

RAINER POSSERT

Ästhetik Müll



RAINER POSSERT

Ästhetik Müll

mit Texten von Erwin Fiala,
Gunnar Schmidt und Günter Eisenhut

Vom Objekt zu fotografischen „Sichtbarkeiten“

ÜBER DIE FOTOGRAFIE RAINER POSSERTS

Erwin Fiala

„Inhalt ist der flüchtige Eindruck von etwas, eine blitzartige Begegnung. Er ist wenig – sehr wenig, der Inhalt.“

Willem de Kooning

Die Kunstkritikerin Susan Sontag leitet ihren Essay „Against Interpretation“ (Gegen Interpretation) mit diesen Worten des Malers Willem de Kooning ein. Im Gegensatz zu dem bekannteren Aufsatz „Über Fotografie“ und dem von ihr geprägten Begriff der „new sensibility“ handelt es sich um einen jener wichtigen Texte kunsttheoretischer Positionierung, die meist nicht (!) wahrgenommen werden – im Gegensatz dazu soll dieser Text hier als Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit dem Phänomen des „Fotografischen“ bzw. der fotografischen Arbeiten Rainer Posserts herangezogen werden.

Vor allem die Fotografie ist als technisches Medium bereits eine bestimmte „Interpretation“ – eine Interpretation unserer Auffassung darüber, was die Wirklichkeit und wie die Wirklichkeit sei. Jeder Fotoapparat ist deshalb die programmatische Realisierung und bildliche Umsetzung dieser durchaus „ideologischen“ Vorentscheidung. Dieses „Programm“, das in Wahrheit unser philosophisch-erkenntnistheoretischer „Code“, unsere „episteme“ der Welterkennung und Welterklärung ist und das die „Technologie“ des Fotoapparats auf mechanisch-physikalischer und opto-chemischer Ebene einfach nur in ein Bildprodukt umsetzt, manifestiert sich als visuelle Oberfläche (modern gesprochen als visuelles Interface) meist als „gegenständliche Inhaltlichkeit“ bzw. als gegenständlich vermittelter Inhalt (z. B. in Form „symbolischer Fotografie“). Die gegenständlich-konkrete „Außenwelt“ und deren ebenso objekthafte „Repräsentation“ erscheinen als primäre Ebene der fotografischen Technik – dahinter „verschwindet“ das Programm!

Diese oberflächliche Inhaltlichkeit in Form einer scheinbar so selbstverständlichen Evidenz des gegenständlich Gegebenen bringt einen aufdringlichen, voyeuristischen und obszön-perversen Blick auf die Objekte und „auf das Detail“ mit sich: „Jedes Bild, jede Form, jedes Körperteil, das man aus der Nähe besieht, ist ein Geschlechtsteil. Der Promiskuität des Details und der Vergrößerung des Zooms haftet eine sexuelle Prägung an.“ Vor allem aber verlieren wir uns im „Tumel ihrer Oberflächlichkeit.“¹ Diese zwanghafte Fixierung auf die Gegenständlichkeit betäubt und „paralysiert“ – so würde es wohl Marshall McLuhan nennen – unsere Wahrnehmung der Gegenstände als solche, aber vor allem auch der Fotografie als fotografisches Bild – man „sieht“ meist nur die abgebildeten Objekte, aber nicht die Abbildung, man sieht nicht die „Bildlichkeit“. Man „sieht“ (fälschlicher Weise) den Stuhl und

¹Jean Baudrillard: Videowelt und fraktales Subjekt, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg. von Karlheinz Barck u. a., Leipzig 1993, 252–264, 254

nicht das Bild des Stuhles, um ein Beispiel des Komponisten und Hobby-Malers Arnold Schönberg aufzugreifen, aber „ein Bild ist ein Bild und nicht was es darstellt“!

Es ist hier nicht der Ort, die kunsttheoretische und kunsthistorische Entwicklung, die diese Differenzierung der Ebenen erst ermöglichten, im Einzelnen zu erörtern, die entscheidenden Aspekte waren (und sind) aber die „Befreiung“ von der Nachahmungs- und Abbildtheorie über die einzelnen Phasen der Abstraktion alles Gegenständlichen. Stellvertretend sei nur die Auffassung Kasimir Malewitschs dazu angeführt: „Der Weg des Menschen muss befreit werden von allem gegenständlichen Gerümpel, das sich in Jahrtausenden angesammelt hat.“ Freilich steht die fotografische Darstellungstechnik dem offenbar entgegen, denn sie schien ja geradezu dazu „geschaffen“, dieses „gegenständliche Gerümpel“ in Bildern wiedererstehen zu lassen. Würde sich das fotografische „Potential“ darin erschöpfen, dieses „gegenständliche Gerümpel“ unendlich in Bildern zu duplizieren, man könnte wohl kaum ein Kriterium für eine „künstlerische Fotografie“ nennen. Zu fragen bleibt also vor allem, was das „Fotografische“ hinter den gegenständlichen Oberflächen sein könnte und worin das spezifisch „Künstlerische“ bestehen könnte?

Über dieser Ebene der „Objektorientierung“, die das fundamentale „Programm“ der Fotografie manifestiert – auch wenn sie im Laufe ihrer Geschichte immer wieder versuchte, durch Verfremdungseffekte aller Art die Spuren ihrer Referenzobjekte zu kaschieren, erhebt sich noch das kulturell vorherrschende „Paradigma“ des methodischen Kunst(miss)verstehens – jene unsägliche Ebene des „Bedeutungsgehalts“, semiotisch also der semantischen Dimension, der „Aussage“ und der „Sinnggebung“ – noch das Bedeutungsloseste wird traditionell in die hermeneutische „Sinnggebungsneurose“ des Menschen mit einbezogen und zur bedeutungsschwangeren Tiefe des künstlerischen Ausdrucks hochstilisiert. Schwer akzeptabel sind dann Werke wie jene Ionescos oder gar Becketts, weil gerade diese „Sinntiefe“ mit dem Hinweis auf fehlenden Sinn unterlaufen wird. John Cage soll, so der „Augenzeuge“ Jean-François Lyotard, anlässlich eines Kongresses erbost aufgestanden sein, als jemand danach fragte, was denn der „Sinn“ seiner Musik sei!

