

Gerhard Vormwald

Was nie ein Auge sah

Projekte zur Herstellung fotografischer Aufnahmen von fallenden, fließenden und aufschlagenden Objekten oder Objektmassen, sowie Flüssigkeiten

Durchgeführt im Zeitraum Sommersemester 2001
bis zum Ende des Sommersemesters 2004

Assistenten: Martin Klimas, Thanh-Khoa Tran, Till Engels, Roland Marzik
Aufbauten: Dipl. Ing. Ulf Gräber

Professor Gerhard Vormwald
Fachhochschule Düsseldorf
Fachbereich 2, Design
Lehrgebiet Fotografie / interdisziplinäre Bildfindung

»Was nie ein Auge sah« - Projekte zur Herstellung fotografischer Aufnahmen von fallenden, fließenden und aufschlagenden Objekten, sowie Objektmassen und Flüssigkeiten

Seit April 1995 beschäftige ich mich mit Fotografischen Aufnahmen von schnell bewegten Objekten im Raum. Mit dem Einsatz von schnell abbrennenden Studio-Elektronen-Blitzen wird es möglich, die mit hohen Geschwindigkeiten ablaufenden, sich dem menschlichen »Normalblick« entziehenden Bewegungsphänomene, in scharfen Abbildungen festzuhalten. Für diese Art der Fotografie habe ich den Begriff Action-Still geprägt, den ich im Verlauf meiner Aufzeichnungen noch erklären werde.

Zur Technik

1. Zur Blitztechnik

Zuerst möchte ich darauf hinweisen, dass die kürzeste Abbrennzeit eines »Broncolor-Graphit«- Studio-Elektronenblitzes, mit den Geräten die wir benutzen, bei einer $1/7000$ Sekunde liegt. Derart kurze Zeiten, welche höchste Bildschärfe garantieren, da sämtliche Bewegungsunschärfen eliminiert sind, können durch Reduktion der Blitzleistung erreicht werden. Das bedeutet, dass man bei voller Blitzleistung mit einer Abbrennzeit von circa einer $1/250$ Sekunde rechnen muss, was bei schnellen Bewegungen zu starken Verwischungen führt. Die Blitzleistung ist durch ein Regelsystem an den Generatoren stufenweise veränderbar, womit es möglich wird, Bewegungsunschärfen zu steuern und bildwirksam einzusetzen. Da die kürzeste Blitzzeit von $1/7000$ Sekunde auch die geringste Leistung des Blitzes ergibt, die zusätzlich abhängig ist vom Lampenabstand und Reflektortyp, ist es nötig, mit einer relativ offenen Blende zu arbeiten. Das hat eine Verringerung der Tiefenschärfe zur Folge. Ein genaues Einstellen des Schärfepunktes, der sich unmittelbar nach dem Auslösen der Kamera auf der Monitorarstellung kontrollieren lässt, ist daher von großer Wichtigkeit.

Ferner besteht die Möglichkeit, mit zwei getrennten Blitzleuchten, deren Abblitzdauer unterschiedlich eingestellt wurde, Bewegungseffekte in deutlich unterscheidbaren Verwischungsgraden abzubilden. Durch zusätzliches Anbringen von unterschiedlichen Farbfiltern vor den Reflektoren dieser Lampen, werden durch farbliche Separation scharfer und verwischter Bildteile zusätzliche Aspekte der Gestaltung möglich.

Eine dritte Möglichkeit mit der Blitztechnik die Bildwirkung zu beeinflussen besteht darin, den Blitzeinsatz asynchron erfolgen zu lassen. Das heißt, dass die Blitze in einer zeitlich beliebig steuerbaren Divergenz zünden, was je nach Einstellung der Generatoren und Setzung der Beleuchtung, zu Objekträndern oder Dublettenbildung führen kann.

Da ich nicht an derartigen Bildeffekten interessiert war, habe ich diese Möglichkeiten nur in wenigen Fällen moderat eingesetzt.

Zur Technik

2.ameratechnik

Wir arbeiteten mit einer Hasselblatt 500 ELM und den Originalobjektiven. Da es sich hierbei um Linsen handelte, die für das 6x6 Mittelformat berechnet wurden, waren sie nicht für den geringeren Bildkreis ausgelegt, der unserem Digitalchip entsprach. Daraus resultiert, dass jede Objektivbrennweite sich als die »jeweils längere« definiert. Das bedeutet, vereinfacht formuliert, dass aus einem Weitwinkelobjektiv eine »Normalbrennweite« und aus dem Normalobjektiv eine »Telelinse« wird. Aus diesem Grund ist es nicht möglich, starke Weitwinkelperspektiven zur Bildgestaltung einzusetzen.

