

RAINER ZERBACK

RECENT TOPOGRAPHICS



VERLAG DER KUNST

UWE HAUPENTHAL

DER KLASSISCHEN MODERNE UND DEREN FORTGESETZTER ROMANTISIERTER KONTAMINATION ENTGEGEN

Anmerkungen zu Rainer Zerbacks Landschaftsfotografie

Zweifelsohne haben sich die menschlichen Sehgewohnheiten infolge der Erfindung der Fotografie vor beinahe 200 Jahren nachhaltig verändert. Sie taten es noch einmal durch den Film und nunmehr durch eine umfassende mediale Digitalisierung. Die technischen Möglichkeiten erheben heute den Anspruch des Unbegrenzten respektive einer daraus hervorgehenden, parallelen Wirklichkeit. Und diese Neuerungen ereignen sich in immer kürzeren Intervallen und lassen überkommene technische Möglichkeiten obsolet erscheinen. Beinahe jeder nimmt auf die eine oder andere Weise und zumeist begeistert an diesen Veränderungen teil. Vordergründig eine Form von Demokratisierung, wenn auch nur selten kritisch hinterfragt.

Vermochte die Fotografie schon in ihren Anfängen die Wirklichkeit unkontrollierbar zu manipulieren, so ist diesem Ansinnen heute de facto keine Grenze gesetzt. Einmal mehr erscheint Wahrheit und damit Erfahrung von Wirklichkeit als ein hohes Gut, das jedoch allzu oft mit irritierender, mitunter gar mit erschreckender Gewandtheit unterlaufen wird. Ein zweischneidiges Faszinosum, das der Fotografie wiederum, zumindest in Teilen, ein ästhetisch verändertes Feld erschließt. Folglich geht es, jenseits journalistisch motivierter Dokumentation, abermals um einen modifizierten Bildbegriff und, in dessen Weichbild, um das Austarieren von gesehener, bekannter und durch das Bild veränderter Erfahrung von Wirklichkeit.¹

In dieser eidetischen Gemengelage und mit Blick auf die neuen digitalen Bildmöglichkeiten besetzen Rainer Zerbacks fotografische Arbeiten eine ebenso eigenständige wie prononciert vorgetragene Position, die sich beispielhaft in seiner Auffassung von Landschaft beschreiben lässt. So zeigt die Werkgruppe *Contemplationes* optische Zurückhaltung, wobei Menschen als Vermittler zwischen der Szenerie und Betrachter von vorn herein ausgespart bleiben. Im Gegenzug stehen beispielsweise Masten vor einer Haus- bzw. Bergkulisse in südländisch-gleißendem Licht (Abb. S. 15). Stäbe konstruieren ein eigenartig wirkendes Dreieck in einer aus strengen Horizontallinien ‚gebauten‘, leeren Dünenlandschaft (Abb. S. 34). In anderen Bildern mag man eine vorgegebene Sinnebene erkennen, so in einer netzbespannten Volleyball-Anlage am Strand oder in einer Basketball-Vorrichtung, die, freilich ohne Korbanlage, geradezu demonstrativ über dem Spielfeld schwebt und im Hintergrund von einem Flutlicht-Mast gekreuzt wird, während dahinter wiederum eine horizontale Abfolge von grauen und weißen Streifen und ein weiterer Mast mit einer Straßenlaterne zu sehen sind (Abb. S. 29). In einem weiteren Bild ist ein Boot mit einer durch Pfähle markierten Wasserstraße bei absolut ruhiger See zu sehen (Abb. S. 31). Eine Dünenlandschaft mit typischer, durch den Wind erzeugter Sandriefelung, die den Übergang zwischen Wasser und Land in den Farben Hellblau und Weiß weit mehr erahnen lässt, als dass sie eigenständige oder sich gegenseitig begrenzende Zonen, gar eine Staffelung in die Tiefe wiedergibt (Abb. S. 32).

Land, Wasser und Wolken gehen ineinander über und bilden eine strukturelle Einheit. Blendendes Licht erzeugt eine räumlich indifferente Vorgabe, aus der heraus Architektur und Objekte treten, wengleich diese freilich ihre überkommene Funktionalität verloren haben. Sie reduzieren sich auf einen formal-abstrahierten, nicht selten geometrisch verdichteten Gehalt, wodurch sie mitunter gänzlich rätselhaft erscheinen und angestammte begriffliche Erklärungsmuster einem Auflösungsprozess unterziehen.