Gegen diese Tradition hermeneutischer Kunstinterpretationen, die ebenso ideologisch wie unendlich sind, weil sich eine Interpretation in unendlicher Folge an die nächste reiht, richtet sich der Essay Susan Sontags: „Selbst in moderner Zeit, da die meisten der Künstler und Kritiker die Naturnachahmungstheorie zugunsten einer Theorie aufgegeben haben, nach der die Kunst subjektiver Ausdruck ist, wird die entscheidende Forderung der mimetischen Theorie weiterhin anerkannt. Ob wir das Kunstwerk als Bild begreifen (Kunst als Abbild der Wirklichkeit) oder als Aussage (Kunst als die Aussage des Künstlers): der Primat des Inhalts bleibt gewahrt. Dieser Inhalt mag sich geändert haben. Er mag heute weniger figurativ, weniger eindeutig realistisch sein. Immer noch gilt die Vorstellung, dass das Kunstwerk mit seinem Inhalt identisch ist. Oder wie man sich derzeit gewöhnlich ausdrückt: dass das Kunstwerk per definitionem etwas aussagt.“² Und sie fährt etwas weiter in den Analysen fort: „Diese Überbetonung des Inhaltsbegriffs bringt das ständige, nie erlahmende Streben

²Susan Sontag: Gegen Interpretation, in: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, F./M. 1989, 11–22, 12

nach Interpretation mit sich. Und umgekehrt festigt die Gewohnheit, sich dem Kunstwerk in interpretierender Absicht zu nähern, die Vorstellung, dass es tatsächlich so etwas wie den Inhalt eines Kunstwerks gibt.“³ Natürlich meint Susan Sontag damit nicht, dass ein Werk tatsächlich ohne jegliche Aussage sein könnte (selbst der Versuch, ein „aussageloses“ Werk als Kunstwerk zu produzieren, ist ja dessen „autoreflexive“ Bedeutung, wie es systemtheoretisch heißt), aber sie macht darauf aufmerksam, dass diese Bedeutung eben auf anderen Ebenen, in anderen Aspekten liegen könnte – vor allem im materiellen (sinnlichen) und/oder formalen Bereich. Die allein auf der semantischen Ebene „gefangene“ Hermeneutik vergleicht sie sogar mit einer „Schattenwelt“: „Interpretieren heißt die Welt arm und leer machen – um eine Schattenwelt der „Bedeutungen“ zu errichten (...) Die Welt, unsere Welt, ist leer und verarmt genug. Weg mit all ihren Duplikaten, bis wir wieder unmittelbar erfassen, was wir haben.“⁴

Jetzt können die bisherigen Analysen einmal vorläufig zusammengefasst werden:

1. Wenn sich die fotografische „Technik“ in einer „abbildenden“ Wiedergabe und Spiegelung der gegenständlichen Welt erschöpft, dann wäre sie bloß die Brutstätte einer Duplizierung der Welt – schließlich die unendliche Reproduktion von Kopien. Dies mag zwar einer objektivistischen Wissenschafts- und Dokumentarfotografie genügen, aber entspricht eben deshalb auch per definitionem keinesfalls einer Fotografie, die sich künstlerische Kriterien als Maßstab setzt (wie immer auch diese Kriterien beschaffen sein mögen – sie dürfen auf keinen Fall identisch mit der Chimäre einer „objektiven“⁵ Fotografie sein!).
2. Die kulturell eingeübte Tradition, die „Banalität“ rein gegenständlicher Kopiertechnik in eine bedeutungsschwangere „Sinngewandtheit“ zu überschreiten (hier fungieren dann als „Aussage“ etwa folgende Formen: metaphorischer und/oder symbolischer Gehalt, Ästhetisierungen, alle möglichen Arten der Hermetik des „Unsagbaren“, vor allem aber die viel bemühte „kritische“ Aussage!), all dies täuscht oft nur über die Mängel des Kunstdiskurses hinweg, ja „eine Interpretation, die von der höchst zweifelhaften Theorie ausgeht, dass ein Kunstwerk aus inhaltlichen Komponenten zusammengesetzt ist, tut der Kunst Gewalt an. Sie macht die Kunst zum Gebrauchsgesamt.“⁶

Beginge man also die Fehlschlüsse dieser Art des Interpretierens, so dass man die Fotografie Rainer Posserts einerseits als abbildlich-dokumentarische Darstellung unterschiedlichster Schrott- und Abfallobjekte auffasst und sie andererseits auch mit dem semantischen Bedeutungsgehalt auflädt, der Fotograf intendiere eine Kritik an der herrschenden Ökonomie, Konsum- und Verschwendungsgesellschaft etc., dann müsste man sich schlicht und einfach fragen, warum diese Fotografien in einer Kunstgalerie ausgestellt werden. Nur weil jemand Kritik übt, ist er kein Künstler! Und es gilt auch: Kunst muss nicht notwendig kritisch sein, um Kunst zu sein!

Derart interpretiert wären diese Fotografien nichts anderes als ein Mittel, um einem

Publikum eine nichtkünstlerische „Botschaft“ mitzuteilen – sie wären nichts anderes als „Gebrauchsgegenstände“ zur Kommunikation kunstexterner Inhalte!

Auch die Methode einer „ästhetischen Brechung“ oder traditioneller und euphemistischer formuliert, der Ästhetisierung durch das Verfahren, den vorgefundenen Schrott und Müll durch eine fotografische Abbildlichkeit (mit oder ohne „Verfremdung“ und ästhetische Manipulation) in eine künstlerische Bildlichkeit zu transformieren – um eben diesen (doch teilweise „unhygienischen“ oder sperrigen) Abfall nicht selbst auszustellen –, auch diese Ästhetisierung sollte als Strategie inhaltlicher Aussage nicht „über“-interpretiert werden. Denn solcherart würde sich die Frage aufdrängen, ob uns der Fotograf die „Schönheit“ unserer Abfälle näher bringen, sie als „ästhetische Objekte“ erfahrbar machen wolle. Auch hier ergibt sich dann ein Paradoxon, denn derart stünde ja der Abfall als ästhetisches Objekt im Zentrum und nicht die Fotografien – also warum nicht doch die Abfallgegenstände selbst ausstellen? Man erinnere sich an Marcel Duchamps „Urinoir“ oder an den „Flaschentrockner“! Wohlweislich stellte Duchamp keine Fotografien dieser Gegenstände aus sondern die „Dinge“ selbst – nur so konnte er „darstellen“, dass das Gebrauchsobjekt selbst auch zum „ästhetischen“ Gegenstand werden kann.

Nur wenn all diese kunsttheoretischen Aspekte ignoriert werden, bleibt man an der Oberfläche des Gegenständlichen, im wahrsten Sinne des Wortes im „Müll“ gefangen und vermeint vielleicht, aus diesen „Inhalten“ eine „Aussage“ – kritisch oder nur ästhetisch – filtern zu können. Nein, die Fotografien Rainer Posserts sind im eigentlichen Sinne des Wortes „inhaltsleer“. Je mehr Gegenständliches sich in ihnen abgebildet zeigt, umso weniger haben sie mit diesen zu tun! Anstelle des Mülls könnte alles andere sein! Der Fotograf weiß es auch (vielleicht nur unbewusst), wenn er erklärt, dass es keine bestimmte Absicht von ihm gewesen sei, Schrottgebilde und Abfall zu fotografieren sondern dass sich dies auf der Motivsuche einfach deshalb ergeben habe, weil zufällig ein Schrottplatz „um die Ecke“ gewesen sei.

