

WERK LEIPZIG

Teil 1

Martin Klindtworth































Dresden
Chemnitz
Leipzig-Nordost
↑ 14

 BMW Werk
→

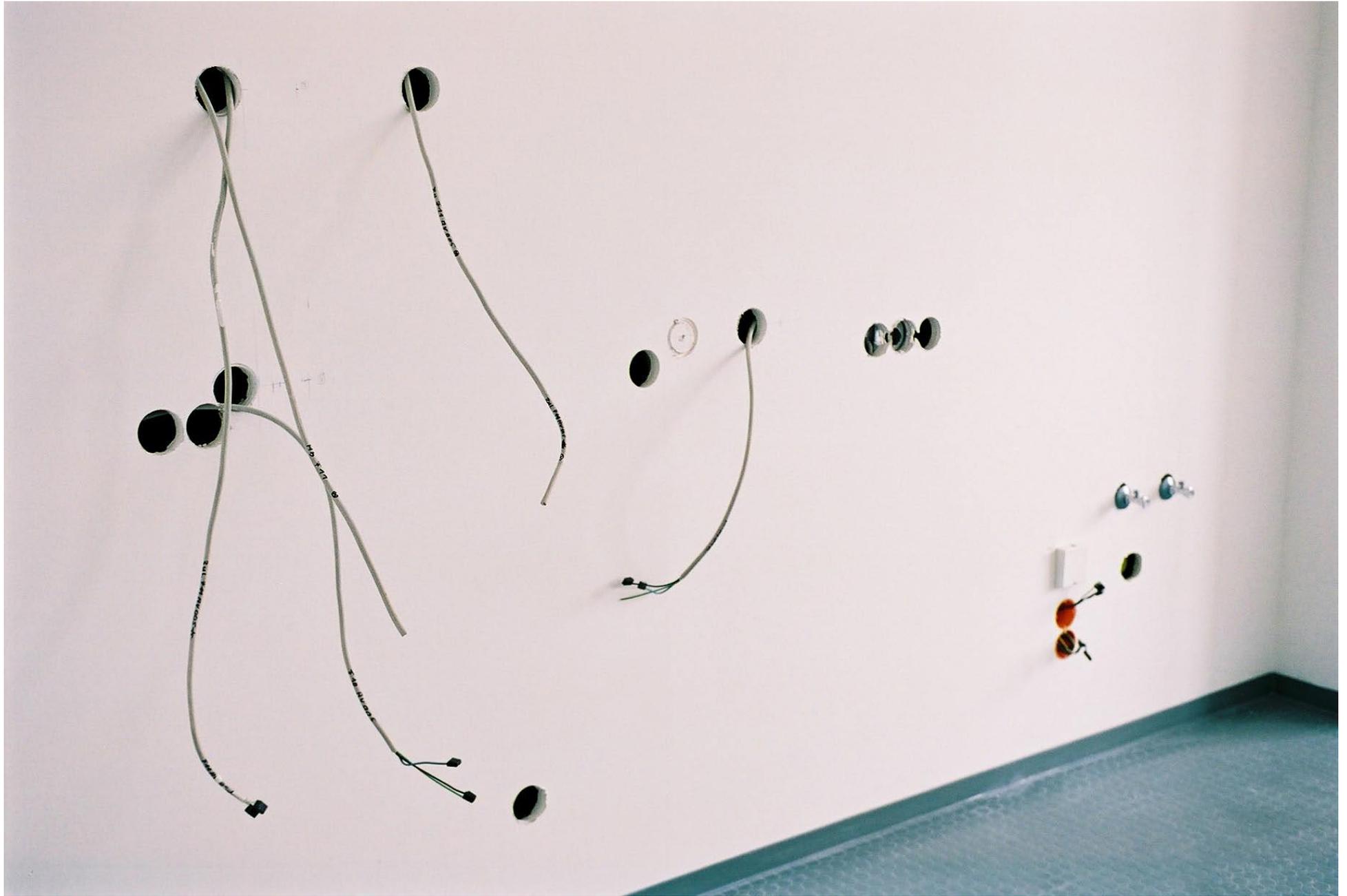




BMW-Leipzig
'Füllen'
Schuß 4















Werk Leipzig **Martin Klindtworths augenzwinkernder Zweifel**

Von Jens Kastner

Von der Grundsteinlegung bis zur Inbetriebnahme und darüber hinaus hat Martin Klindtworth den Bau des BMW-Werkes in Leipzig dokumentiert. Mit seinem exklusiven Zugang zum Gelände nördlich der Stadt hat er in mehr als drei Jahren (2002-2005) Momente sämtlicher Bauphasen eingefangen. Das im Rahmen der Arbeit für den Konzern entstandene, damit aber nicht identische künstlerische „Werk Leipzig“ umfasst Landschaftsaufnahmen und Industriefotografie, Porträts von Bauarbeitern und Bauherren, Aufnahmen architektonischer Details, Flächen- und Materialstudien, Situations- und Dokumentarfotografie.

Der Fotograf und Fototheoretiker Allan Sekula hatte in seinem Text „Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden“ (1976/78) für eine Kunst plädiert, „die die Unfähigkeit des Monopolkapitalismus, die Bedingungen für ein wirklich humanes Leben zu schaffen, dokumentiert.“ Sekula formulierte diese Forderung gerade angesichts der Ambivalenz, die jeder dokumentarischen Fotografie eigen ist: Zum einen häuft sie Indizien an, sammelt vermeintliche Fakten und ist gerade dadurch nicht davor gefeit, statt Kritik Voyeurismus, Neid