In diesem Zusammenhang bot das Thema südländischer, zivilisatorisch gänzlich vereinnahmter Strandanlagen, in denen das Erlebnis von Natur vorab mehr oder weniger ausgeschlossen wurde, ideale Voraussetzungen, wengleich Zerback noch immer den vorgegebenen landschaftlichen Kontext in seinen Grundstrukturen als Ordnungsmuster erkennbar wahrte.

Bildthema ist die Erfahrung von lichter Leere, in der wiederum einzelne Gegenstände wie isoliert heraustreten. Dazu bedurfte es freilich einer eindeutigen ästhetischen Positionierung, in welcher der semiotische Kontext de facto zurückgedrängt, wenn nicht aufgelöst und somit in unterschiedlicher Graduierung auf einen abstrahierten formalen Gehalt zurückgeworfen wird. Beklagte etwa der Maler Salomon Gessner 1757 die „unglykliche Entfernung von der Natur“, so stehen Zerbacks Arbeiten am Ende dieser Entwicklung, in der, wie Oskar Bätschmann konstatierte, „die harmonisierende Komposition von idealen Landschaften und die auf einen charakteristischen Ausdruck berechnete Zusammenstellung von Naturdingen [...] vor der einfachen Naturahnung von Dingen und Erscheinungen der Natur oder vor dem ahnenden Forschen nach dem ‚Inneren‘ der Natur und ihrem Aufbau [zerbrechen].“² Die auf einen von außen angetragenen, ausschließlich touristisch genutzten Freizeitspaß reduzierten Strandszenerien, in denen Naturerfahrung nunmehr durch zivilisatorische Objekte ersetzt wurde, sorgt einmal mehr für eine Verkehrung der Vorzeichen. Wurde um deren Inhalte seit der Aufklärung gestritten, so markieren die kontrovers erfahrenen Eckpunkte einer „Entfernung von“ bzw. einer damit einhergehenden „Zivilisierung der Natur im 20. Jahrhundert“, etwa im Werk Piet Mondrians, im Konstruktivismus bzw. in der konkreten Kunst, mit Blick auf das Abbildliche die endgültige und daher irreversible Paralyse eines bildbezogenen Naturbegriffs oder, positiv formuliert, dessen nachhaltig wirkende Neutralisierung. Damit wurde ein loser ontologischer Rahmen vorgegeben, den auch Rainer Zerback in einer ungebundenen Szenerie neu bewertet. In diesem Zusammenhang hatte bereits der Philosoph und Soziologe Georg Simmel in einem 1896 erschienenen Aufsatz nicht nur das Momentum der Distanz „als gemeinsamem Zeichen der modernen Zeit“, sondern, hinsichtlich der damit verbundenen Ästhetik, den „lebhaft empfundenen Reiz des Fragmentes, der bloßen Andeutung, des Aphorismus, des Symbols, der unentwickelten Kunststile“ betont. Ursächlich erkannte er „eine Hauptursache jener Berührungsangst“ [...] in dem „immer tieferen Eindringen der Geldwirtschaft, das die naturalwirtschaftlichen Verhältnisse früherer Zeiten mehr und mehr zerstört“ und führte weiter aus: „So stellt uns das Geld mit der Vergrößerung seiner Rolle in eine immer gründlichere Distanz von den Objekten, die Unmittelbarkeit

der Eindrücke, der Werthgefühle, der Interessirtheit wird abgeschwächt, unsere Berührung mit ihnen wird durchbrochen und wir empfinden sie gleichsam nur durch eine Vermittlung hindurch, die ihr volles, eigenes, unmittelbares Sein nicht mehr ganz zu Worte kommen läßt.“³