Der angeführte Chip unseres Phase One P25 Digitalrückteiles im Aufnahmeformat 48,9 x 36,7 cm, welches an Stelle einer Rollfilm Kassette an der Kamera angebracht wurde, ist mit seinen 22 Millionen Bildpunkten bereits in Bildauflösung einem 4x5 Inches großen Diapositiv (oder Negativ) ebenbürtig. Einzig in extrem stark überbelichteten Bildteilen (mehr als 8 Blenden), können als so genannte »blur- oder blooming Effekte«, streifenförmig und von Farbsäumen umgebene »ausgefressene« Bildlücken, als digitale Schwächen in Erscheinung treten.

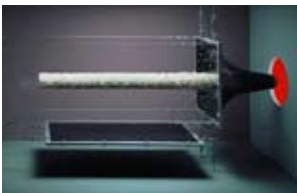
Die Aufnahmesujets lassen sich in vier verschiedenen Hauptgruppen einteilen:

- 1. Gruppe: Die Reiskanonen**
- 2. Gruppe: Die Wasserbilder**
- 3. Gruppe: Die Scherbenbilder**
- 4. Gruppe: Die Explosionsbilder**

1. Die Reiskanonen



Reiskanone 1, Düsseldorf, 2001



Reiskanone 2, Düsseldorf, 2002

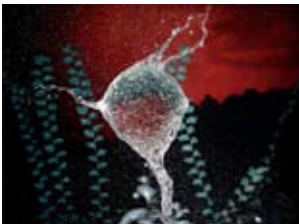
Bei den Reiskanonen handelt es sich um technoid anmutende Skulpturen aus Plexiglas, Holz und Metall, die nach meinen Entwürfszeichnungen von unserem Mitarbeiter Dipl. Ing. Ulf Gräber angefertigt wurden. Diese Apparate wurden in gebauten Raumelementen fixiert, welche (um 45 Grad gedreht) an Haltegerüsten angebracht waren.

Über diesen Aufbauten, an einem schweren Kameragalgen, wurden das Stativ und ein transparentes Fallrohr aus Plexiglas mit rundem oder quadratischem Querschnitt angebracht. Die Durchmesser dieser Röhren lagen zwischen 4 und 16 cm und hatten eine Länge von 80 oder 120 cm. Dieser Zylinder wurde dann mit Schüttgut, wie zum Beispiel Reis, aufgefüllt. Durch ziehen eines am Rohrende angebrachten Schiebers, fiel die gesamte Füllung nach unten in den »Aufnahmeraum«, wo sich die Körnermasse entsprechend der physikalischen Gesetze und abhängig von den Konstruktionsgegebenheiten unserer Skulpturen-Apparate verhielt. Aufgrund der mit einer Lichtschranke präparierten Fallanlage, war es möglich, den Aufnahmeblitz genau in jenem Moment des Geschehens zu zünden, bei der die Aufprallwirkung des Schüttgutes meiner Bildvorstellung entsprach. In einigen Fällen hatte ich zu Gunsten eines kalkulierten Zufalls auf den Einsatz der Lichtschranke verzichtet, was die ästhetische Qualität der Bilder nicht verbesserte.

2. Die Wasserbilder



Wassergitter, Düsseldorf, 2002



Wasserball, Köln, 2004

Von den »Wasserbildern« gibt es bislang zwei verschiedene Gruppen. Ich nenne sie Wassergitter und Wasserballon.

Beim Wassergitter konstruierten wir eine Vorrichtung, die in der Hauptsache aus einem Wasserkasten mit den Maßen 25x40x30 Zentimeter bestand, an dessen Unterseite auf einer Länge von 40 Zentimeter, zehn (circa 20 Zentimeter lange) Abflussschläuche mit einer Durchflussöffnung von einem Zentimeter, in einer Reihe angebracht wurden. Durch sie floss Wasser in den darunter befindlichen »Aufnahmeraum« ab. Dabei nahmen die Wasserstrahlen in Verbindung mit dem abnehmenden Wasserdruck immer mehr verdrehte und durch Blasenbildung bizarr verzerrte Formen an. Im Abstand von etwa einem Meter befand sich ein, im Tintenstrahldruckverfahren hergestellter, Fotohintergrund, der aufgrund seiner Distanz zu den sich im Schärfebereich befindlichen Wasserstrahlen unscharf aber gut erkennbar abgebildet wurde.