Im Grunde geht es dem Fotografen um „Sichtbarkeiten“ – nicht dass etwas sichtbar ist sondern um die Erscheinungsformen des Sichtbaren. Nicht was zu sehen und zu fotografieren ist, ist „bedeutungsvoll“, sondern nur, wie sich die Oberflächen als Sichtbares zeigen. Es geht letztlich um Formen des Sichtbaren, um Formen der Flächen, Linien und Farbigkeit, der Strukturen und Verhältnisse – es geht um das, was der Kunsttheoretiker Konrad Fiedler mit seiner These der „reinen Sichtbarkeit“ bezeichnete. Um diese „reinen Sichtbarkeiten“ der Fotografien wahrnehmen zu können, muss man vor allem von den konkreten Gegenständen abstrahieren – man darf sie nicht mehr als bestimmte Objekte identifizieren. Und in jenen Fotografien, in denen die gegenständliche Identifizierung auch schwer fällt, kann sich die Wahrnehmung, das Auge, auch wieder auf diese sinnlichen Erscheinungsformen des Sichtbaren konzentrieren. Wenn der Betrachter und die Betrachterin der Fotografien Rainer Posserts die abgebildeten Objekte sieht, so „erblindet“ der visuelle Sinn in Wahrheit und kann den Reichtum der Sichtbarkeiten selbst nicht mehr als solche

³Ebenda, 13

⁴Ebenda, 15–16

⁵Wie wenig „objektiv“ eine vermeintlich objektive Fotografie ist, dürfte mittlerweile wohl ein Gemeinplatz sein

⁶Sontag, ebenda, 18

erfassen. In diesem Sinne forderte ja Susan Sontag; „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“⁷ Diese „Erotik“ impliziert keinerlei sexuelle Aspekte sondern lediglich das Vermögen unserer Sinne, die uns umgebende Welt auch in ihrer Vielfalt sinnlich wahrnehmen zu können. Und dieses „sinnliche Sehen“ wird uns auch von den Fotografien Rainer Posserts abverlangt – die sichtbaren Formen einer Öllache, einer verrostenden Eisenplatte, einer mit Sprüngen überzogenen und abblätternen Lackschicht oder einer Wasserspiegelung in einem Container, sie sind ebenso „erotisch“ oder unerotisch wie eine Aktfotografie! Und nur weil es eben nicht auf die abgebildeten Objekte ankommt sondern um die Realisierung fotografischer Sichtbarkeitsformen, ist es gerechtfertigt, die Fotografien Rainer Posserts – und nicht die Gegenstände selbst – auszustellen.

Erwin Fiala, Mag.Dr.phil

Univ.-Lektor am Institut für Philosophie der Karl-Franzens-Universität Graz
Prof. für Mediendesign sowie Design und Kommunikation an der HTLBUVA Graz
Publizist, Essayist, Kurator, Vorträge und Veröffentlichungen im Bereich der Kultur-, Medien- und Kunstphilosophie, Semiotik und Kunstanalyse/Kunsttheorie

Lichtglanz des Abgestorbenen

Gunnar Schmidt

Die Fotografie ist ein Medium, das von Beginn an die Idee der Reihe oder der Serie in sich trug. Dem begrenzenden Ausschnitt des Einzelbildes begegnete man mit der totalisierenden Fülle großer Bildermengen. Ein Bild ist nicht genug, es muss ein zweites geben, ein drittes usf. Blickwechsel, Bildschuss. Die Mühelosigkeit des Auslösens erlöst von der Wahl in der Motivsuche. Systematiker haben die immanente Drohung der Wahlllosigkeit in der Bilderschwemme kritisiert und gleichzeitig nutzbar gemacht, in dem sie die fotografische Linse dem Kalkül des Wissens unterwarfen: Die Dokumentaristen orientieren sich nicht selten an einer Ordnung der Dinge, wie sie von Insekten- oder Pflanzensammlern beherrscht wird: Wirklichkeitserkenntnis vollzieht sich im Kastensystem, in dem das Ähnliche versammelt wird. So wurden Wirklichkeitssegmente ikonografisch inventarisiert und archiviert: der Zustand von Städten und Landschaften, Wetterlagen, Krankheiten, Haus- und Menschentypen, Kriegsschauplätze, Denkmäler etc. Das, was als bedeutungsvoll erachtet wurde, was zu einem Wissensmaterial geformt werden sollte, wurde ins Bild gebracht. In der dokumentarischen Reihe artikuliert sich der ordnende Blick, dem wiederum der Wunsch zugrunde liegt, einen Begriff von der Wirklichkeit zu erhalten. In dieser Bildpolitik wird die Kontingenz der Realität strukturiert, wodurch überhaupt erst Fassungsvermögen entsteht.

Die Bildwürdigkeit eines Gegenstandsbereichs drückt etwas vom Wertgefühl einer Kultur aus, von ihrer Erkenntnisfähigkeit – aber auch von ihren Blindheiten. Das Ausgegrenzte oder Verdrängte entsteht durch Unterbelichtung, durch eine verweigerte Repräsentation. Das Leuchten der Dinge zieht eine Wand vor die Dunkelzone des Verworfenen.

Zu einer Gesellschaft, die auf permanente Modernisierung und erweiterte Reproduktion sowohl in der Sphäre der Waren wie des Wissens gegründet ist, gehört Destruktivität als vitaler Bestandteil. In ihr wächst der Müll, das Abgestellte und Vernichtete zu einer manchmal nicht bewältigbaren Größe an. Trotz der Entsorgungsprobleme und der Aufdringlichkeit kommt es zu dem Paradox, das der Abfall unsichtbar bleibt, verborgen. Er ist da, doch ist er dem Blick entzogen.

Unzweifelhaft benötigt eine Gesellschaft, um erkennen und sehen zu können, die symbolische Doublette, Medien. Darum stelle man sich ein Projekt vor, in dem das Wertlose und Abseitige ins Bild genommen wird, all die Dinge und Wesen, die nicht im Nutzraum menschlicher Zweckmäßigkeit ihren Platz finden oder aus ihm vertrieben wurden. Das Abgelebte würde noch einmal zum Schein gebracht, um es mit Sichtbarkeit zu würdigen. Dabei ginge es nicht um eine museale Rettung, vielmehr darum, das Verlöschen zu dokumentieren, den Vorgang der Ersetzung. Hinter der Glanzschicht steht der Tod als Bedingung – und das Bild

vermag vielleicht eine Reflexion auf diese Dunkelheit zu ermöglichen.

