

Wolfgang Ullrich
Tanz der Zwischenräume
Zu den Fotografien von Frauke Bergemann

Wie fotografiert man eine Stadt? Schon viele Fotografen wurden mit Bildern von Städten berühmt, Eugène Atget und Thomas Struth, Kurt Hiescher und Walker Evans. Allein diese wenigen Namen machen aber deutlich, daß jene Frage eigentlich falsch gestellt ist, suggeriert sie doch, es gebe nur *eine* gemäße Art, Städte zu fotografieren, während in Wirklichkeit höchst unterschiedliche Weisen den Eindruck vermitteln, es sei gelungen, 'die' Stadt – ihre Substanz oder ihr Wesen – festzuhalten. Dabei wird jeweils ein bestimmtes Bild von Stadt – besser noch: ein Begriff von Stadt – in Szene gesetzt, so daß sie einmal als geschichtsträchtiger Ort und Dokument imposanter Vergangenheit zum Vorschein kommt, einmal als sozialer Brennpunkt, ein an-



dermal als Raum der Hochkultur oder aber als Umschlagplatz des Handels, als Ort von Verkehr, Dynamik und technischem Fortschritt, als pittoreske Vedute oder als Schmelztiegel verschiedenster Kulturen und Weltanschauungen. Das alles – und noch viel mehr – ist Stadt.

Wie fotografiert Frauke Bergemann eine Stadt? Auf ihren Bildern offenbart sich die Stadt – in diesem Fall: Berlin – vor allem als Erzählung. Es fällt schwer, den Blick von diesen Fotos zu lassen, da sich jedes von ihnen bei genauerer Betrachtung zu einem Epos weitet, in dem alles enthalten zu sein scheint, wonach man sucht. Das Verlangen jedes Flaneurs, immerzu Neues zu entdecken und von zahllosen kleinen Szenen und Beobachtungen schließlich überwältigt zu werden, findet hier seine Erfüllung, und es gibt wohl nur wenige Fotos, auf denen so gut mit- und nacherlebbar wird, was die

spezifische Wachheit eines flanierenden Gangs durch eine Stadt ausmacht. Daher ist es aber auch schwer, die Bilder von Frauke Bergemann genau zu beschreiben: So vieles will gleichzeitig mitgeteilt werden und wäre im selben Moment erzählbar. Daher wird sich derjenige, der über die Bilder sprechen will, andauernd selbst unterbrechen, um zuerst noch auf ein anderes Detail aufmerksam zu machen und auf ein weiteres und --- – bis er den Zeigefinger zur Hilfe nimmt und rasch von einer Stelle zu einer ganz anderen springt, mehr hindeutet als erklärt, und damit immer wieder Vorder- und Hintergrund, Haupt- und Nebensächliches miteinander in Verbindung bringt.

Doch nicht die extreme Tiefenschärfe, auch nicht die lebendige Farbigkeit trägt am meisten zu jenem Er-



zählcharakter der Fotos bei. Er ergibt sich vielmehr aus einer hochmodernen und zugleich uralten Technik, derer sich Frauke Bergemann bedient. Schaut man sich ihre Bilder mit analytischem Blick an, fällt auf, daß sie den Gesetzen der Zentralperspektive nicht gehorchen, sondern jeweils mehrere, leicht voneinander abweichende Fluchtpunkte besitzen. Jedes Foto ist im Grunde eine Collage und aus verschiedenen Einzelbildern zusammengesetzt, die dasselbe Sujet mit einem etwas anderen Ausschnitt und aus geringfügig verschobenem Blickwinkel zeigen. Die Übergänge zwischen den Einzelbildern sind jedoch – im Unterschied zu einer Collage – dank digitaler Möglichkeiten der Bildbearbeitung sorgfältig miteinander verschmolzen und unsichtbar gemacht.