Simmel erkannte mit Blick auf die „mannichfaltigen Erscheinungen der modernen Kultur einen [gemeinsamen] tiefen psychologischen Zug“⁴ und verwies damit nicht zuletzt auf eine Genese, an deren Ende nolens volens auch Zerbacks Strandmotive als kapitalistische Auswüchse anzusiedeln sind, wobei es allerdings bruchlos zu einer strukturellen Durchdringung von ästhetisch begründeter Form, dem Medium Fotografie und wiedergegebener Inhalte kommt. Will heißen: Zerbacks Bilder kolportieren ein kulturhistorisches Verständnis von Landschaft über deren weitgehende Negierung, ohne dass es überhaupt einer Erklärung bedarf. Vielmehr sind es vorgefundene bzw. ausgesuchte Formen, die sich selbstredend gegenüber dem Betrachter auf eine kulturhistorische Wissenstradition berufen und, mit Blick auf den Natur- wie den Bildbegriff, eine gleichermaßen kritische wie nachhaltig wirkende, zugleich folgenreiche Vernetzung erkennen lassen. So weiß jedermann um die Nutzung der Sportanlagen und verortet diese wie selbstverständlich am Sandstrand, gerade weil der vorgegebene landschaftliche Kontext und damit eine begrenzte und zugleich verdichtete Aussage möglich geworden ist. Mag man darin noch immer ein politisch oder ökonomisch motiviertes Kritikpotenzial gegenüber dem vormals intakten, nun jedoch durch die einseitige touristische Nutzung extrem gefährdeten Naturkontext erkennen und sich gerade vermittlels der auf einen unveräußerlichen Kern zurückgeworfenen Formen zur Reflexion aufgefordert fühlen, so findet Zerback vor allem gegenüber der Tradition von Landschaftsfotografie zu einer veränderten, naturferneren oder, im Umkehrschluss, objektbezogeneren Bildauffassung. In diesigem Sfumato wahrt er einen letzten landschaftlichen Bezug. Zugleich filtert er die Unbelebtheit der vorgefundenen fotografischen Objekte aus einer Erinnerungs- bzw. Verstehenskultur⁵ heraus und konfrontiert sie mit der Erfahrung existenzieller Leere.

Entschieden schließt Zerback subjektive Sichtweise von Wirklichkeit aus. Stattdessen steht der fotografischen Fixierung von Wirklichkeit deren optisch-formale Minimierung, wenn nicht gar deren gänzliche Aufhebung entgegen.

Dies gelang vermittlels Hinzufügung eines Übermaßes von Licht sowie durch die weitgehende Aufhebung des vorgefundenen szenischen Rahmens, wobei dessen bildnerische Vorgabe eine solche Reduktion von vornherein nahelegte, sie zumindest nicht apodiktisch unterdrückte. In der Umkehrung bleiben einzelne, klar umrissene Formen, Objekte oder Linienverbände, die zwar noch immer den ursprünglich-übergeordneten Kontext von Wirklichkeit zu erkennen geben, wenngleich sie diesen nicht mehr erklären. In einzelnen Bildern findet Zerback gar zu einer keineswegs abbildlich verifizierbaren Determinierung des Bildes und damit zu einer vorgegenständlich-selbstreflexiven Struktur, wobei er noch immer auf das magische Potenzial der Fotografie setzt, d. h. auf das, was Jean Baudrillard „das Geheimnis des Bildes“ nannte. Dieses erkannte er „nicht in seiner Differenz zum Realen [...], nicht in seinem Repräsentationswert [...]“, sondern „in seinem Zusammenstoß mit dem Realen, in seinem Kurzschluß mit dem Realen und letztlich in der Implosion von Bild und Realem“⁶.

Mit Blick auf Zerbacks Fotografie wie auf die in einigen Bildern beobachtete Nähe zur Konkreten Kunst sichert Baudrillards Einwurf letztendlich bildnerische Eigenständigkeit. So unterliegen die vorgefundenen Szenerien wie deren Objekte, trotz konzertierter formaler Nähe, einer vorzufindenden Auswahl, die eben auch das Ausstrahlungspotenzial des Wirklichen besitzen, wenngleich nunmehr auf minimierte und bildnerisch übergreifende, konstruktiv gesetzte Weise.

II

Zerbacks Motivwahl leistet in diesem Zusammenhang ein Übriges, wobei deren motivische Vorzeichen durchaus vertauscht werden. So zeigt er in der Bildserie *Places of Interest – Landscapes* (Abb. S. 38 f.) nunmehr Menschen, spricht: Touristen, an offenbar besonderen Orten auf akribisch gezirkelten Wegen, wenngleich er den Grund ihrer Wanderung, das eigentliche Ziel, weder benennt noch wiedergibt, zudem eine Durchmischung nach Alter oder sozialem Status ausschließt und sich im Gegenzug auf die Wiedergabe von jungen Menschen und Kindern beschränkt. Vor diesem Hintergrund vermitteln die Figuren den Eindruck von frei verfügbaren kompositorischen Elementen, wenn nicht gar von schönen und daher leicht handhabbaren, weithin geschichtslosen