Bereits im 19. Jahrhundert haben Fotografen die Kamera auf Dinge gerichtet, die am Rand der Vergänglichkeit standen. So konnten beispielsweise Bürger in den 1870/80er Jahren Beiträge in einen Verein zahlen, der sich zur Aufgabe gemacht hatte, die Überreste Alt-Londons fotografieren zu lassen. Späterhin haben eine vergleichbare Recherche Hilla und Bernd Becher betrieben und stillgestellte Industrieanlagen fotografisch archiviert. Große Maschinerien, die als tote Monumente auf ihren Verfall warteten, wurden als solitäre Gestalten inszeniert. Abgeschnitten von den Energiezufuhren, entleert von Menschen, ohne Output geben sie das Bild der Vereinsamung. Monumente ohne Welt und ohne Nutzen. Hilla und Bernd Becher haben ihren Gegenständen gegenüber stets den gleichen konzentrierten registrierenden Blick eingenommen und wie dokumentierende Wissenschaftler ein Bauwerk an das andere gereiht. Sie sind Ästheten, Sammler und Typologen, sind wie ihre Vorgänger des 19. Jahrhunderts Bewahrer, die ihren Blick auf das Sehenswerte richten, das unterzugehen droht, um es im Bild zu heroisieren.

Wäre aber nicht auch ein anderer Blick denkbar, einer, der die Strenge des systematisierenden Notats zugunsten einer beiläufigen Notiz aufgibt? Das kleine Ding, das Weggeworfene am Wegesrand aufnehmen, dem die Spuren der Handhabung und Gewalt aufgedrückt sind: die von der Hauswand abgerissene Reklameschrift¹, der Lumpen in der Gosse.² Jacques Derrida hat in einer pathetischen Metapher den Igel, der sich auf eine Straße verirrt hat und dort von Autoreifen zerdrückt wird, zum Sinnbild des Poetischen gemacht.³ Auf halbem Wege in eine hässliche Inform verwandelt, einsam, taugt dieses Ding nicht mehr dazu, dem Wunsch nach Wissen zu dienen oder für eine historische Bewahrung herzuhalten. Der poetisierende Blick hingegen vermag im Gestorbenen das Zeichen einer Manie zu erkennen, die in ihrer Raserei die Dinge nicht mehr achtet. Das Verwesende als Motiv in der Fotografie vermag zum Innehalten anhalten, weil es von der Melancholie des Mediums umfassen wird. Melancholisch ist die Fotografie deshalb zu nennen, weil sie bekanntlich die Zeit anhält, das Bild des Vergangenen bewahrt. In der Melancholie schwindet die Tatkraft zugunsten eines Eingedenkens, einer Versunkenheit ins Verlorene. Sie ist ein Gefühl – Walter Benjamin spricht anstatt von Melancholie von „Trauer als Gesinnung“ –, das die „entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben.“⁴ In diesem Anblick gibt es einen doppelten Wirklichkeitsverlust: Die Fotografie gibt nicht nur Zeugnis einer unwiederbringlichen Vergangenheit; die informatorische Aufhebung ist selbst eine Gewaltform, beraubt sie doch die Sache ihrer Dinglichkeit. Die Fotografie zieht den Dingen ihre Haut ab und macht sie zu Gespenstern, zu Lichterscheinungen, Masken. Ihre Kraft liegt darin, getreue Darstellung und Vernichtung in einem zu sein, indexikalisches Zeichen und Symbol.

Vom Hart-Materiellen zum Weich-Symbolischen, Sublimierung als Sinnbildung: Das Vermodernde ohne Zeichendouble ist in einer semiokratischen Welt nichts als sinnloser Hintergrund, Fäulnisgeruch, Schmutz. Erst die Bilder von den auf der Strecke gebliebenen Dingen sind Formulierungen eines Einspruchs gegen eine manische Wirklichkeitskonstruktion und gleichzeitig Reflexion auf das Medium selbst, auf seine melancholische Struktur. Der doppelte

¹Anspielung auf die Décollage von Wolf Vostell, der ungefähr zeitgleich mit den Nouveau Réalistes den Abfall kunstwürdig gemacht hat.

²Zum weggeworfenen Lumpen als Sinnbild der Moderne siehe Georges Didi-Huberman: *Ninfa Moderna*, Zürich, Berlin 2006.

³Jacques Derrida: *Was ist Dichtung*, Berlin 1990.

⁴Walter Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main 1979, S. 120.

Verlust – des Vergangenen und der Dinglichkeit –, der den Bildern eingeschrieben ist, verdichtet sich allegorisch in den vergehenden Bildobjekten. Diese Raffinierung zu Sinn vermag vielleicht dem Schwund der Zeit für einen Moment Einhalt zu gebieten. Zu bedenken wäre, ob eine Bildersammlung der informen Dinge auf Systematizität verzichten müsste, um als Gegensatz zur Allgegenwart der Nicht(be)achtung fungieren zu können. Die Fotografien erfüllten dann nicht den Dienst einer Archäologie, sondern einer Ästhetik, d.h. einer Wahrnehmungslenkung: Zusammenprall mit dem Ausgestoßenen oder Verworfenen, das den Gedanken zurückwirft zu dem Augenblick, als die Dinge aus den Händen oder aus dem Blick gerieten. Das Vertrauen, das man dabei in die kritische Kraft des Bildes legt, begründet sich aus dem Insistieren des fotografischen Zeichens, das aus dem Moment eine Dauer macht.

Auch wenn die Rückkehr zu den abgelebten Dingen im Symbolischen ein Reinigungsakt ist, der den Verwesungsgeruch vergessen macht, so gibt dieser Glanz doch gleichzeitig die Gelegenheit, den Ekel zum Gefühl des Verlustes zu verfeinern – zu einem „Lichtschweif, Photographie der Feier, die trauert.“⁵

Gunnar Schmidt

Studium der Anglistik, Politologie und Pädagogik. Promotion und Habilitation an der Universität Hamburg im Fach Englische Sprache und Kultur. Arbeitet wissenschaftlich auf der Grenzlinie von Medien-, Kultur- und Literaturwissenschaft.

Außerwissenschaftliche Tätigkeiten: Texter und Creative Director in der Werbung und Internet-Wirtschaft.

2005/06 Vertretungsprofessor am Institut für Kunst und Materielle Kultur der Universität Dortmund.

2006/08 Vertretungsprofessor im Fach Medienwissenschaften der Universität Siegen.

2008 Lehrbeauftragter an der Folkwang Hochschule im Bereich Kommunikationsdesign.

Seit 2009 Professor an der FH Trier für das Fach Theorie und Praxis des Intermedialen.

Seit 1982 nebenher als Musiker tätig: improvisierte Musik, Bandprojekte, Vertonungen, Installationen.

Vom Müll zum ästhetischen Objekt

von Günter Eisenhut

Rainer Possert ist praktischer Arzt, Mitbegründer und einer der Leiter des Sozialmedizinischen Zentrums in Graz-Liebenau, das sich als zukunftsweisend erwiesen hat. Seit Jahren ist er mit vergleichbarem Engagement und Qualitätsanspruch auch im Bereich der kreativen Fotografie aktiv.