Für das entgeltige Bild wurden zwei Aufnahmen hergestellt. Die Erste wie oben beschrieben, eine Zweite nur vor Schwarz fotografiert. Nachdem die horizontal verlaufenden Wasserstrahlen um ca. ein viertel skaliert und partiell mit einer Retusche versehen wurden, montierten wir mittels Photoshop-Montage beide Bildteile übereinander.

Bei den Wasserballon-Fotos wurde jeweils ein mit Wasser gefüllter, frei aufgehängter Luftballon (Durchmesser ca. 15-20 Zentimeter) durch einen, gegen die Ballonmitte hin geführten, Nadelstich zum Platzen gebracht.

Hierbei versuchte ich mit einer schnellen Bewegung der rechten Hand den Stich auszuführen und gleichzeitig mit der Linken den Kameraverschluss mit einem elektronischem Fernauslöser zu bedienen, welcher in Sekundenbruchteilen nach dem Einstich den Aufnahmeblitz zündete und damit das Bild festhielt. Einige Male geschah es, dass sich meine Hand mit der Nadel im Bildausschnitt befand. Diese Aufnahmen waren unbrauchbar und konnten sofort gelöscht werden. Als Hintergrund wurden Tintenstrahldrucke oder einfach nur ein dunkler Raum verwendet. Es ist äußerst interessant zu sehen, wie bizarr sich die Wasseroberfläche unmittelbar nach dem Zerplatzen und Wegfliegen der Latexhaut verhält.

3. Die Scherben-Bilder



Scherbenbild, Köln, 2004



Rotwein Sturz, Düsseldorf, 2002

Bei den Aufnahmen der Geschirr-Scherben-Bilder wurden unterschiedliche Zusammenstellungen von Porzellangeschirren durch senkrecht Herabfallen aus einer Meter Höhe, direkt auf die Spitze einer 25 x 25 x 28 Zentimeter großen Pyramide aus Granit, zum Zerspringen gebracht. Hier kam es darauf an, den optimalen Entfaltungsmoment der Zersplitterung festzuhalten.

Bei diesem Aufbau wurde ein biegsamer Kunststoffspiegel in der Größe von 100 x 200 Zentimeter in ein dafür vorbereitetes Gestell als Hintergrund eingespannt und in einem Radius von 1 m Abstand horizontal um die Pyramide herum gebogen. Auf Grund des radial verzerrten Spiegelbildes entstanden bizarre und - je nach Kameraposition - unkontrollierbare Abbilder des aufgebauten Dekors sowie des Zersplitterungsvorganges. Auf dem linken Drittel des Spiegel-Hintergrundes war ein Inkjet-Print mit einer farbigen Naturdarstellung angebracht. Ihr teilweise verzerrtes Abbild ging, gemischt mit der Spiegelung der Geschirrzersplitterung, als Hauptmotiv, in die Gesamtkomposition des Bildes ein.

Bei dieser Aufnahme habe ich versucht, durch konzentriertes Beobachten des Fall- und Zersplitterungsvorganges, in jenem optimalen Moment die Kamera auszulösen, bei dem das Geschirr auf der Spitze der Pyramide aufschlug. Dabei befanden sich meist nur die unteren Bereiche des Geschirrensembles im Zustand der Auflösung, die darüberliegenden Teile blieben jedoch weitgehend intakt.

Die zweite Gruppe der Scherben - Bilder waren Aufnahmen von original gefüllten, französischen Rotweinflaschen, die aus einer Meter Höhe exakt auf die Mitte der Oberfläche eines Granitwürfels mit einer Kantenlänge von 25 Zentimetern, fallen gelassen wurden. Die Vorderseite des Würfels zeigte einen mit Gold gefassten, fünf Zentimeter hohen Schriftzug aus Antiqua – Majuskeln, mit dem Wortlaut: PERFECT NATURE.

Für dieses Bild, Rotwein - Sturz genannt, wurde der Aufnahmeblitz mittels eines Infrarot-Systems ausgelöst, dessen Strahl zuvor im Fallweg der Weinflasche einjustiert wurde. Damit hatten wir die Garantie, die Weinflasche im idealen Stadium des Zerberstens ablichten zu können.

Die Lichttechnik wurde so eingestellt, dass der rechte Teil der Flasche mit dem Hauptteil des Etikettes im Licht lag, sich die linke Seite jedoch weitgehend im Schattenbereich befand, nur vom Reflexlicht eines Schirmes aufgehellt. Der Hintergrund wurde neutral in grau gehalten, um das explosionsartige grün-rote Chaos von Rotwein und Scherbenmassen optimal hervorzuheben.