Uralt ist dieses Verfahren insofern, als viele Maler früherer Jahrhunderte – wie David Hockney in einem eindrucksvollen Buch zu zeigen vermochte¹ – Linsen zur Hilfe nahmen, um ihre Sujets auf den Bildgrund zu projizieren, und dabei ebenfalls mit leicht changierenden Perspektiven operierten, um das Problem der relativ geringen Tiefenschärfe in den Griff zu bekommen. Das Zusammensetzen eines größeren Bilds aus mehreren kleinen garantierte aber nicht nur eine durchgängige Bildschärfe, sondern führte dazu, daß selbst im Bildraum weit entfernte Gegenstände nah wirken und nach vorne zu drängen scheinen. Während ein Bild mit einem einzigen Fluchtpunkt den Blick des Betrachters wie

ein Sog anzieht, ihn damit aber auch verengt, spielt ein Bild, das mehrere Fluchtpunkte besitzt, seine gesamte Fläche aus und nivelliert den Unterschied von Vorder- und Hintergrund. Statt in die Tiefe entfaltet sich der Bildraum eher in die Breite, fächert sich gleichsam auf, und der Blick des Betrachters kann lange auf dem Bild hin- und herwandern. Damit erhält dieses seine epische – erzählerische – Qualität, wodurch es auch erst zum gemäßen Abbild eines flanierenden Wahrnehmens werden kann.

Die Fotografien Frauke Bergemanns stehen somit in der Tradition von Tafelbildern der Spätgotik oder Renaissance, die bekanntlich wegen ihrer besonderen Anschaulichkeit sowie ihres erzählerischen Charakters bewundert wurden: Hier kann der Betrachter seinen Blick in zahllose Einzelheiten vertiefen,



sich von jeder Partie eine Geschichte erzählen lassen und selbst vom vermeintlichen Hintergrund genauso detailfreudig Bericht erstattet bekommen wie von den im Vordergrund plazierten Dingen. Gerade diese Gleichbehandlung aller Teile des Bilds galt immer wieder auch als Beleg für die Sorgfalt und Liebe, die die Alten Meister ihren Sujets angedeihen ließen und die in der moderneren Malerei so oft vermißt wird. Die Fotos von Frauke Bergemann hingegen leben gerade aus jener altmeisterlichen Sorgfalt und Liebe, weshalb auf ihnen die Stadt – Berlin – auch nicht nur zur unerschöpflichen Erzählung wird, sondern zudem als eine Sammlung von Orten erscheint, die ihre eigene Würde haben: Selbst ein trauriges Abbruchhaus oder eine Demonstration ist auf einmal nicht mehr nur unheimlich oder bedrohlich; vielmehr entfaltet alles dank der Genauigkeit, mit der es abgebildet wird, eine spezifische Schönheit und vor allem eine Präsenz, die den Betrachter immer wieder überwältigt.

