

Hinter dem Horizont das andere Leben des Eigenen

Eva Bertrams ‚Inseln‘

Zur Eröffnung der Ausstellung in der zone-b, Berlin, 19.10.2007

von Andreas Steffens

Aber die Menschen verlangen Bilder der Welt, nicht die Welt selbst zu sehen.
Reinhold Schneider, Das Inselreich (1936)

‚Inseln‘ in Berlin, das klingt ein wenig wie Eulen in Athen. Findet sich doch keine andere Stadt der Welt in der Metapher der Insel so trotzig-stolz wieder.

Sogar eine ‚Insel der Seligen‘ gab es, entstanden, als die Alliierten bei Kriegsende vergaßen, Kleinmachnow zu besetzen. Zum amerikanischen Sektor sollte es gehören, aber da kein Amerikaner ließ sich blicken ließ, kamen schließlich Russen stellten die Versorgung wieder her, und blieben. Das Niemandsland für ein paar Wochen behielt das Flair des Enthobenen, und wurde bevorzugtes Wohngebiet einer privilegierten Intelligentsia.

Inseln sind Ersatzparadiese ebenso wie Straflager, Idyllen wie Gefängnisse, letzte Zuflucht ebenso wie Ort der Verbannung, sanfte Gewährerinnen von Geborgenheit ebenso wie strenge Aufseherinnen der Weltausgeschlossenheit: Kythera ebenso wie Elba. Zweideutigkeit ist ihre Art.

Das macht sie tauglich zur Metapher für den aktuellen Zustand unserer visuellen Menschennatur. Denn noch nie haben wir so viel gesehen, und noch nie blieb so viel im Meer der Sichtbarkeit ungesehen. Die Allgegenwart von Bildern täuscht darüber hinweg, dass Sichtbar-Sein keine Garantie für Gesehen-Werden ist.

Alles das schwingt mit, wenn Eva Bertram, den Zweideutigkeiten des Sichtbaren auf der Spur, mit ihren Bildern Inseln ins Meer der Unsichtbarkeiten unserer Sehgewohnheiten setzt.

Januskopf. Robinson oder Napoleon. Gerettet oder verbannt. Dem Leben bewahrt, oder aus ihm ausgeschlossen - : gehören die Beine im paradiesisch verklärten Garten einem, der sich zu Genuß oder Schutz verbirgt?

Inseln entheben uns den mittleren Üblichkeiten unseres Daseins so, wie sie selbst sich aus der Endlosigkeit des Meeres erheben. Das feste Land, auf dem wir leben, ist selbst im Ganzen des kosmischen Körpers Erde die Ausnahme in der Übermacht des Wassers, das ungleich mehr Fläche der Erde bedeckt als es Festland auf ihr gibt – das heißt auch: wir wissen weniger und haben von unserem Leben weniger verwirklicht, als wir überzeugt sein müssen, um es führen zu können.

Für das Ganze von Welt und Dasein gilt das Paradox, dass die Ausnahme der Insel der Regelfall des Seins ist, wie die Erde mit ihrem Wunder des Lebens Ausnahme ist in den Eiswüsten und Gluthöllen des Kosmos.

Von Platon, dessen Mythos von ‚Atlantis‘ als Sehnsuchtsbild des versunkenen irdischen Paradieses die Geistesgeschichte Europas durchzieht, bis zu Alexander Kluge in unseren Tagen, der unter dem Titel ‚Inseln auf Leben und Tod‘ den Quellen und dem Sinn seines eigenen Lebens nachspürt, reicht die Bildmacht der Insel.

Wir leben in einem Zeitalter der Reproduktion. Das allermeiste in unserem persönlichen Weltbild haben wir nie mit eigenen Augen erfahren, genauer: wohl mit eigenen Augen, doch nicht an Ort und Stelle; wir sind Fernseher, Fernhörer, Fernwisper, schrieb Max Frisch schon 1954 in seinem ersten Roman, der mit dem Satz beginnt: Ich bin nicht Stiller!

Der Mensch des Zeitalters, das sich verschworen hat, die Ferne zum Verschwinden zu bringen, der Mensch, dem von der Welt nichts ungezeigt bleibt, ist sich seiner Identität nicht mehr sicher. Das sekundäre Bild macht in scheinhafter Vertrautheit ansichtig, was man nie mit eigenen Augen schauen wird. Und alles, das gesehen wird, hat unendlich viele andere Seiten, offene und verborgene, abgewandte und verhüllte Gesichter eines verschlossenen Eigenseins, das ungesehen bleibt. Eva Bertrams ‚Inseln‘ zeigen diese zwar nicht, aber sie lassen ahnen, dass es sie gibt, indem sie Ungesehenes am Vertrauten zeigen.