Reisstrahl durch Tisch,
Düsseldorf, 2003

Bei der Arbeit 5. »Reisstrahl durch Tisch« handelte es sich um den größten Aufbau in der gesamten Aufnahmeserie. Stuhl und Tisch wurden in einer Raumsituation mit einer Grundfläche von 3x3x3 m, in einem Winkel von ca. 30 Grad nach links geneigt, auf einer stabilen Trägerkonstruktion befestigt.

Diese Maßnahme war notwendig, um den Reisstrahl auf dem Bild in einer dynamischen Schräglage zu zeigen, dessen Fall durch das Loch im Tisch in der Realität natürlich vertikal verlief. Die Kamera war parallel zum Fußboden des Dekors ausgerichtet, also ebenfalls um 30 Grad gedreht.

Die Wände des Aufbaus waren im Küchenlook mit entsprechender Tapete und einem Wandschrank aus Marmorimitat präpariert, der Fußboden in Schachbrettmuster gekachelt.

Die Beleuchtung wurde als Gegenlicht von links oben direkt auf die Tischmitte so ausgerichtet, dass der Reisstrahl und sein Streueffekt als bildbeherrschendes Ereignis herausgestellt wurden. Die Tischdecke war mit Leim so präpariert, dass der Eindruck entstand, ein vom Aufprall erzeugter Windstoß hätte sie in Bewegung versetzt. Das Gleiche gilt für den Stuhl und die kleine Schüssel, auch sie wurden in entsprechend dynamischer Haltung fixiert.

Um den Reisstrahl mit Durchmesser und Länge in Relation zum Raum und den Möbel zu bringen, wurde oberhalb des Aufbaus eine solide Konstruktion nötig. Sie musste darüber hinaus in der Lage sein, ein zwei Meter langes Fallrohr im Durchmesser von 16 Zentimeter, gefüllt mit etlichen Kilo Reis, zu halten. Der Strahl, der beim Herabfallen den Tisch zu durchbohren schien, prallte am Stuhl ab und ergoss sich über den Boden. Die Illusion einer nächtlichen, menschenleeren Küche, in der sich die Materie zu verselbständigen schien, mutete höchst seltsam an.



Salat-Explosion,
Düsseldorf, 2002

4. Die Explosions-Bilder

Im Mittelpunkt der Versuchsanordnungen der Explosionen befand sich ein Holzstuhl, auf dessen Sitzfläche eine helle Marmorplatte lag. Diese war aus gestalterischen Überlegungen heraus sowie aus technischen Gründen notwendig. Damit sich die Explosion gut nach oben hin ausbreiten konnte, musste sie hart unterfüttert werden.

Von dem Kölner Food Stylisten Stephan Krauth ließ ich mehrere Salatteller sowie überdimensionierte und reichlich garnierte Hamburger direkt im Studio anrichten. An wirkungsvoller Stelle wurden im Salat und in den Hamburgern handelsübliche Sylvesterböller so untergebracht, dass sie von hinten gut zu zünden waren. Der Knall der Explosion, durch einen entsprechend platzierten Akustik-Auslöser in einen elektrischen Impuls umgesetzt, löste unmittelbar unseren High Speed-Blitz aus, der das Bild festhielt. Indem wir die Abstände unseres Akustik-Auslösers zum Zentrum des Knalls in kleinen Schritten variierten, war es möglich, aufgrund der physikalischen Konstante von Weg und Zeit (330m/sec), die Entwicklung der Explosion in ihren verschiedenen Stadien einzeln zu fotografieren. Die Ausleuchtung wurde so gewählt, dass das Arrangement in allen Teilen gut zu erkennen war, die Gesamtanmutung jedoch geheimnisvoll blieb. Bei der Aufnahme des Hamburgers musste ein Seitenlicht so eingerichtet werden, dass die Leuchtkraft der Explosion in den Schattenpartien des Bildes zur Geltung kamen.

Die Explosions-Aufnahmen erforderten besondere Sicherheitsmaßnahmen. Da es galt Menschen und Geräte vor unkontrolliert herumfliegenden Teilen zu schützen, stellten wir die gesamten Aufbauten hinter dicke Glasplatten.

Zur Bildästhetik:

1. Was braucht eine Inszenierung?

Mit den drei Elementen Raum, Gegenstand und Beiwerk lässt sich eine Fotoinszenierung durchführen. Man könnte auch sagen, auf einer Bühne haben wir einen Hauptdarsteller, den Star, und seinen Gegenspieler.