und Nostalgie hervorzurufen. Denn die Bedeutung von Bildern ist stets relativ unbestimmt und erschließt sich nur im jeweiligen Kontext ihres Produktions- und (Re)Präsentationszusammenhangs. Die den Bildern inhärente Ambivalenz schlägt auch in die andere Richtung aus: Nicht nur das kritisch intendierte Bild wirkt möglicherweise jenseits des Gewollten. Auch angeblich Affirmatives hält sich nicht unbedingt an den Sinn der Erfinder. Ein im Rahmen einer Auftragsarbeit entstandenes künstlerisches Werk ist nicht automatisch verwerflicher als jedes andere unter kapitalistischen Bedingungen entstandene. Nicht jeder Rahmen ist allein Begrenzung.

Bereits im Titel „Werk Leipzig“ spielt Klindtworth mit der möglichen Kritik an seiner Arbeit, indem er seinen Fotozyklus scheinbar nach dem Gegenstand benennt, dem Leipziger Werk, damit aber gleichzeitig den autonomen Kunst-Status seiner Arbeit klärt (es heißt eben nicht „Dokumentation Leipzig“ oder „Auftragsarbeit Leipzig“). Er nimmt damit der auf die Autonomie der Kunst sich berufenden Verdächtigung den Wind aus den Segeln, die ohnehin vergisst, dass die größten Werke der Kunstgeschichte oft an wesentlich engere Bildvorgaben gebunden waren. Ohne die Existenz struktureller

Bildparadigmen leugnen zu wollen, sind einzelne Auftragsgeber in der Regel weder fähig noch machtmäßig in der Lage, Blicke geschweige denn künstlerisch umgesetzte Wahrnehmungen zu steuern.