Versatzstücken.⁷ Da die Wege und folglich auch die klar gegliederten Motive beinahe gleichmäßig durch Menschen strukturiert werden, kommt es de facto zu einer Verkehrung der Relation zwischen Menschen und Landschaft: Es sind folglich die Touristen, die, ebenso zahlreich wie persönlich durch ein offenbar vorgehaltenes Event motiviert und gelenkt, Landschaft vereinnahmen, wobei jedoch das subjektiv-raumgreifende Momentum der Aura, das, was Walter Benjamin als „ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“⁸ beschrieb, ausgeschlossen wird.

Selbst das Bild der Touristen an den Niagara-Fällen (Abb. S. 45) oder dasjenige des *Gorges du Verdon* in der Provence, das gleichmäßig angeordnete kleine, die Wasserfläche des Flusses füllende Boote zwischen steil abfallenden Felswänden wiedergibt (Abb. S. 47), unterminiert in diesem Zusammenhang von vornherein geradezu paradigmatisch in seiner partiellen, den Blick einnehmenden Kleinteiligkeit jedwede emotionale Vereinnahmung von Natur. Beide Bilder markieren im Übrigen exemplarisch einen fotografisch-finalen Zustand, auf den Benjamin bereits 1931 als Resultat des Bedürfnisses nach ebenso unbedingter, wie massenhafter Reproduzierbarkeit hingewiesen hatte. Benjamin: „Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“⁹ Will heißen: Jenseits angestammter Bedeutung und möglicher emotionaler Vereinnahmung kann alles und jedes auf einen formalen Kernbereich reduziert werden. Wahrnehmung von Wirklichkeit büßt nicht nur ihre vermeintlich unauflösbare Wertschätzung zu Gunsten einer von außen angetragenen, kompositorisch harten Einheitlichkeit ein. Im Umkehrschluss, sozusagen als bildnerischer Neugewinn, wird das Diktum der Fotografie als „gefrorener Zeit“ zum Ausgangspunkt einer durch die digitalen Bildmöglichkeiten gänzlich veränderten Bildauffassung erklärt, wobei deren Herleitung mit einem gleichermaßen realen wie surreal anmutenden Perfektionsgrad einhergeht. Auf diesen verwies auch Benjamin, projizierte ihn ins Politisch-Aufklärerische und erkannte darin „eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch [...]“. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen“¹⁰.

Ein Unterfangen, das nur auf der Basis optisch und begrifflich ebenso klarer wie eindeutiger, folglich im Gegenzug jedwede romantisierend-emotionalisierende Aneignung ausschließender Determinierung gelingen kann. Kein Geringerer als der Kunsthistoriker Ernst Panofsky vermag in diesem Zusammenhang den Weg zu weisen, indem er mit Blick auf die Renaissance-Philosophen Ficino und Pico darauf hinwies, dass diese den Menschen zwar in den Mittelpunkt des Kosmos stellten, ihn jedoch – in Opposition zur Kirche – nicht länger als *den* Mittelpunkt bezeichneten. Daraus leitete Panofsky u.a. die nachhaltig wirkende Erkenntnis ab, „daß man den Vorgang des Bildens erfaßt, bedeutet, die Idee der zu vollziehenden Funktion von den Mitteln ihres Vollzugs zu trennen“, und folgerte daraus: „Der erste Schritt ist [...] die Beobachtung von Naturphänomenen und die Prüfung der menschlichen Zeugnisse. Als nächstes sind die Zeugnisse zu ‚dechiffrieren‘ und zu interpretieren, wie es auch mit den vom Beobachter empfangenen ‚Botschaften der Natur‘ zu geschehen hat. Schließlich gilt es, die Ergebnisse zu klassifizieren und zu einem kohärenten System zusammenzufügen, das einen Sinn ergibt.“¹¹

Eine begriffliche Klärung mit dem unumwunden vorgetragenen Ziel des Eindeutigen und demnach auch Belastbaren! Aus der von Panofsky beschriebenen Sinnebene, letztendlich der mit ihr einhergehenden Verortung in der Realität reklamieren demnach auch Zerbacks fotografische Bilder eine Eindeutigkeit, die jedoch den landschaftlichen Naturbezug aufgelöst hat und diesen „auf leisen Sohlen“, aber dennoch ästhetisch und damit auch begrifflich gänzlich unverstellt und ausweglos mit der daraus resultierenden Erfahrung existenzieller Leere konfrontiert.