Zur Bildästhetik:

2. Welche Bedeutung hat der Gegenstand in der Inszenierung?

Diese Begriffe verwende ich bei Inszenierungen mit Menschen ebenso wie für Objektinszenierungen. Die Gegenstände die wir für unsere Bildvorhaben aussuchen, sollten etwas mit uns zu tun haben. Ein Bezug zur eigenen Person verleiht unseren Werken eine individuelle Charakteristik, die in reflektierter und ausgereifter Form zum persönlichen Stil avancieren kann.

Dadurch, dass wir zu den meisten Dingen unbewusst ein distanzloses Verhältnis unterhalten und uns auf Grund einer emotionalen Nähe zu ihnen ihr eigentlicher Bedeutungsradius entgeht, sind wir zwangsläufig mehr oder weniger blind für alternative Sehweisen.

Daher sollte man sich immer wieder klar machen, dass man den Blick auf eine Sache nur dann objektivieren kann, wenn ausreichende Distanz zu ihr besteht. Nur so wird man in der Lage sein, eine eigenständige Sichtweise zu entwickeln. Indem wir uns als »darüberstehend« begreifen, könnten wir eine Ebene erreichen, die uns befähigt in die Dinge hineinzusehen, ihre semantischen Bedeutungen und Konnotationen offenzulegen sowie ihre auratischen Befindlichkeiten zu erspüren. Zu ihrem Ausdruck sublimiert, können wir sie dann ikonographisch manifestieren. Von solcher Erkenntnis getragen, können wir den von uns gewählten Gegenständen neue Bezugsverhältnisse zuweisen, indem wir sie, nach Maßgaben unserer Vorstellungen, auf einen Plan stellen und ihnen entsprechendes Beiwerk zur Seite fügen.

Im Jahr 1935 notierte Matisse im Rahmen seiner Aufzeichnungen über Kunst: »Welchen Sinn könnte es haben, ein Ding zu kopieren, das in der Natur in unbegrenzten Mengen vorkommt und das man sich jederzeit noch schöner vorstellen kann? Wichtig ist die Beziehung des Gegenstandes zum Künstler, zu seiner Persönlichkeit, und seiner Fähigkeit, seine Eindrücke und Gefühle zu ordnen.«

Wie schon erwähnt, sollte der Gegenstand unserer Wahl etwas mit uns zu tun haben. Die Auswahl ergibt sich aus dem Interesse an einzelnen Themen oder Tätigkeiten sowie in Situationen, bei denen man mit bestimmten Objekten konfrontiert ist. Diese Dinge können für uns und somit auch für den Betrachter unserer Werke, zu Symbolen oder Metaphern werden. In meinen Arbeiten zum Beispiel, stehen Bestecke und Geschirr für Nahrungsaufnahme und darüber hinaus für den Konsum schlechthin.

Es gilt, dem Gegenstand eine Autonomie zu verleihen, indem wir ihm ein Eigenleben in einer von uns vorgestellten Art und Weise zubilligen und somit seine uns bekannte ursprüngliche Gegenständlichkeit in eine neue Seins-Form überführen. Das erzielte Bildereignis wird sich, wenn es gelungen ist, dem Rezipienten in einer seltsam-poetischen Anmut offenbaren.

Im Juni 1995 habe ich mein Verständnis von den Gegenständen in meinen Inszenierungen für eine Ausstellungsbroschüre folgendermaßen ausgedrückt:

»Seit ca. fünf Jahren geistern durch meine Fotografischen Arbeiten, welche sich in verschiedenen Werkgruppen mit dem Thema »Nahrungs - und Genussmittel« auseinandersetzen, immer wieder Kartoffeln, Kippen, Kerzen sowie Weinflaschen und Gläser. Diese an sich banalen Dinge, habe ich auf Grund meiner täglichen Konfrontation mit ihnen, zu »meinen Zeichen« erklärt. In absichtsloser, spontaner Vorgehensweise und einfachen Mitteln habe ich versucht, die Autonomie der Dinge in ihren seltsamen Bezugsverhältnissen zueinander und im Raum zu ergründen. In einer ruhigen, fast meditativen Arbeitsatmosphäre habe ich den Dingen die Gelegenheit gegeben, ihr zweites Gesicht zu entbergen. Dadurch wird unser Wissen über sie, sowie das uns vertraute Wesen ihres Zuhanden-Seins in Zweifel gestellt«

Zur Bildästhetik:

3. Zum Raum

Räume jeder Art übten seit ich mich erinnern kann einen besonderen Reiz auf mich aus. In allen meinen Inszenierungen die nicht im Freien stattfanden, kam dem Raum als solchem eine besondere Bedeutung zu. Aus diesem Grund bin ich auch kein Freund von Fotos mit »unendlichen Hintergründen«, sondern lege Wert auf eine Definition des Raumes durch eine Bodenkante oder Andeutung einer Wandseite.