Um diese subjektive Umsetzung dreht sich die ganze Kunst. Erst sie, auch darauf wies Sekula schon hin, erhebt die (vermeintliche) Dokumentation zum Kunstwerk, erst die deutlichen Spuren des Subjektiven haben der Fotografie den Kunststatus verschafft. Dass dabei auch die Absicht, einen bestimmten Gegenstand möglichst repräsentativ abzubilden, ohne persönliche Accessoires, Regungen oder Stilelemente einfließen zu lassen, ein prägnantes subjektives Merkmal sein kann, ist nicht erst seit den Arbeiten der Bechers bekannt. Wie für alle möglichen Themenausstellungen der 1990er Jahre, können die Arbeiten von Bernd und Hilla Becher auch hier herangezogen werden, um eine bestimmte Tradition fotografischen Schaffens anzuzeigen, in der auch Martin Klindtworth steht. „Werk Leipzig“ besteht aus mehreren Gruppen mittelformatiger Fotos, die vom Künstler nach verschiedenen Kriterien zusammengestellt wurden. Diese für eine Gruppenzugehörigkeit gesetzten Merkmale sind nicht einheitlich und folgen keiner hierarchischen Ordnung, sie ergeben sich aus Bildgegenständen – „Baufahrzeuge“ beispielsweise – wie aus bildimmanenten Details („Rot“) oder sie bestehen aus Assoziationen, die verschiedene Bilder gleichermaßen auslösen („Amerika“). Neben den Bechers haben auch Künstlerfotografen wie Robert Frank, Allan Sekula oder Joachim Brohm die Serie gewählt, um die Bedeutungsoffenheit des Einzelbildes zu betonen und ihr einen angedeuteten Zusammenhang entgegenzusetzen. Dass Klindtworth diese Tradition aufgreift bzw. sich ihr anschließt, geschieht nicht zufällig. In ihr offenbart sich sicherlich nicht, wie noch bei Sekula gefordert, die Ungerechtigkeit kapitalistischer Arbeitsbedingungen. Aber sie steht eben auch nicht im Dienste des Amusements als „Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus“ (Horkheimer/Adorno). Die serielle Präsentation der künstlerischen Arbeiten markiert gerade die Differenz zur industriellen Serienproduktion. Die Kombination verschiedener Fotos „entweiht“ zwar das einzelne Bild, verweist aber gerade dadurch auch auf seine ihm eigene Differenz und Spezifik gegenüber anderen. Eine inhärente Vielfalt kommt dadurch zum Ausdruck, die dem industriell gefertigten Massenprodukt völlig abgeht. Die Anordnung in Gruppen erscheint also als eine dem Gegenstand sehr angemessene, weil Distanz schaffende Methode. Diese Entfernung vom Industriestandort nutzt Klindtworth, um die Blicke auf dessen Ränder und Unebenheiten, seine Vorläufigkeiten und Abfälle, und damit auch, um es etwas pathetisch zu sagen, auf unentdeckte Schönheiten zu lenken.

„Werk Leipzig“ besteht also gerade nicht nur aus Abbildungen vom Leipziger Werk, sondern es schafft neue Ansichten. Diese setzen formal auf die Wirkmacht der Farbe und evozieren zugleich Geschichten bei dem/der BetrachterIn, Ansichten im Sinne von Meinungen.

„Werk Leipzig“ ist eine kolossal unaufdringliche Erinnerung an die profane Tatsache, dass selbst im so genannten Dienstleistungs-, Informations- oder wie auch immer entmaterialisierten Zeitalter noch Produkte industriell hergestellt werden. Es erzählt die anachronistisch erscheinende Geschichte der Landgewinnung, der Vermessung, Bebauung und Besiedlung einer Brachfläche, der Urbarmachung von Land für eine industrielle Produktionsstätte. Teile der Werk Leipzig Gruppe wurden bereits zuvor unter dem Titel „Amerika“ ausgestellt – ausgelöst durch die Assoziation oder Analogie, die dem Künstler bei einem seiner Bilder von den unentdeckten Weiten kam und eine ganze Reihe von Möglichkeiten zum Andocken bei den Betrachtenden freisetzend: „Am Anfang“, hatte der Philosoph John Locke geschrieben, „war die ganze Welt Amerika“. Er meinte damit, erläutert Stuart Hall, dass „die Welt (d.h. der Westen) sich aus einem Stadium herausentwickelt hat, das dem, was man in Amerika entdeckt hatte, sehr ähnlich war – zurückgeblieben, unentwickelt, unzivilisiert.“ Amerika in der Nähe von Leipzig ist die Asphaltstraße, die die gesamte untere Bildkante einnimmt und sich dann durch Felder in unendlichem Beige schlängelt, um den Horizont an einem Punkt rechts oben mit Hilfe eines klitzekleinen Lastwagens zu durchstoßen; Amerika sind auch die Bagger in der Sandlandschaft, ins Bild gestreut wie auf Bildern von US-Panzern in der Golfregion oder von gigantischen Strohballen auf abgeernteten Feldern, liegen geblieben an den willkürlichen Stellen, an denen das Stroh auf eine gewünschte Menge zusammengerollt ist. Der Kulturtheoretiker Hall kritisierte an der aufklärerischen Philosophie á la Locke, „den Westen“ zum Modell für die Menschheit gemacht und mit dem eigenen Zivilisations- und Fortschrittsmodell „den Rest“ auf zweifelhafte Weise beglückt zu haben. Die (für andere) verhängnisvolle Selbsttäuschung der westlichen Zivilisation wird hier auf ein Stück „Aufbau Ost“ projiziert. Auch wenn es Klindtworth nicht in erster Linie um einen Kommentar zu einem speziellen Regierungsprogramm oder zu imperialen Projekten im Allgemeinen geht, melden seine Bilder doch augenzwinkernden Zweifel an den modernistischen Versprechen an: Das Gerüst der Lackierstraße, wie all das unbenutzte Maschineninventar glitzernd und hochmodern erscheinend, ist mit Holzpanelen ausgelegt, über die sie offenbar nur befahrbar ist. Momentaufnahmen wie diese aus der Produktionsphase der Produktionsstätte (nicht der Autos), gehören sicherlich