Das durch sekundäres Naherücken doppelt Entfernte versetzt den alles Sehenden und nichts selbst Betrachtenden in eine unvermutete Selbstferne, die nun sein ganzes Dasein mit jenem Schleier des Ungewissen umgibt, der sich so oft über die blendende Schärfe der Bilder Eva Bertrams legt.

Dagegen setzt sie Eigenbilder des Selbstgeschauten, die das nächstliegend Vertraute minimal, aber doch ausreichend verfremden, um das, was derart fremd für ein ungewisses Selbst geworden ist, seinerseits in eine Ferne zu entrücken, die es wieder sichtbar werden lassen kann: ihre Bilder sind Inseln des Eigensichtbaren im Meer der Blindheit der Allsichtbarkeit .

Die Kunst der Photographie ist vor allem eine literarische Kunst: ihre Triumphe und Monumente sind mehr Historie, Anekdote, Bericht oder Beobachtung als reine Bildkunst (Greenberg, Vier Photographen, 336).

Mit dieser Feststellung begann Clement Greenberg, der prägendste amerikanische Theoretiker der Nachkriegsmoderne, 1964 einen Rückblick auf >Vier Photographen<, Eugène Atget, Edward Steichen, Andreas Feininger und Henri Cartier-Bresson.

So sehr sie gewiß Geschichten bergen und welche anregen mögen, so sehr liegt die gemeinsame Hauptqualität dieser Bilder gerade darin, dass sie Bilder sind. ‚Reine Bilder‘, deren Möglichkeit Greenberg so repräsentativ bestritt. Soll die Fotografie eine reine Bildkunst sein können, so muß sie einen anderen ästhetischen Maßstab erfüllen als das Erzählerische. Jenen Maßstab, der sich seit der Durchsetzung der Moderne in den bildenden Künsten als deren Bestimmungsmerkmal erwies: die Vieldeutigkeit.

Sehen wir, was wir sehen? Ist das, was wir sehen, das, was uns gezeigt wird? Wer hat das Gezeigte gesehen? Gibt es, was wir sehen, auch dann, wenn es nicht gesehen wird? Was wir nicht sehen, gibt es für uns nicht. Was nicht gesehen wurde, kann nicht gezeigt werden. Aber nicht alles, was wir in Bildern sehen, existiert.

Die Vieldeutigkeit ist keine Manipulation der Subjektivität des Künstlers, sie erweist sich vielmehr als eine objektive Eigenschaft der Dinge und ihrer Beziehungen, die unsere Welt bilden. So durchmisst das Spiel der Bilder mit der Uneindeutigkeit der Dinge ein Feld ihrer ästhetischen Erkennbarkeit. Das Durchstreifen dieses Feldes erst erschließt ‚Wirklichkeit‘. Diese ist nicht das Gesicherte, Solide hinter den Spielen, deren Verwegenheit es absicherte, sie ist das, was die Verwegenheiten des Spieles erst zutagefördern. Das Wirkliche ist nicht das Maß der Bilder, sondern deren Ertrag.

Eva Bertrams Verwegenheit in diesem Spiel der Weltpoetik ist bei aller Behutsamkeit von einer Intensität, die sich bis an den Rand des Magischen steigern kann. Ihre kleinen Verschiebungen im Gewöhnlichen, wie sie selbst ihre Bildstrategie nennt, haben die Qualität einer ganz unspektakulären, doch vollständigen Verwandlung, die umso eindringlicher wirkt, je geringfügiger die Eingriffe ins Bild des Gewöhnlichen sind, die vorgenommen werden.

Obwohl der Blick auf sie nicht abgelenkt wird, keine Unschärfe ihn verwirrt, sieht man nicht sofort, was man sieht. Ist es ein Kind, in selbstvergessenem

Spiel mit einer Perücke in sich versunken, seinen Träumen nachhängend; ist es eine Puppe, arrangiert zum Bild eines in sich versunken spielenden Kindes? Ist es das Kind, das in seinem Spiel zur Puppe wird? Alles das ist es, und noch einiges mehr.

Dieser Grundzug der Bildkunst Eva Bertrams verdankt sich paradoxerweise einem ‚realistischen‘ Moment. Denn ihre Bildkompositionen folgen einem strengen Formgebot. An den Bezügen der Elemente des Gesehenen zueinander orientiert statt an der Wiedererkennbarkeit des Gesehenen, verwandelt gerade diese strenge realistische Formgebung das Wahrgenommene in der Komposition seiner Darstellung zu einem Augenblick der Enthebung aus den Geläufigkeiten des Wirklichen. Das Sichtbare wird in Elemente einer Gestaltung des Wahrgenommenen verwandelt.