Unbestreitbar ist die Möglichkeit politischer Ausdeutung in den Bildern Rainer Zerbacks gegeben. Bieten vor diesem Hintergrund doch gerade die touristischen Motive eine Steilvorlage, wenngleich dieser jederzeit diskussionswerte Blickwinkel in einer übergeordneten Bildsemantik aufgeht und es zu einer übergeordneten strukturellen Entgrenzung kommt. In ihr erzeugen Menschen, Objekte oder auch geometrische Vorgaben ebenso Zusammenhänge, wie sie diese im gleichen Atemzug wieder auflösen, wodurch das angestammte Kritikpotenzial womöglich gar zur Nebensache wird.

Man betrachte in diesem Zusammenhang nur Zerbacks Bildserie der *Places of Interest – Squares* (Abb. S. 50 ff.): Erwachsene junge Menschen und Kinder

nehmen abgezirkelte, geometrisch gestaltete Plätze ein. Sie erzeugen auf diese Weise nicht nur ein neutralisierendes Gleichgewicht gegenüber der Umbauung, sondern sie drängen augenfällig und wiederum beinahe schattenlos in den Vordergrund. Menschen stehen allein, zu zweit oder im Zentrum in einer größeren Gruppe. Sie füttern mit ihren Kindern Tauben, sind mit Selfies beschäftigt oder fotografieren die Umgebung. Irritierend indes, dass Zerback auf dem Bild der *Plaza Catalunya* in Barcelona (Abb. S. 51) auch einen Straßenfeger sowie in dessen Nähe auch eine weibliche Rückenfigur wiedergibt, womöglich um die eigenen kompositorischen Kriterien zu unterwandern, wohingegen das Foto der *Kölner Domplatte* (Abb. S. 53) zwar ähnlich komponiert wurde, jedoch die mittels eines Hochstativs erzeugte erhöhte perspektivische Ansicht, neben der optischen Vereinheitlichung, vor allem die Erfahrung von unbedingter Weite inszeniert.

Dazu bedurfte es einer gleichmäßigen Lichtführung und einer von Zufälligkeiten gänzlich bereinigten, klaren und daher leicht einsehbaren Bildstruktur, in der im Übrigen, bis auf das Fotografieren, jedwede Teilerzählungen ausgespart werden. Zerbacks Bilder sind demnach mediale Reflexionen. Sie sind „Fotografie über Fotografie“, was in dieser Perfektion, Radikalität und stringenter Umsetzung einzig durch die digitale Fototechnik möglich geworden ist. Figuren, Figurengruppen, vereinzelt Tiere, mögliche Objekte wie die Retusche hinderlicher Relikte gewährleisten bereinigte fotografische Kompositionen, deren Modalitäten im Detail erst bei eingehender Betrachtung auffallen, wenn gleich diese schließlich vor dem Hintergrund einer konzeptuell bestimmten Bildanlage umso präsenter und gegenwärtiger erscheinen, wohingegen, etwa mit Blick auf die monumentale Kulisse des Kölner Doms, das Dokumentarisch-Ansichtige, gar die inszenierende Wiedergabe von überwältigender Monumentalität im Vorhinein überwunden wurde.

Beinahe schattenlose, wiederum menschenleere Industrielandschaften haben ihre angestammte räumliche Dimensionierung verloren. Und das gerade angesichts dezidiert in die Tiefe führender Gleisanlagen. Im Gegenzug konzentriert Zerback die Bildserie *Geopolis* (Abb. S. 56ff.) auf Ausgewogenheit und eine damit einhergehende Einsehbarkeit, wobei die das übergeordnete Erscheinungsbild störenden Elemente konsequent eliminiert werden. Gleiches gilt für

die farbige Anlage dieser Bilder, die wiederum einen weißen Dunstschleier aufweisen. Abermals gibt Zerback die Szenerie von einem erhöhten Standpunkt wieder. Das aber versetzt ihn in die Lage, ein ebenso geschlossenes wie ausponderiertes Gesamtbild zwischen Leere und Masse, Gleislinearität und „informellen“ Baumstrukturen vorzugeben.