Bereits in früher Kindheit steckte ich mit Vorliebe meinen Kopf in Pappkartons in denen ich mit verschiedenen kleinen Gegenständen aus dem Hausrat oder der Natur kleine Aufbauten konstruierte. Die Innenwände wurden mit Buntstiften oder Wasserfarben bemalt. Um mehr Licht zu haben, schnitt ich Öffnungen in die Wände meines »Kopftheaters«. Es war mir wichtig, mit den Augen möglichst nahe, oft bis zur völligen optischen Unschärfe, an die Dinge heranzukommen, wodurch sich die Größenverhältnisse von Raum und Gegenständen relativierten. Während mein Kopf tief im »Kartonraum« steckte, konnte ich diesen in verschiedene Richtungen schieben und somit meine Perspektive verändern.

Mir ist durchaus bewusst, dass ich mir schon als Kind auf diesem Weg Grundlegendes für meine späteren Arbeitsweisen angeeignet habe. Eine naiv-spontane, gleichzeitig ernsthafte und spielerische Einstellung meiner Arbeit gegenüber, habe ich mir bis heute bewahrt. So lege ich auch Wert darauf, die Vermittlung meiner Lehre in diesem Sinne durchzuführen.

Zur Bildästhetik:

4. Zur Farbe

Die Farbigekeit der Aufnahmen war im Allgemeinen eher zurückgenommen. Es sollte kein bunter oder farblich unausgewogener Eindruck entstehen. In keinem Fall sollte die Farbe das Ereignis im Bild konkurrierend überlagern.

Zur Bildästhetik:

5. Warum Reis?

Zum Einen steht Reis in der Tradition meiner fotografischen Arbeiten mit Lebensmittel. Zum Anderen eignet sich seine kleinteilige Substanz in der Häufung ideal zur Darstellung geschlossener Körpermassen im freien Fall.

Für meine Arbeit bedeutet das, dass er sich gleichmäßig an die innere Wand des Plexi-Fallrohres anschmiegt. Auch nach dem Verlassen des Rohres behält der Reis im freien Fall diese Form bei bis es zum Aufprall kommt. Beim Aufprall auf einen Widerstand sind Reiskörnermassen in ihrem Turbulenzverhalten den Flüssigkeiten ähnlich

Leicht gelblich bis weiß, stellt der Reisstrahl meist das hellste Element im Bild dar. Das explosionsartige Auseinanderspritzen seiner Masse lenkt in seiner überdeutlichen Darstellungsweise die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.

Reis steht als Hauptnahrungsmittel für den asiatischen Raum und konnotiert auch das Hungerproblem der dritten Welt. Darüber hinaus besitzt Reis immer noch einen Hauch von Exotik.

Anlässlich einer Porträtreihe japanischer Geschäftsleute lag es nahe, die Personen gemäß der bereits erprobten Vorgehensweise einzeln in eine präparierte weiße Kiste zu setzen, um sie von oben mit einem auf die Kopfmitte ausgerichteten Reisstrahl zu »beschießen«. Ich bat um einen möglichst unbeteiligten Gesichtsausdruck, welcher, wenn er denn gelang, im Widerspruch zum Reisstrahl stand, der sich in Sekundenbruchteilen als »Hütchen« über den Kopf des Porträtierten ergoss.

Neben dem Reis, der in den letzten Produktionen den Vorrang hatte, gab es in Abbildungen aus früheren Zeiten weitere Nahrungsmittel wie kleine Kartoffeln, Brotstückchen, Teigwaren, Hülsenfrüchte, Mohn, Eier, kleine Fische, Pommes Frites, Gemüse und Wasser, sowie als Genussmittel: Kaffeebohnen, Zigarettenkippen und Wein. Dann noch Substanzen wie Asche, Erde, Bestecke, Lippenstifte und Pillen. (Zu diesem Themenkreis gibt es im Anhang ein Auszug aus einem Gespräch mit dem Publizisten und Kurator Heinz-Norbert Jocks mit der Abbildung einer exemplarischen Arbeit aus dem Jahre 1995.)