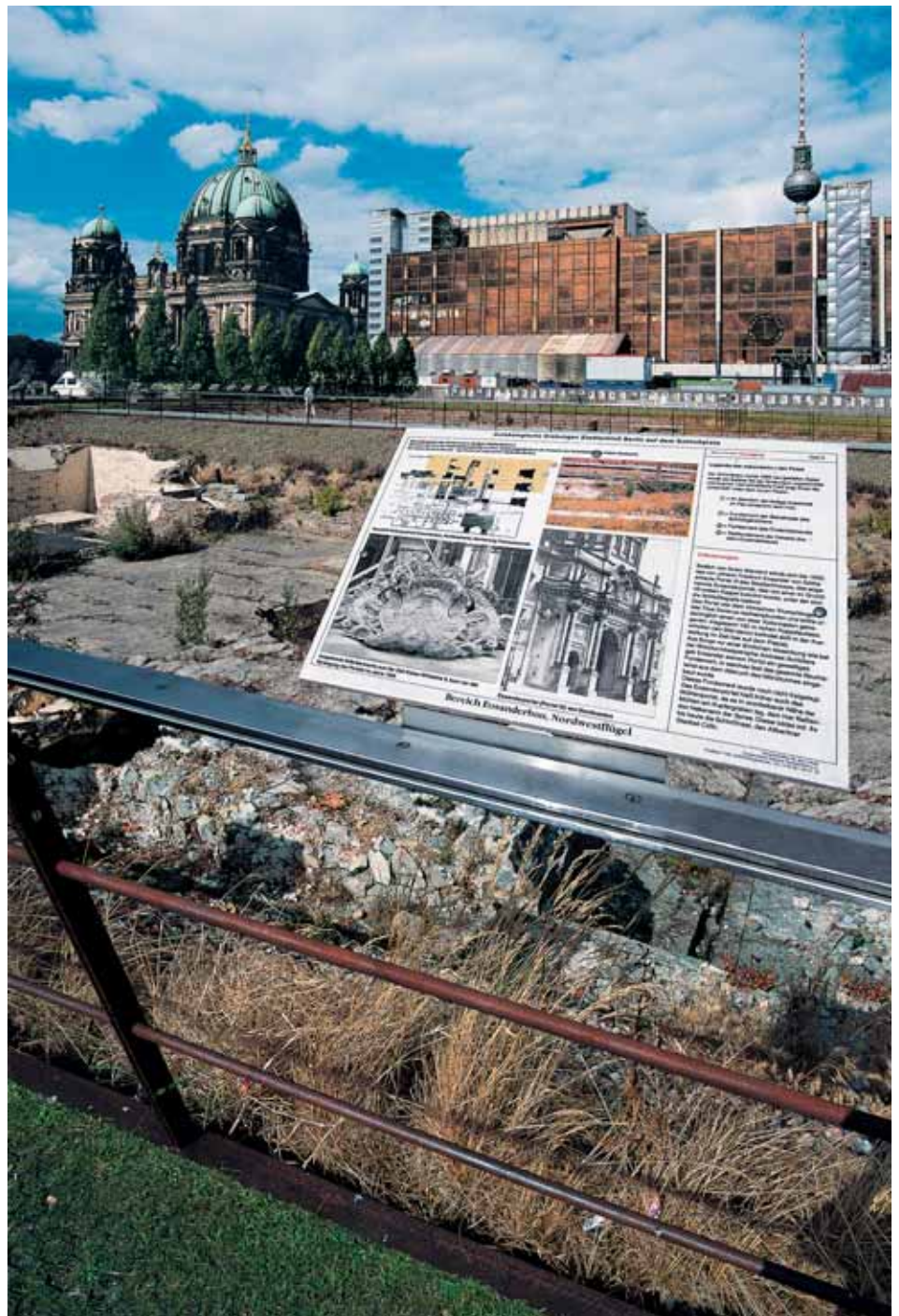
Peter Handke, selbst einer der großen Flaneure, hat öfters über den Zusammenhang des Erzählens mit dem Gehen reflektiert und dargestellt, wie das Gehen in *„ein Entziffern, ein Weiterlesen, ein Merken, ein stilles Mitschreiben“* umschlagen kann und wie dabei die Details *„nicht mehr für sich bleiben, sondern eins in das andere spielen“* und aus ihrer plötzlichen Verbindung heraus erzählbar wurden.² Und: *„Nur im Gehen öffnen sich die Räume und tanzen die Zwischenräume. (...) Das Gehen ist das freieste Spiel.“*³ Auch zahlreiche andere Schriftsteller verstehen sich als Flaneure, die nach Erzäh-

lungen – nach Zusammenhängen zwischen einzelnen Beobachtungen – suchen. Vor allem fühlen sie sich herausgefordert, wenn die Menge an Stoff sie an die Grenzen ihrer eigenen Erzählkunst bringt, indem die Erfahrung, daß sich alles mit allem verbindet, zu einer Auswahl oder Reduktion zwingt und das, was nahezu gleichzeitig wahrgenommen wird, in eine lineare Abfolge gebracht werden muß.