Die Ausstellung zeigt Arbeiten, die Rainer Possert unter anderem auf dem Gelände einer Firma aufgenommen hat, die Abfälle verwertet. Fasziniert von den Strukturen des mehr oder weniger geordneten Mülls unternahm er hier immer wieder fotografische Expeditionen. Einen Schrottplatz zu erkunden bedeutet, sich mit den letzten Dingen unserer Zivilisation auseinanderzusetzen.

„Diese Objekte haben oft lange Produktions- und Verwertungsprozesse hinter sich, sind durch viele Hände gegangen und fallen nun achtlos Verrottungsprozessen anheim, so wie deren Produzenten selbst keine Achtung erfahren haben.“ Possert

Am Müll- und Schrottplatz entdeckt er fix und fertige Assemblagen (dreidimensionale Collagen), wenn ihm das Spiel aus Konstruktion und Dekonstruktion gelingt. Dabei spielen neben formalen Fragen auch soziale Assoziationen eine Rolle.

Einerseits präsentiert er die Erscheinungsformen in der Dialektik von klassischer Ästhetik und Anti-Ästhetik der Moderne. Die eingefangenen Lichtsituationen sowie stechend scharfe Kanten kontrastieren mit zerlaufenen Texturen und durchschimmernden Schriftbotschaften, sich zersetzenden, abgenutzten Oberflächen, Anstrichen oder zerknüllten Kunststoffen.

Andererseits lassen die dreidimensionalen Collagen Posserts in ihren Strukturen und Spuren gesellschaftliche Zustände erahnen, entfalten subtile emotionale Wirkung, einen fernen Widerhall gesellschaftlicher Kritik.

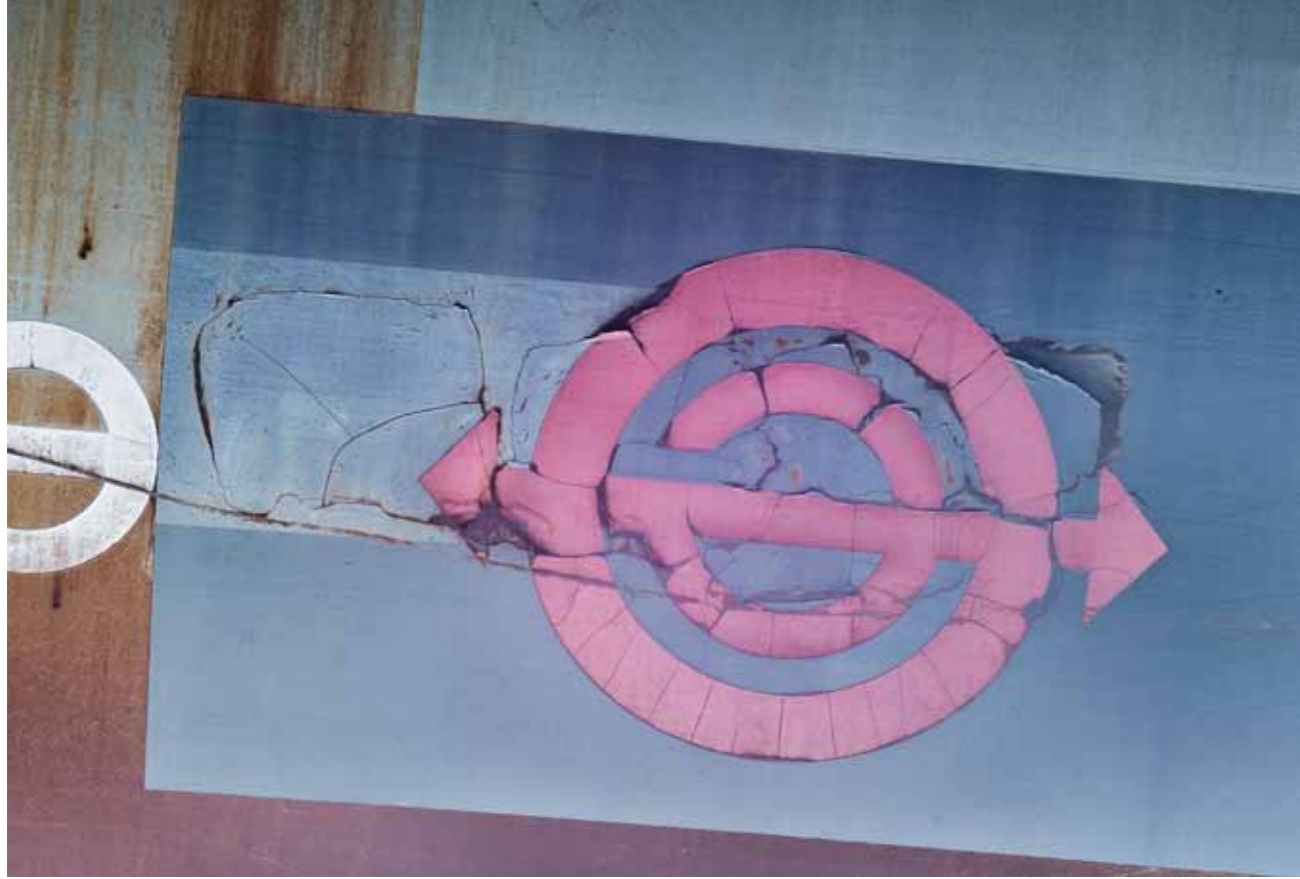
Das materielle und moralische Ende der Dinge ist hier ein scheinbares, wird in Posserts Fotografien als Moment des Vergehens in einem Kreislauf beschrieben, der an dieser Stelle wieder beginnen könnte.

In einem paradoxen Prozess wird dreckiger Müll zum ästhetischen Objekt. In dem er fotografisch aus dem Kontext gerissen und in einem intellektuellen Recycling in ein neuartiges und singuläres Werk verwandelt wird.