So sind diese Bilder Deutungen, Wesensstudien, Charakterisierungen. Sie zeigen Dinge, Situationen, Menschen nicht wie sie sind, sofern sie sichtbar sind; sie zeigen, was von dem sichtbar gemacht werden kann, was sie sind: Momente, in denen sich zeigt, anschaulich wird, was etwas ist. Und wäre es nur in diesem einen Augenblick, in dem das Auge der Fotografin es als Bild entdeckte und festhielt.

So entsteht ein konzentrierter poetischer Realismus, der die sichtbaren Realitätselemente nicht abbildet, wie sie in der Allerweltswahrnehmung angeordnet sind, sondern sie so zueinander anordnet und miteinander in Beziehung setzt, dass in einem Effekt geringster Verfremdung etwas vom Sein hinter ihrer Wirklichkeit aufscheint. So verwandelt das Bild eines stinkenden Abfalltümpels sich in die Schönheit eines geheimnisvoll-magisch flirrenden Ortes, und es entsteht ein verwünschtes Stilleben. Zu schön, um Müll zu sein. Die Schönheit ist nämlich nicht nur aller Schrecken Anfang, wie Rilke fand, sie ist auch das Medium jener Transformation, in der aus der schlechten (diesseitigen) die bessere (jenseitige) Welt als Versprechen entsteht.

Ihre hohe Kunst der kleinsten Verschiebung macht Eva Bertram zu einer Bildmagierin, die die Hölle der Idylle um die Ecke ebenso hervorzukehren versteht wie das Paradiesische der Kippe. Sie lässt uns um die Ecke einer properen Vorstadtsiedlung blicken, auf einen friedlich die Sonne genießenden Ruheständler, und, gerade noch angeweht von der Sehnsucht nach einer sich hier zum Greifen nahe herzeigenden heilen Welt, erstarrt das Wohlgefallen, und das Unheimliche greift nach einem, als läge der Eingang zur Unterwelt gleich nebenan. Und tut er das nicht auch? Eine Atmosphäre des Halb- und Unwirklichen beginnt zu strahlen, wie vor einer Katastrophe, oder nach einer einschneidenden Veränderung, die man nicht wollte, oder die einen, zwar gewollt, doch verwirrend überraschend überkam. Aber nichts hat sich verändert, und ist doch ganz verwandelt. Aber wohin? Wozu ist es vor unseren Augen geworden?

Diese ist die größte Qualität dieser Bildkunst, im Betrachter die atmosphärische Verwandlung dessen, was in ihr ansichtig wird, sich ereignen zu lassen, und in ihm das Empfinden des wahren Seins dessen zu wecken, was sich ihm darbietet – die Hölle der Idylle, das Paradies der Kippe.

Der Betrachter dieser Bilder mag sich aus den ästhetischen Schiffbrüchen unserer alltäglichen Bilderstürme gerettet finden, auf die Inseln der Wahrnehmung des Ungesehenen am Allerweltssichtbaren.

Hat es sich ihm einmal erschlossen, kann es ihm ergehen wie jenem Don Diego, der Hauptfigur in Eichendorffs Novelle >Eine Meerfahrt<, den es vor langer Zeit als Schiffbrüchigen auf eine Insel verschlagen hatte, und der, als sich ihm nach einem Leben weltfern-geborgenen Einsiedlertums endlich die so lange ersehnte Möglichkeit bietet, in die Welt zurückzukehren, sich entschließt,

zu bleiben, und seine Retter ohne ihn abziehen zu lassen. Was ihn aus der Welt entrückt hatte, war ihm längst zu seiner Welt geworden. Mehr aber kann es an Lebenserfüllung nicht geben, als dass einer sich aus dem chaotischen Ozean der Wirklichkeiten auf eine Insel eigenen Daseins zu retten weiß. Das aber gelingt nur durch produktive An-Verwandlung. Durch die produktive Wahl, die setzt: diese ist meine Wirklichkeit - denn ich habe sie gesehen.

Bertram, Eva, Vor der Tür / Non-local, hg. Von Claudio Hils und Thomas Knubben, Städtische Galerie Ravensburg, Ravensburg-Köln 2003

Greenberg, Clement, Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Fundus-Bücher Bd. 133, Dresden 1997

Kluge, Alexander, Inseln auf Leben und Tod, in: ders., Tür an Tür mit einem anderen Leben. 350 neue Geschichten, Ffm 2006, 535-607

Stadler, Arnold, Vor der Tür und hinter dem Aquarium. An die Bewohner dieser Fotos. Partitur zu einem Bild (Impromptu), in: Eva Bertram, Vor der Tür, 64-67

Steffens, Andreas, Der Hund im Spiegel, der keiner ist. Fotokunst in der elektronischen Zivilisation, in: Hauptstrom. When the clock strikes twenty. Aktuelle Fotokunst, Kunstraum im Gewerbegebiet-Süd, Hilden 2007 [zu Eva Bertram S. 4 f.; Abb. 12 - 13]