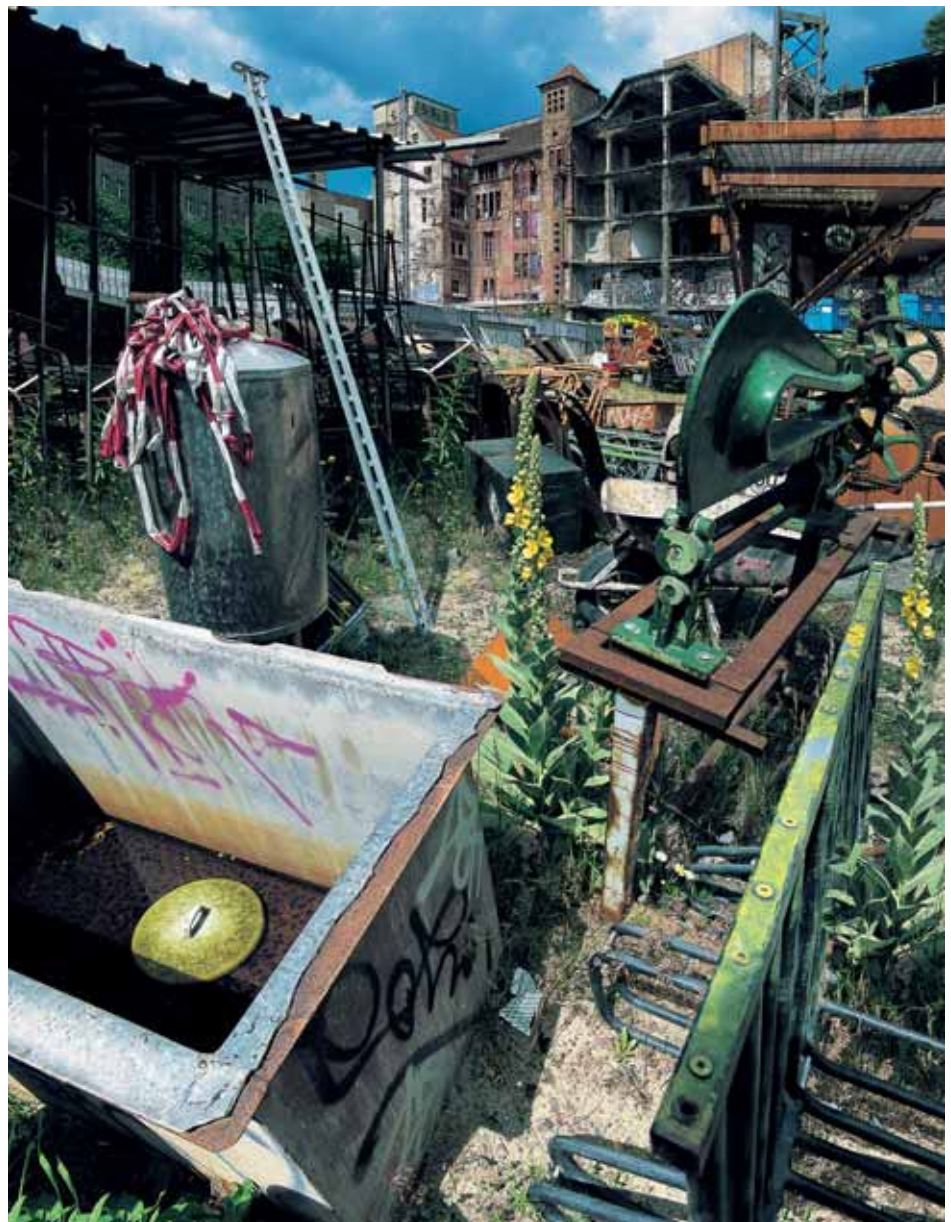
Hier ist das Bild angemessener als die Schrift, da es all das nebeneinander stehen lassen kann, was für das Wahrnehmen in eine Beziehung tritt: Es verwandelt das Erlebnis des Flaneurs nicht in etwas anderes, sondern hält es präsent und erlaubt damit immer wieder von neuem, es nachzuvollziehen, verlangt vom Betrachter aber auch, mit seinen Blicken aktiv und neugierig über die Bildoberfläche zu wandern und sich seinen Reim auf das Gesehene

zu machen – es sich eigens erst in eine Erzählung zu übersetzen.

Wie sehr Frauke Bergemann auf ihren Fotografien das Verhältnis von Bild und Schrift, den Prozeß von der Stadt als Bild zur Stadt als Erzählung reflektiert, beweist der Umstand, daß im Vordergrund oft eine Schrifttafel, eine geschriebene Notiz oder ein Schild zu finden ist, nicht selten sogar in direktem Bezug auf das Abgebildete: Indem der Betrachter zu lesen anfängt, wird er angeleitet, auch den Rest des Bilds, das ohne Schriftzeichen auskommt, als etwas Lesbares zu begreifen und dessen epischen Gehalt zu erschließen. Oder umgekehrt: Die Schrift im Vordergrund erscheint als Zielform eines längeren Betrachtens – in sie mündet geordnet ein, was zuerst als ein planloses Schauen, ein simultanes Wahrnehmen von diversen Einzelheiten und als sprunghaftes Assoziieren begonnen hat. Die Fotos von Frauke Bergemann verwandeln sich in die Form der Erzählung, weil auf ihnen etwas im Plural existiert, was sonst höchstens im Singular auftritt und was Roland Barthes in einem berühmt gewordenen Ausdruck das 'punctum' genannt und von einem anderen Element der Fotografie, dem



'studium', abgegrenzt hat. Während letzteres, nämlich das neugierig-interessierte Betrachten, von jedem fotografischen Bild evoziert werden kann, insofern es als authentisch, als direkte Spur des Fotografierten gilt, besitzt das 'punctum' den Charakter einer überraschenden Zugabe und besteht meist aus einem Detail, das *"wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervorschießt, um mich zu durchbohren"*. Es ist *"jenes Zufällige (...), das mich besticht"*.⁴ Dies kann eine Geste, die Faktur eines Kleidungsstücks oder ein unerklärliches und unpassendes Nebeneinander von Gegenständen sein – in jedem Fall etwas, was man einem Maler oder jemandem, der ein Bild kontrolliert herstellt, nicht zutrauen würde. Das 'punctum' belegt somit, daß das Foto jede fotografische