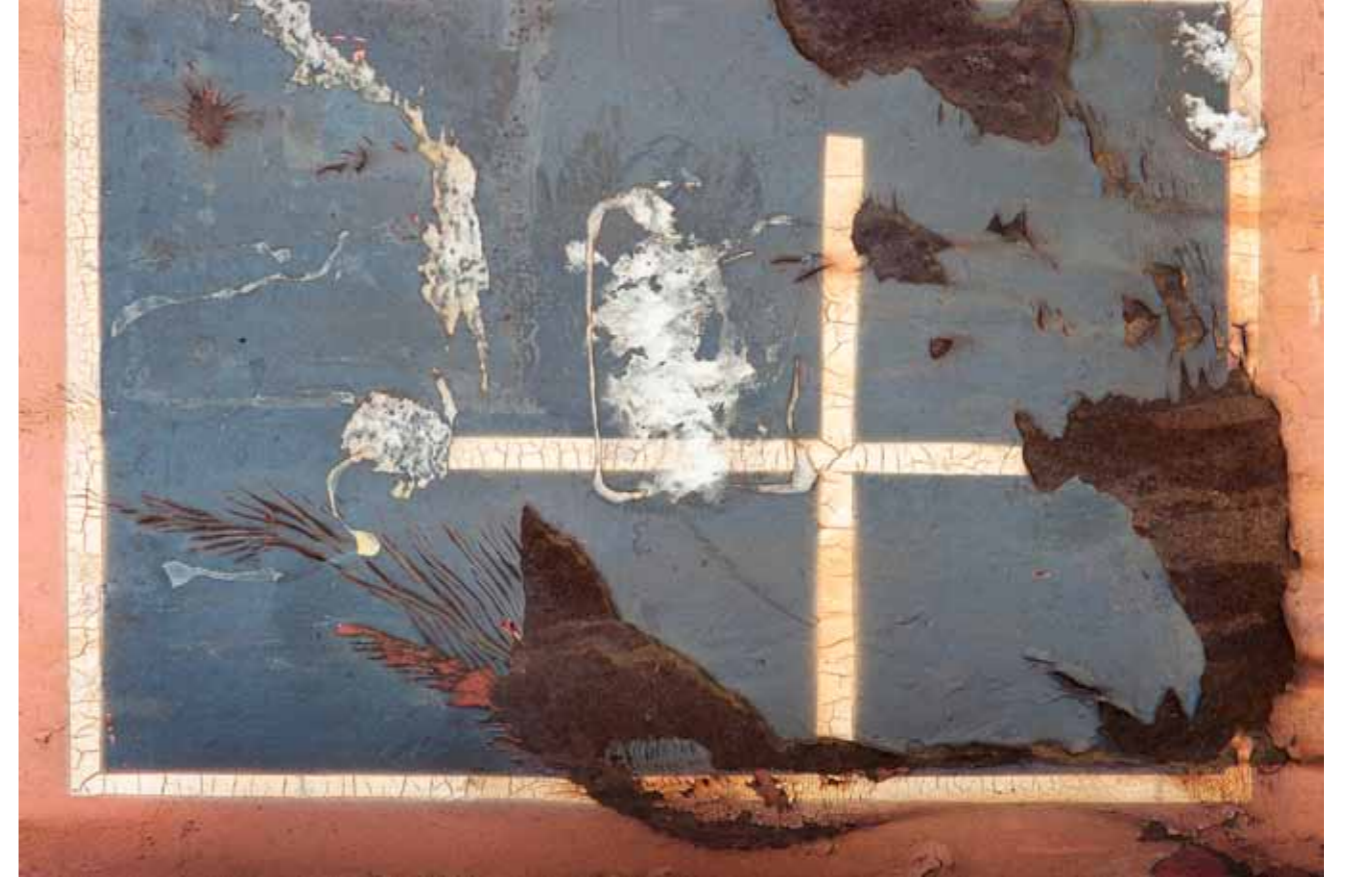


85

Fine-Art-Print,
42x28 cm, 2012



Gaswaggon, Fine-Art-Print, 29x43 cm, 2012



Plus, Fine-Art-Print, 29x43 cm, 2010



Port Polnocny, Fine-Art-Print, 28x43 cm, 2010



RE, Fine-Art-Print, 28x33 cm, 2012



Sprungfeder, Fine-Art-Print, 27x27 cm, 2010



paper, Fine-Art-Print, 31x36 cm, 2010



crystal, Fine-Art-Print, 56x84 cm, 2012



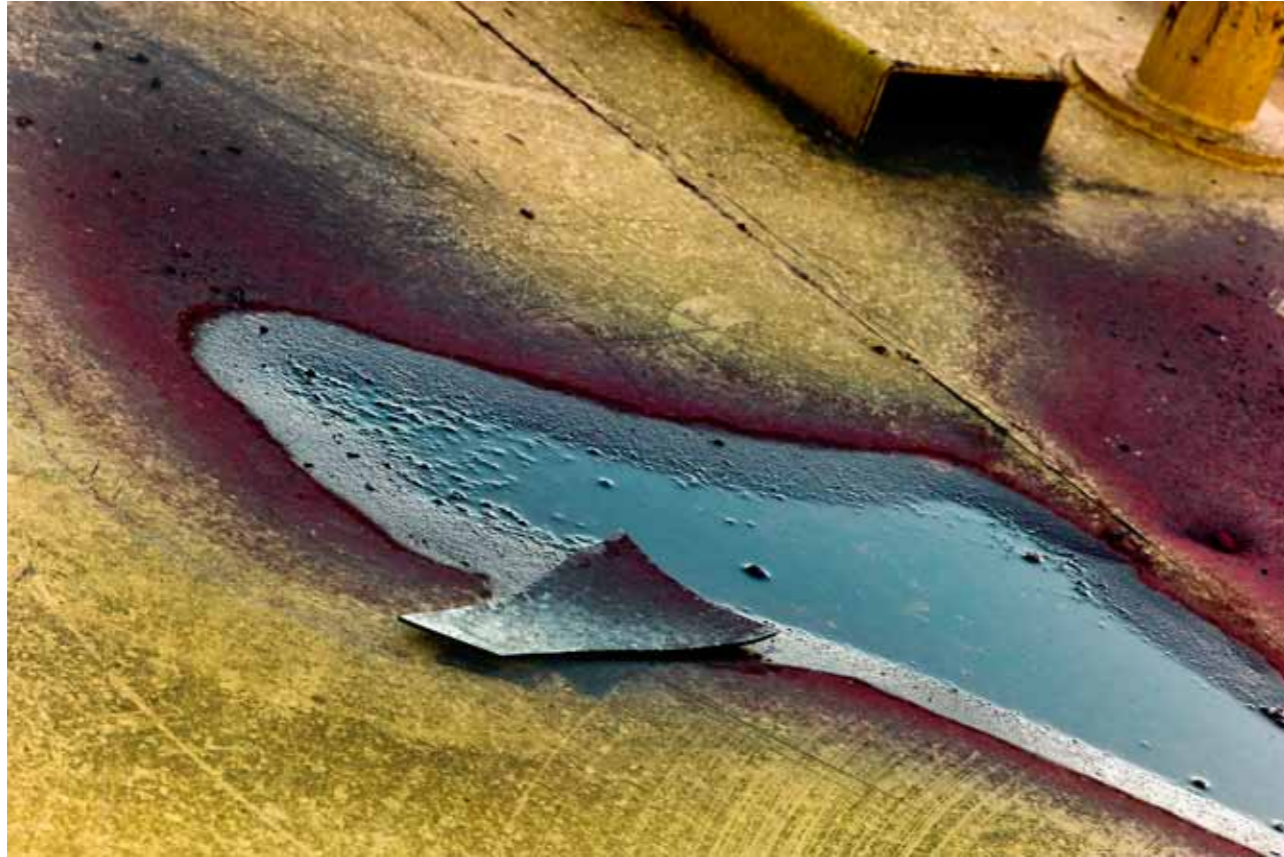
broken hard, Fine-Art-Print, 29x43 cm, 2012