Zur Bildästhetik:

6. Versuch einer Bildbeschreibung am Beispiel von „Reiskanone 1“



Reiskanone 1, Düsseldorf, 2001

Bei dem Foto »Reiskanone 1« wurde durch die dunkelrot glänzende Farbe des Holzsockels und der Seitenwand, in Verbindung mit dem warmen Grundton des Holzbodens, ein »japanischer« Eindruck vermittelt. Der kalte metallische Reflex der die dunkle Rückwand in Vibration zu versetzen scheint, beeinflusst mit seinem kühlen Widerschein die gesamte Plexiglas Apparatur.

Hier wurde mit einer Skala gebrochen kontrastierender Primärfarben eine harmonische Stimmung erzeugt.

Der streng horizontal ausgerichtete Bildaufbau, lediglich sanft unterbrochen durch zwei aufsteigenden Linien der Plexiglas-Konstruktion, sowie die in die Raumentiefe weisenden Gewindestangen, führen das Auge in Leserichtung an dem Reisstrahl entlang zum Höhepunkt des Bildes, dem sensationellen Ereignis der ringförmigen Reisexlosion, welche einen formalen wie inhaltlichen Wechselbezug mit der vibrierenden kalten »Sonne« im Hintergrund unterhält.

Der »Japan Eindruck« kommt durch mehrere Faktoren zustande, die ich noch näher beschreiben möchte.

1. Das dunkle glänzende Rot des Sockels erinnert in seiner Wertigkeit an Chinalack. (Japanlack)
2. Der helle Lamellenboden assoziiert in formaler und farblicher Hinsicht den Reisstroh der Fußbodenbeläge in japanischen Wohnungen.
3. Die Strenge und Leichtigkeit der Darstellung sowie das Ereignis des Reisstrahls lenken eine gewisse Bedeutung auf Zen.
4. Das vibrierende Oval suggeriert das weiße Sonnensymbol in der japanischen Flagge.
5. Nicht zuletzt ist Reis bekannt als ein vorwiegend asiatisches Nahrungsmittel.

Zur Bildästhetik:

7. Prinzip der Inszenierung

Der Raum: Er setzt sich zusammen aus dem Bretterboden, der rechten dunkelroten Seitenwand und einer, in ihrer Materialität nicht eindeutig bestimmbar, dunkelgrauen Rückwand, die, dem lichtpunktartigen Reflex nach zu urteilen, aus horizontal gebürstetem Metall sein könnte. Was sie auch war.

Der Star: Unsere Aufmerksamkeit wird gefangen genommen von dem horizontal verlaufenden, ungewöhnlich geformten Reisstrahl, im Besonderen von seiner rechten, im Aufprall befindlichen Seite. Dieses phänomenale Ereignis wird somit zum Fixpunkt im Bild.

Das Beiwerk: Die Plexiglas Apparatur, welche offensichtlich in einem Bezugsverhältnis zum Reisstrahl steht und eine mechanische Wirkung auf ihn auszuüben scheint, unterhält eine geheime Korrespondenz zu dem vibrierenden ovalen Reflex über ihr, welcher einen kühlen Akzent auf das gesamte Geschehen setzt.

Zur Bildästhetik:

8. Zum Begriff Action-Still

Der Begriff Stilleben oder Nature Morte bezieht sich auf ein Bildgenre der Malerei, welches unbewegte (stille) Arrangements von Blumen, Früchte, Wildbret oder Gegenstände wie Gefäße oder Musikinstrumente abbildet. Im 18. Und 19. Jahrhundert bereits wieder als niedrigeres Genre eingestuft, erfuhr diese Bildgattung in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts ihre größte Bedeutung. Einen besonderen Stellenwert erlangte das emblematisch verschlüsselte Motiv der Vanitas. Als Hinweis auf die Endlichkeit allen Seins, kamen hier Symbole wie Totenschädel, Stundengläser, Kerzen und Bücher zur Darstellung. Durch Cézanne und die Kubisten rehabilitiert, erfuhr das Stilleben in der Moderne wieder eine herausgehobene Bedeutung.

Beim Betrachten der Action-Still-Fotografien tut sich ein Widerspruch im Bild selbst auf: eine Darstellung von Gegenständen in völliger Ruhe, bei gleichzeitiger Abbildung von Phänomenen, die offensichtliche Beweise für Hochgeschwindigkeits-Abläufe sind.