zu den Stärken der Klindtworth'schen Bildfindung. Gerade in so unspektakulär erscheinenden Szenen wie dieser liegt der ironische Kommentar im Detail, schält sich erst langsam aus der vermeintlichen Verdoppelung des schönen Scheins. Oder: Das Vertrauen erweckende blaue Licht, mit dem am Ende die Umsetzung des architektonischen Konzeptes die Werkshallen beschimmert, mag auf den ersten Blick an die prosperierenden Geschäfte gemahnen und die Kohl'sche Weissagung „blühender Landschaften“ bebildern. Aber dann blickt man zurück auf Hilfsmittel wie den einsamen, altersschwachen IFA-Lastwagen in der Bauwüste, ohne die das alles nicht möglich gewesen wäre, und denkt: Naja. Klindtworth durchstreift die Genres, wechselt zwischen Architektur- und Landschaftsaufnahmen und setzt die Graffiti auf Hinweisschildern nicht weniger feierlich ins Bild als die gefeierten Konstruktionen der Londoner Star-Architektin Zaha Hadid.

„Amerika“ steht darüber hinaus sicherlich auch auf einer anderen Ebene für eine bestimmte Tradition, nämlich die der US-amerikanischen Farbfotografie der 1970er Jahre, zu deren herausragenden VertreterInnen William Eggleston und Stephen Shore gehören. Woran Klindtworth hier anknüpft, sind die beiden wesentlichen Aspekte, dank derer Eggleston und Shore zu Klassikern der Fotogeschichte wurden: Zum einen die affirmative Aneignung von Walker Evans' Diktum, Farbfotografie sei vulgär, die dementsprechend beides aufwertete, die Farbe und das Vulgäre, oder, vorsichtiger, das Alltägliche. Und zum anderen die genaue Beobachtung und das Ins-Bild-Setzen bestimmter Orte, das später mit dem Label „New Topography“ bedacht wurde. Das leuchtende Rot der auf Trommeln gewickelten Schläuche oder Kabel, aber auch die Farbflächen, die die noch nicht entpackte Innenwand in einer Werkshalle im Bild entstehen lassen, bringen überdeutlich diese „amerikanische“ Farbsensibilität zum Ausdruck. Dass in der gekonnten Zusammenschau von Fläche und Farbe noch das subjektive Grinsen des Fotografen sich spiegelt, zeigt auch der leopardenfellüberzogene Fahrersitz eines Kleinlasters, schräg über die Ladefläche durch das Heckfenster fotografiert. In der linken Bildmitte fungiert er als Insignie des Persönlichen, das mit den sonst weiß gehaltenen geometrischen Formen kontrastiert, die dem konkreten Ort als Abstraktion abgerungen sind und sich aus der Ladefläche, dem Gestellaufsatz und dem weißen Gebäude im Hintergrund ergeben.