Späne, Fine-Art-Print, 38x57 cm, 2012



Rost, Fine-Art-Print, 38x57 cm, 2012



Wasser, Fine-Art-Print, 28x42 cm, 2012



morning, Fine-Art-Print, 28x42 cm, 2012



Kabel, Fine-Art-Print, 60x90 cm, 2012



Abdrücke, Fine-Art-Print, 28x42 cm, 2012



Baustahl und Flasche, Fine-Art-Print, 28x43 cm, 2010



Eleo Sertal, Fine-Art-Print, 28x42 cm, 2012



Folie mit Nylon, Fine-Art-Print, 37x55 cm, 2010



zerkleinert, Fine-Art-Print, 38x57 cm, 2012



breakdisks, Fine-Art-Print, 29x43 cm, 2010



gearwheels, Fine-Art-Print, 29x43 cm, 2010



Reflexions, Fine-Art-Print, 28x42 cm, 2012



bridge, Fine-Art-Print, 42x28 cm, 2012



Waschmaschine, Fine-Art-Print, 28x42 cm, 2012



green plastic, Fine-Art-Print, 28x42 cm, 2012



Becher, Fine-Art-Print, 37x43 cm, 2009



Pinnk, Fine-Art-Print, 30x28 cm, 2012



knot, Fine-Art-Print, 44x20 cm, 2012



14.59, Fine-Art-Print, 57x38 cm, 2012



glass, Fine-Art-Print, 40x45 cm, 2012



O,47 E, Fine-Art-Print, 40x45 cm, 2012



Presspan, Fine-Art-Print, 42x28 cm, 2012



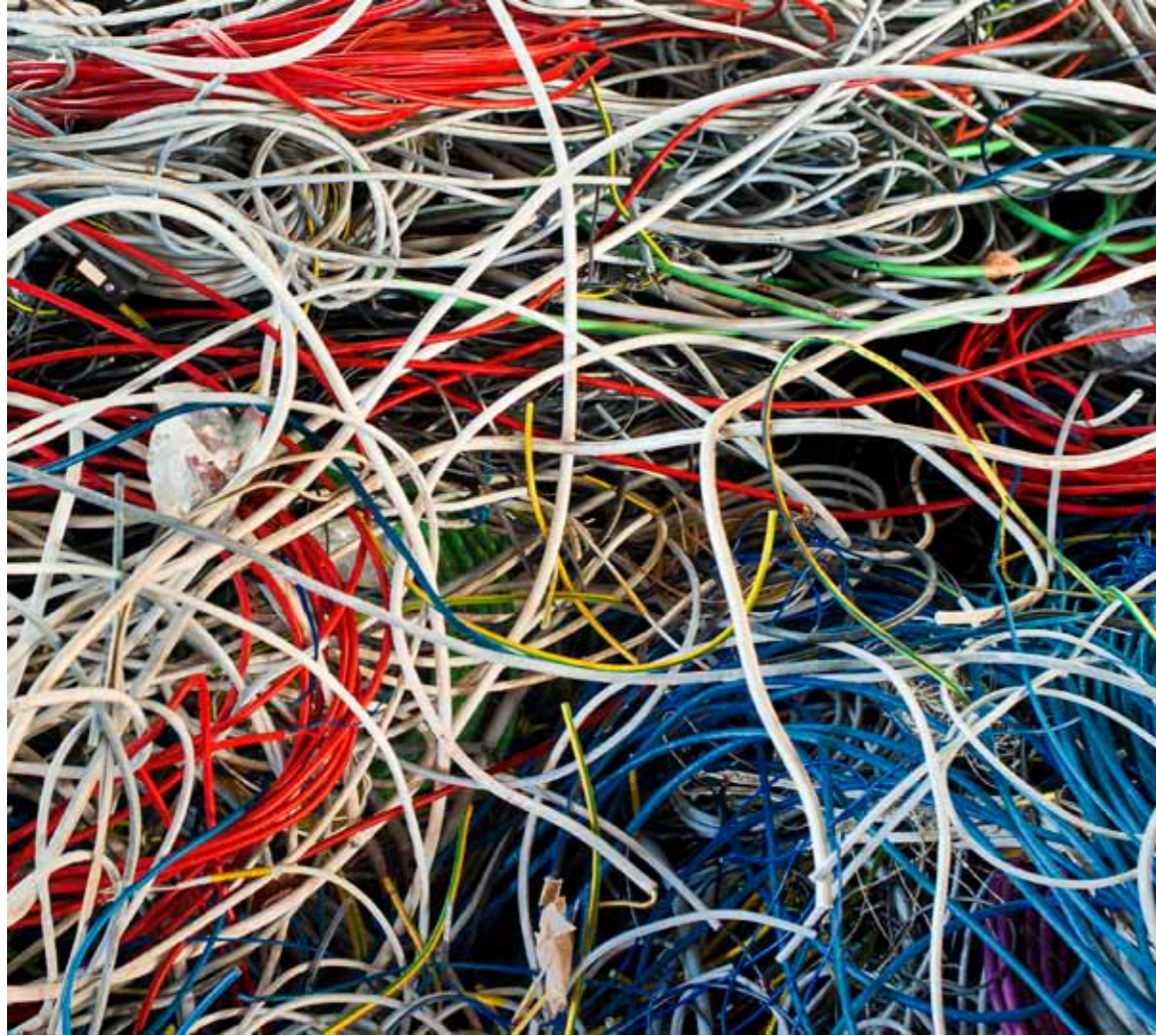
spontaneous degravitation, Fine-Art-Print, 57x39 cm, 2012