Andere Bilder dieser Serie zeigen Hochhausszenerien, teils in Abendstimmungen. Auch in diesen Bildern kommt es zu einem Ausgleich zwischen Fülle und optischem Vakuum, zwischen kubisch-blockhaften, wie Versatzstücke wirkenden Hauselementen, ihren gleichmäßigen, teilerleuchteten Binnenstrukturen und linierten, fast gänzlich freien Parkplatzflächen.

Im Gegenzug führen in der Natur gebundene landschaftliche Strukturen in der Bildfolge *Construiones* (Abb. S. 66ff.) ein durchaus vergleichbares Eigenleben, indem sie im Bildvordergrund bezogen auf eine möglichst gleichmäßig vorgegebene Horizontlinie, eine breite Fläche ausfüllen, ohne dass es zur Ausbildung von sich verselbständigenden Akzenten kommt.

Vergleichbares gilt auch für Zerbacks Bilder von Schrottplätzen in der Serie *Cumulationes* (Abb. S. 72ff.). In ihnen sind in strenger formaler wie farbiger Ordnung Autos aufgeschichtet, teils in bildparallelem Flächenbezug, teils in einem Raumbezug. Auf diese Weise entsteht der Eindruck einer als solche arrangierten, autonomen und an Felsformationen erinnernden „Schrottilandschaft“. Autos spiegeln sich in einer Regenpfütze, wodurch es nicht zuletzt zur Aufhebung von tektonischer Schwere kommt. Aber auch die Farbe spielt in diesen Aufschichtungen eine untergeordnete Rolle und dient allenfalls der partiellen optischen Akzentuierung. Pathetisch-formgewaltige motivische Vorgaben verlieren in gleichem Maße zu Gunsten einer übergeordneten, allgemeinen, um nicht zu sagen: nivellierenden Wiedergabe von Wirklichkeit ihre angestammte begriffliche und damit ihre autonome bildnerische Präsenz.

III

Augenfällig, dass Rainer Zerback allen diesen Bildern ein zwar motivisch variiertes, gleichwohl vergleichbares, weil übertragbares Konzept zugrunde legt. Dieses fußt in der Distanz zu Dingen und Menschen, wobei er in der Bildauswahl auf Internationalität setzt. Zerback greift auf Motive aus verschiedenen

Ländern und Erdteilen zurück und spielt sie gegeneinander aus. Noch immer erkennbares und folglich auch bewertbares Verbindungsglied sind zumeist vor Ort vorgefundene zivilisatorische Modalitäten. Sie kritisiert er nicht, sondern ordnet sie einem vorgefassten Bildbegriff unter, in dem von vornherein jeglicher Anflug von Pathos wie von Melancholie ausgespart bleibt. Auf diese Weise entstehen gleichmäßig arrangierte Bilder, in denen unter dem Verdikt des Zivilisatorischen und ihrer technischen Möglichkeiten Vorgaben wie Natur im Rohzustand, Zufälligkeiten, die Anmutung von Endlosigkeit oder Unbestimmbares weithin ausgeschlossen bleiben¹² und diese eine kritische Reflexion vorgefundener Umstände zumindest in den Hintergrund treten lassen, wenn sie diese nicht von vornherein ausschließen. Menschliche Figuren verlieren in der Rezeption ihre angestammte zentrierende Rolle und werden zu Versatzstücken neben Objekten oder den durch sie begründeten Strukturen. Mit großer Akribie ist Zerback darauf bedacht, jegliches „punctum“, das, was Roland Barthes, jenseits aller Analyse, als das Hervorstechen eines höheren Wertes aus einem Detail heraus bezeichnete¹³, zu negieren. Was hingegen zählt, ist der Gesamteindruck, dem sich mögliche Details unterordnen bzw. die in Umkehrung diesen erst ermöglichen. Susan Sontags Beschreibung des Unterschieds zwischen Malerei und Fotografie „Der Maler konstruiert, der Fotograf enthüllt. Das heißt, wichtiger als die Wahrnehmung des Gegenstands ist bei der Fotografie allemal seine Identifizierung“¹⁴ wird aus den Angeln gehoben. Ein Unterfangen, das freilich erst durch die Digitalisierung möglich geworden ist, da die Details als solche von außen erkennbar nicht verfremdet, gleichwohl nach abstrahierenden Prinzipien angetragen wurden. Man betrachte in diesem Zusammenhang hinsichtlich der Menschengruppen nur den Verzicht auf die Wiedergabe unterschiedlicher Lebensalter, wodurch von den Bildern der Eindruck des Irrealen ausgeht.