Intention noch übersteigt, und es weckt damit die Hoffnung, mehr auf dem Bild entdecken zu können, als der Fotograf selbst gesehen hat. Ist ein Foto ohne 'punctum' einförmig – homogene Oberfläche –, schlägt das Interesse sogleich in hellwache Faszination um, wenn etwas als merkwürdig aus ihm heraussticht und dem Betrachter dabei oft auch zu einem Geistesblitz verhilft. Es ist dann, als liege in jenem 'punctum' der Schlüssel nicht nur zur Lektüre des einen Bilds, sondern zum Verständnis größerer kultureller, soziologischer oder historischer Zusammenhänge. Es besitzt, wie Barthes ausführt, *"expansive Kraft"* und weist über sich hinaus, ist damit *"proustisch"* – also eine Art von Hologramm, bei dem im kleinsten Teil eine Ganzheit enthalten ist, so daß aus manchem Detail ein Roman werden könnte.⁵

Wie gesagt: Die Fotos von Frauke Bergemann zeichnen sich dadurch aus, oft mehr als nur ein einziges 'punctum' zu besitzen. Immer wieder kann der Betrachter ein zuerst vielleicht übersehenes Detail entdecken, das im weiteren zum Nukleus einer anekdotischen Erzählung wird oder den Betrachter auf eine Idee bringt und zu einer weiter reichenden Spekulation veranlaßt. Die Hyperschärfe der Bilder von Frauke Bergemann begünstigt diese Art des nicht nur lesenden, sondern auch detailversessenen und wachen Betrachtens: Alles ist in äußerster Genauigkeit zu erkennen und 'besticht' auch insofern, als es nicht erst durch die Einbildungskraft des Betrachters zu einer klaren Gestalt ergänzt werden muß (wie das bei unscharfen Fotos der Fall ist), sondern von vornherein in voller Präsenz – und

im übrigen auch in voller Farb-
 keit – zum Vorschein kommt. In-
 dem hinsichtlich der Bildschärfe
 bei Bergemann auch kein Gefälle
 zwischen Vorder- und Hintergrund
 besteht, ist es um so leichter, Zu-
 sammenhänge über den gesamten
 Bildraum hinweg zu erschießen
 und die gezeigte Szenerie als kon-
 zentrierte Totalität – als freies In-
 einanderspiel der Details, gar als
 jenen Tanz der Zwischenräume –
 wahrzunehmen. Die Einzelheiten
 sind gerade nicht vereinzelt, son-
 dern treten in vielfältige Korre-
 spondenz miteinander.

Die gerötete Ferse einer Touristin
 vor dem Brandenburger Tor, der
 seltsam abgeknickte Zigaretten-
 stummel in der Einbuchtung eines
 bronzenen Buchstaben einer Denk-
 malsinschrift, das blutig erschein-
 ende Rückentattoo eines Autonomen
 bei einer Maikundgebung, eine Nar-
 be im Oberarm eines anderen De-
 monstranten, das künstlich-grüne
 Laub eines einzigen Baums im
 Sony-Center, das Nebeneinander
 von zwei unterschiedlichen Gully-
 deckeln, die geöffnete Tür eines
 Wohnmobils – dies alles kann zum
 'punctum' werden und dazu beitra-
 gen, daß der Betrachter der Fotos
 von Frauke Bergemann sich als
 Adressat einer vielstimmigen Erzäh-
 lung erfährt.

München 2003



Von Wolfgang Ullrich sind u.a. erschienen:

Tiefer hängen, über den Umgang mit der Kunst; ***Die Geschichte der Unschärfe***;

Mit dem Rücken zur Kunst, die neuen Statussymbole der Macht; alle drei Bücher im Wagenbach Verlag

Was war Kunst? Biographien eines Begriffs, erschienen 2005 im Fischer Verlag

¹ Vgl. David Hockney: Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister, München 2001.

² Peter Handke: Die Wiederholung, Frankfurt/Main 1986, S. 114, 16.

³ Ders.: Die Abwesenheit, Frankfurt/Main 1987, S. 116f.

⁴ Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt/Main 1985, S. 35f.

⁵ Ebd., S. 55.