Der Dokumentarismus Klindtworths hat mit dem moralistischen Impetus seiner sozialreformerischen Vorgänger ebenso wenig gemein wie mit der Schweißperlennähe eingebetteter Szenephotographie. Er ist vielmehr eine

in der topografischen Bildtradition verwurzelte Auseinandersetzung mit subjektiver Aufbereitung von verschiedenen Prozessen im Raum. Ähnlich wie sein Lehrer Joachim Brohm, der mit seiner Arbeit „Areal“ (1992-2002) über zehn Jahre die Entwicklung eines verlassenen Industriegeländes zu einem Wohnpark dokumentierte, hat auch Klindtworth sich der Veränderung eines Geländes in einem festgelegten Zeitraum gewidmet. Allerdings ist es keine Ortskunde, die Klindtworth betreibt, und so lassen sich trotz der genannten eindeutigen Bezüge auch ganz andere Bildtraditionen finden, in die der Künstler sich begibt. Die Gruppierung der Bilder innerhalb der Ausstellung „Werk Leipzig“ berührt die in den letzten Jahren so viel diskutierte Frage nach dem Archiv, in dem zentrale „gesamtgesellschaftliche Fragestellungen und Entwicklungen“ aufeinander treffen, wie Beatrice von Bismarck u. a. herausgestellt haben. Die subjektive, zunächst willkürlich erscheinende Zusammenstellung verschiedener Motive stellt Fragen nach der Bildung von Kategorien und der Verwendung von Bildern. Aber nicht nur in der Praxis der Serie, sondern auch im Bild selbst finden sich Spuren dieser Problematisierung. So erscheint ein Foto von verpackten Plastiktellern, gestapelt auf Metallregalen, als die spiegelverkehrte Antwort auf Candida Höfers „Sächsische Landesbibliothek“ (2002): Ebenfalls in weiß erstrahlt, reihen sich bei Höfer weiße Kartons feinsäuberlich auf Regalen zu einem formschönen Ganzen, und obwohl die Perspektive eine ähnliche ist und Boden wie Deckenbeleuchtung mit einbezieht, ist die Wiedergabe der Ordnung nicht die gleiche. Klindtworth verzichtet nicht darauf, auch die Unregelmäßigkeiten festzuhalten, braune Pappschildchen, ungleiche Stapelhöhen, ein leeres Regal. Auch wenn hier nicht die Kritik an ökonomischen Ausschlüssen und kulturellen Exklusionen durch archivarische Praktiken herausgelesen werden muss, so setzen die Bilder doch auf Sensibilisierung für das (kulturelle wie soziale) Detail.

Die Offenheit der Bedeutung und das umkämpfte Verständnis der Betrachterin/des Betrachters kommentiert Klindtworth schließlich – ebenfalls fröhlich – in einem Foto, das an Tina Modottis gleichnamiges Porträt eines Besucherpaars „Im Zoologischen Garten Berlin“ (1930) erinnert: Hatte Modotti, ebenfalls von hinten aufgenommen, ein so treffsicheres Porträt der Alltagsdeutschen geschaffen, konzentriert Klindtworth sich bei seiner Rückenansicht auf das Gesehene und seine Rezeption. Das von ihm jahrelang beobachtete Gelände wird auch von diesen Schaulustigen inspiziert, wobei gegenseitiges Verständnis bzw. Kommunikation offenbar dem Scheitern ausgesetzt sind wie so mancher Fingerzeig des Dokumentarischen: Sie zeigt nach links, er guckt nach rechts.

Dr. Jens Kastner ist Soziologe und Kunsthistoriker. Er lebt als freier Autor in Wien und schreibt u. a. für springer.in. Hefte für Gegenwartskunst (Wien) und die Berliner Wochenzeitung Jungle World.

Literatur:

Beatrice von Bismarck, Hans-Peter Feldmann, Hans Ulrich Obrist, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig: Vorwort, in: Kunstraum der Universität Lüneburg mit Hans-Peter Feldmann und Hans Ulrich Obrist (Hg.): Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld, Lüneburg/Köln 2002, Verlag der Buchhandlung Walther König.

Stuart Hall: Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht, in: ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, Hamburg 1994, Argument Verlag, S. 137-179.

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M. 1990, Suhrkamp Verlag.

Allan Sekula: Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden, in: Burgin, Victor, Peter Wollen, Rosalind Krauss u. a.: Theorie der Fotografie IV. 1980/1995. Eine Anthologie, Hg. von Hubertus von Amelunxen, München 2000, Verlag Schirmer/Mosel, S. 120-129.