Zerbacks Wiedergabe von Wirklichkeit haftet somit nicht nur das Momentum der Dekonstruktion an, was seine Bilder von der überkommenen Abhängigkeit von wiedergegebener Wirklichkeit befreit und ihnen im Gegenzug zu neuer kompositorischer Verfügbarkeit verhilft. Die Vorstellung von Landschaft und insbesondere diejenige der städtischen Vedute geben vielmehr vermittels fotografischer Prolegomena einen eidetischen Handlungsrahmen vor,

innerhalb dessen die von Susan Sontag beschriebene Aggressivität der Kamera ebenso überwunden wird wie der damit zwangsläufig einhergehende Voyeurismus des Betrachters, die Aufwertung des äußeren Scheins und die dadurch bedingte ästhetisierende Internalisierung von Welt.¹⁵

In einem Äquivalent und unter Verkehrung der Vorzeichen resultieren Zerbacks Bilder aus einer strukturellen Bildbestimmung. Gitterstrukturen etwa determinieren Hochhäuser, wobei sie große Teile der Bildfläche einnehmen. Menschen besetzen Plätze und Wege und verdeutlichen deren Funktion. Sportanlagen am Strand geben zwar noch immer einen für jedermann erkennbaren Wirklichkeitsbezug vor, wenngleich sie im Gegenzug eine kritische Distanz offenhalten. Aufgeschichtete Schrottautos erzeugen jenseits provokativer Überspitzung ebenso unverhohlene Nähe, wie sie eine gleichermaßen geordnete wie ungehaltene oder gar überspitzte Begrifflichkeit (Fetisch Auto) erschließen.

Ein konzeptuell tiefgreifender bildnerischer Akt, der die Relationen zwischen bildender Kunst und Fotografie einander annähert, ohne dass sich diese jedoch gegenseitig beschädigen oder sie gar zunichte gemacht werden. Will heißen: Zerback zieht aus beidem Nutzen, verbindet in seinen Bildern Gewusstes und damit begrifflich Begrenzbares mit offenen Strukturen. Aus Reduktion entsteht Konzentration und daraus der Anspruch kompositorischer Gleichmäßigkeit, der jedoch eine strukturelle Leere entspricht. Sichtbare Wirklichkeit befindet sich in einem Sog von Zwischenräumen oder diese geben, je nach Lesart, Momente des Realen zur bildnerischen Nutzung frei. Realität und Bild begegnen sich als gleichberechtigte Parameter und werden unter dem Maßstab optischer Begründung einer Vereinigung zugeführt, wobei einmal mehr die Erfahrung der Leere eine alles überwölbende strukturelle Offenheit und damit unterschiedliche kommunikative Möglichkeiten in der Rezeption ebenso sicherstellt wie deren ungebundene, im Grunde stets aufs Neue zu entdeckende bildnerische Wertschätzung.

Zweifelsohne ein aus ästhetischer Zurückhaltung hervorgegangener und keineswegs zu unterschätzender Mehrerwerb, dem Jean-Jacques Rousseau bereits in seinem 1761 erstmals erschienenen Briefroman *La Nouvelle Héloïse* literarisch zu bleibendem Ausdruck verhalf. Rousseau beschrieb die Wirkung des

Hochgebirges wie die Reinheit der Luft und kam zu dem Schluss: „In der Tat ist es ein allgemeiner Eindruck, den alle Menschen empfinden, wiewohl sie ihn nicht alle wahrnehmen, daß man auf hohen Bergen, wo die Luft rein und dünn ist, mehr Freiheit zu atmen, mehr Leichtigkeit im Körper, mehr Heiterkeit im Geiste an sich spürt; das Vergnügen ist da nicht so heftig, die Leidenschaften sind gemäßiger. Die Gedanken nehmen da, ich weiß nicht was für einen großen, erhabnen Schwung, den Gegenständen gemäß, die uns rühren; sie haben, ich weiß nicht was für eine ruhige Wollust, die nichts Heftiges und Sinnliches hat. Es scheint, als schwänge man sich über der Menschen Aufenthalt hinauf und ließe darin alle niedrigen und irdischen Gesinnungen zurück, als nähme die Seele, je mehr man sich den ätherischen Gegenden nähert, etwas von ihrer unveränderlichen Reinheit an.“¹⁶