Der Grund unserer Verblüffung liegt darin, dass wir vorher noch nie mit Phänomenen konfrontiert wurden, die uns anschaulich machen konnten, wie sich zum Beispiel Reis, durch Röhren geschossen und auf unsichtbaren Widerständen aufprallend, im Raum verteilt. Oder wie er sich als nächtliches Spukgebilde durch einen Tisch bohrt und am Boden auseinander strebt. Wie der Reis seltsame Hütchen bildet, wenn er von oben herab auf Köpfe geschossen wird. Ebenfalls hatten wir bislang noch nie die Gelegenheit, zu erleben, wie sich ein Stapel von Geschirr verhält, während er inmitten seines grotesk verzerrten Spiegelbildes auf einer Pyramidenspitze zerschellt. Oder wie aus klarem Wasser eine seltsam geformte Kugel mit eigenartigen Auswüchsen und bizarr vibrierender Oberfläche wird. Diese Bilder empfinden wir als neu, weil uns bislang die Rezeptionsmuster dazu fehlen.

Selbstverständlich vermutet der Betrachter die üblichen Montage-tricks. In unserer Zeit ist jedes fotografische Bilderzeugnis à priori des optischen Betrugers verdächtig. Damit wären wir bei einem Diskussionspunkt, der für mich im Zusammenhang mit dieser meiner Arbeit ästhetisch nicht relevant ist. Es geht hier nicht um Wahrheit im Sinne einer Dokumentation von Realität, sondern um Bilder, die im künstlerischen Kontext stehen. Genauer gesagt, handelt es sich hier um die fotografische Darstellung von Ereignissen, deren Auftritt sie als einer dreidimensionalen, skulpturalen Welt zugehörig ausweist.

Eine entsprechende Präsentation als Dia-sec-Vergrößerungen, mit weißem Rand in breitem rotbraunen Holzrahmen, unterstreicht den objekthaften Auftritt ihrer Erscheinung.

Projekte, Veröffentlichungen, vorläufiges Fazit

Im Oktober des Jahres 2004 bereitete ich zusammen mit Studenten, eine Präsentation der oben beschriebenen Arbeiten, unter dem Titel »double vie, en parallele 1«, in der Galerie unserer Schwester-Schule der École Régional des Beaux Arts in Besancon vor. die Vernissage war am 25. 11. 2004. danach, im Februar 2005, ging es in die Städtische Erlangen. Weitere Ausstellungen wie 2006 in der Stadtbücherei Heidelberg wurden projektiert.

Im August 2003 veröffentlichte die Zeitschrift NIKON NEWS, im Rahmen eines Portfolios über mich, die Aufnahmen »Reiskanone 1« und als Titel »Reisstrahl durch Tisch«. Im September 2004 erschien im Heidelberger dpunkt-Verlag das Buch »Fotografische Grundlagen« von Eib Eibelshäuser, zu dem ich das Vorwort verfasst habe. In dieser viel beachteten Publikation sind unter anderem die Fotos »Wassergitter« und »Reiskanone 1« veröffentlicht.

2008 war in Köln, im Forum f. zeitgen. Fotografie, die Ausstellung »autonomie der dinge« zu sehen. im Katalog dazu und in der Ausstellung waren 16 Bilder aus diesem Zyklus zu sehen. die Exponate waren im Format 134x105 cm, in Dia-sec Vergrößerungen präsentiert. Inzwischen sind bereits 2 neue aufnahmen gemacht worden. Zwischenzeitlich beschränke ich mich auf Darstellungen mittels Reis und Wasser. Die Ergebnisse fasse ich unter dem Oberbegriff »Reis- und Wasser Phänomene“ zusammen. (Stand, August 2008)

Als Fazit kann ich sagen, dass ich die Zeit für mein Forschungsvorhaben erfolgreich genutzt habe. Es war nicht immer einfach neben dem Unterrichtsbetrieb die Konzentration für die Planung und Durchführung einer derart komplexen Aktion aufzubringen.

Da meine Arbeiten immer weniger unter rein fotografischen Gesichtspunkten entstehen, sondern weitgehend auf einem künstlerischen Gesamtkonzept basieren, das Bezüge zu Malerei, Zeichnung, Objektkunst, Video und Installation herstellt, lege ich Wert darauf, dass die Präsentationen meiner Bilder nicht als Fotoausstellungen zu bezeichnen sind, sondern unter dem Gesamtbegriff »Arbeiten mit Fotografie« zusammengefasst werden. Wobei einer Teilnahme mit solchen Arbeiten an herkömmlichen Fotoausstellungen, aus meiner Sicht, nichts entgegensteht.

Gerne würde ich diese Bildforschungen, deren Dimensionen noch lange nicht abgesteckt sind, im Rahmen weiterer hochschulinterner Forschungsförderungen fortsetzen.