hier noch erzählen (lacht). Die ganze Fotografie ist ja eine Männerwelt.

Auch die Architektur.

Die auch. Da war ich bei Steidl zum Mittagessen. Dort saßen mir zwei Fotografen gegenüber, die sich gegenseitig fragten, wieviel Rollen sie am Tag schießen. Sie erzählten von Brassai, der wohl ein halbes Jahr lang einen Film in seiner Kamera hatte. Dann sprachen sie von anderen Fotografen, die zwanzig Filme am Tag vollballern. Es ging um dieses Schießen und „Wie viele Bilder machst du?“, „Wie arbeitest du?“ Und es ging um das Terrain von Fotografen, um die Areale, in denen sie arbeiten. Jemand, der ein Motivfeld für sich abgesteckt hat, reklamiert damit dieses Areal für sich. Frauen gehen damit lässiger um.

Es ist auch ein Mosaik, was du beschreibst.

Ja, Mosaik ist ein passenderer Begriff als Teppich. Er berücksichtigt nämlich das Einzelne, von dem ich erzähle. Ich bin gerade mit einer Arbeit beschäftigt, zu der mich Michael Glasmeier eingeladen hat. Für jede der bisher in den letzten fünfzig Jahren stattgefundenen elf documenta-Ausstellungen wurde ein Künstler eingeladen, mit dem Archivmaterial bzw. dem Konzept der jeweiligen documenta zu arbeiten. Meine Aufgabe war die elfte documenta. Ich wollte keine Bilder an die Wand hängen, habe aber nach Bildern, nach Vorlagen gesucht. Es ist jetzt ein Paravent geworden, dessen sechs Paneelen jeweils eine der fünf Plattformen darstellen und ein Bild von mir. Die Plattformen waren ja wesentlich bei Okwui Enwezor. Ich zitiere traditionelle Muster und Ornamente der Städte, in denen die Plattformen stattgefunden haben. Die Muster sind in Aluminium geätzt, auf diese Weise sind die Paneelen durchsichtig. Ich bin in Kassel durch Zufall auf das Thema Tracht gestoßen. Bei meiner Recherche habe ich rausgefunden, dass in Afrika die selben Muster der Kleider auch auf den Häusern zu finden sind. Das finde ich sehr schön. Wenn man eine Bedeutung findet, die plötzlich den Menschen einbezieht und so ursprünglich ist.

Als ich Vilém Flusser mit Fischli/Weiss um 1986 auf Schloss Solitude traf, sagte Flusser: Es geht bei der Fotografie eigentlich immer darum, die apparative Dimension des Programms zu überlisten.

Stimmt ja auch. In dem Moment, wo man sie überlistet, wird es virtuell oder individuell, wird es spannend. Das ist ja das Besondere, dass die Bilder, die ich mache, niemand anderes macht. Um etwas zu überlisten, muss man sich Strategien überlegen. Walter Benjamin schreibt in seiner kleinen

Geschichte der Fotografie, dass der Maler wie ein Violinist jeden Farbton neu erfinden muss, während der Fotograf wie ein Klavierspieler mit einem Repertoire von festen Tönen bzw. Bildaufnahmeprozessen arbeitet.

Letzte Frage: Was sind die unbuild roads, unrealisierte Projekte, die dir besonders wichtig sind?

In der Musik würde ich sagen, dass ich gerne mal ein Lied schreiben würde. Meine Bilder sind ja bisher instrumental.