Da Rousseau in diesen Sätzen unter dem Vorzeichen der Aufklärung Salomon Gessners negativ konnotierte „unglykliche Naturerfahrung“ mit Blick auf eine ins Positive gewendete, tragfähige Ästhetik verkehrte und zudem der Romantik und damit einer bis heute weithin als verbindlich erachteten Naturerfahrung die Grenzen aufzeigte, gewinnt sein Roman wiederum eine ungeahnte Durchschlagskraft und zeigt im Übrigen in seiner emotional bereinigten Begrifflichkeit nolens volens ein konzeptuell belastbares Feld auf, in dem auch Rainer Zerback seine fotokünstlerische Arbeit, vor allem aber deren fotogenen Mehrwert angesiedelt hat. Dekonstruktives Sehen, digitales Fotografieren, begrifflich eindeutiges Bestimmungspotenzial und eine daraus hervorgehende, prinzipiell als gleichwertig erachtete ästhetische Interaktion begründen einen veränderten bzw. verändernden, sui generis offenen Bildbegriff.

- 1 Eine Binsenweisheit: Reflexion über die vielfach heterogenen bildnerischen Möglichkeiten bestimmte die Fotografie seit jeher in einem Maße und in immer kürzeren Intervallen, wie es sie zuvor in der bildenden Kunst nicht gegeben hat. Einen diesbezüglich vielschichtigen Überblick vermitteln Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen in ihrem vierbändigen Kompendium *Theorie der Fotografie. 1839–1995*, München 2006
- 2 Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989, S. 7
- 3 Georg Simmel, *Die Distanzierung der Dinge durch die Kunst* (erstmalig 1896 in Maximilian Hardens Zeitschrift *Die Zukunft* erschienen; hier zit. nach Bätschmann, *Entfernung der Natur* (wie Anm. 2), S. 336 bzw. S. 338)
- 4 Ebenda S. 339
- 5 Vgl. dazu auch Beat Wyss, *Katachronie und Nachträglichkeit. Zur Theorie der Verspätung*. In: Ders., *Renaissance als Kulturtechnik*, Hamburg 2013, S. 221 ff., bes. S. 224
- 6 Jean Baudrillard, *Jenseits von Wahr und Falsch, oder Die Hinterlist des Bildes*. In: *Bildwelten – Denkbilder*, hrsg. von H. M. Bachmayer, O. van de Loo, F. Rötzer (Texte zur Kunst, 2. Bd.), München 1986, S. 266 f.
- 7 Es ist dies eine Beobachtung, die auch für andere menschenbesetzte Bildserien gilt.
- 8 Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1988, S. 57
- 9 Ebenda S. 58
- 10 Ebenda S. 58
- 11 Erwin Panofsky, *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin*. In: Ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*, Köln 1978, S. 7 ff., hier zit. nach S. 10 und S. 13
- 12 Vgl. dazu u.a. Siegfried Kracauer, *Das Ästhetische Grundprinzip der Fotografie (1960)*. Zit. nach Kemp/von Amelunxen, *Theorie der Fotografie* (wie Anm. 1), S. 158, bes. S. 162 ff.
- 13 Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. 1989, S. 52 ff.
- 14 Susan Sontag, *Der Heroismus des Sehens*. In: Dies., *Über Fotografie*, Frankfurt/M. 1987, S. 91
- 15 Vgl. ebenda S. 13 ff.
- 16 Hier zit. nach Bätschmann, *Entfernung der Natur* (wie Anm. 2), S. 261; vgl. im Folgenden vor allem Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1986, bes. S. 179 ff.

Uwe Hauptenthal, geb. 1956, studierte in Frankfurt/M. und Bonn Kunstgeschichte, Geschichte und Klassische Archäologie und promovierte 1986 mit einer Arbeit über das plastische Menschenbild bei Wilhelm Loth. 1988 arbeitete er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Kölnischen Kunstverein und war danach zwei Jahre wissenschaftlicher Assistent am Rheinischen Landesmuseum in Bonn. Seit 1991 leitet Uwe Hauptenthal das Richard Haizmann Museum in Niebüll und war von 1996 bis 2011 Ausstellungsmacher beim Museumsverbund Nordfriesland in Husum. Seit 2011 ist er zugleich dessen Geschäftsführer. Publizistisch konzentriert er sich vor allem auf das 19. und 20. Jahrhundert sowie auf die Kunst der Gegenwart.