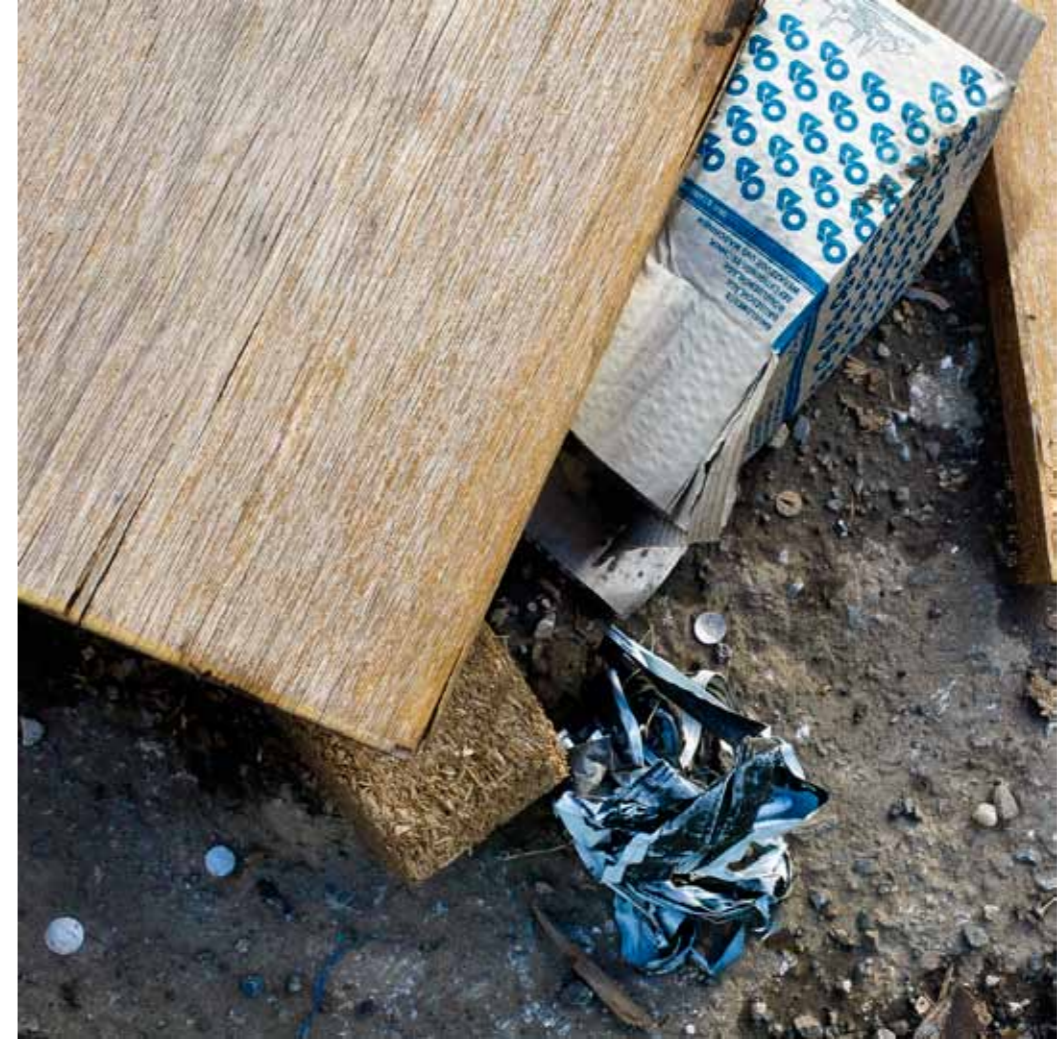
6 km, Fine-Art-Print, 56x84 cm



departed, Fine-Art-Print, 39x57 cm, 2010



Sultans of swing, Fine-Art-Print, 28x42 cm, 2012



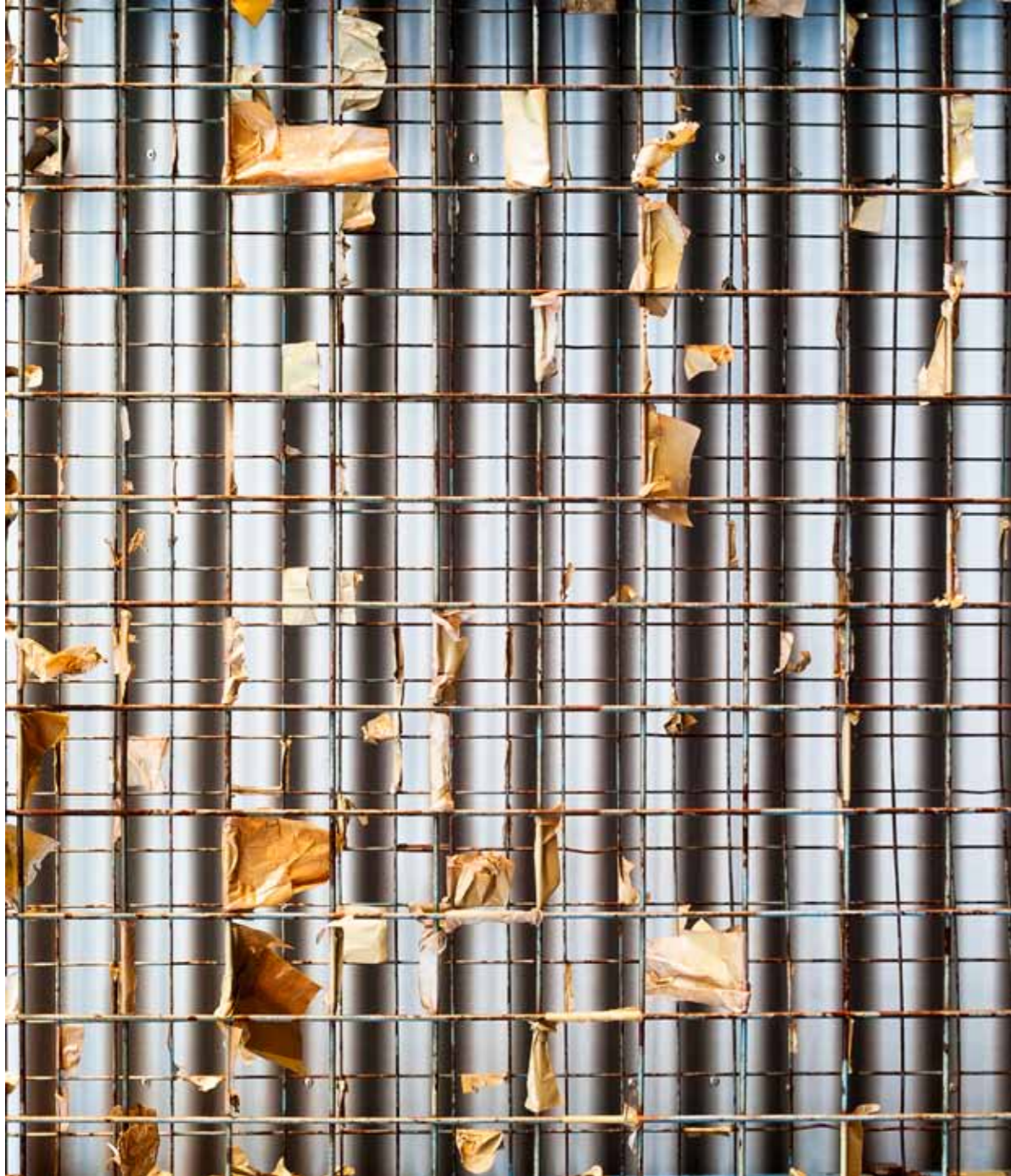
Furnier, Fine-Art-Print, 27x27 cm, 2012



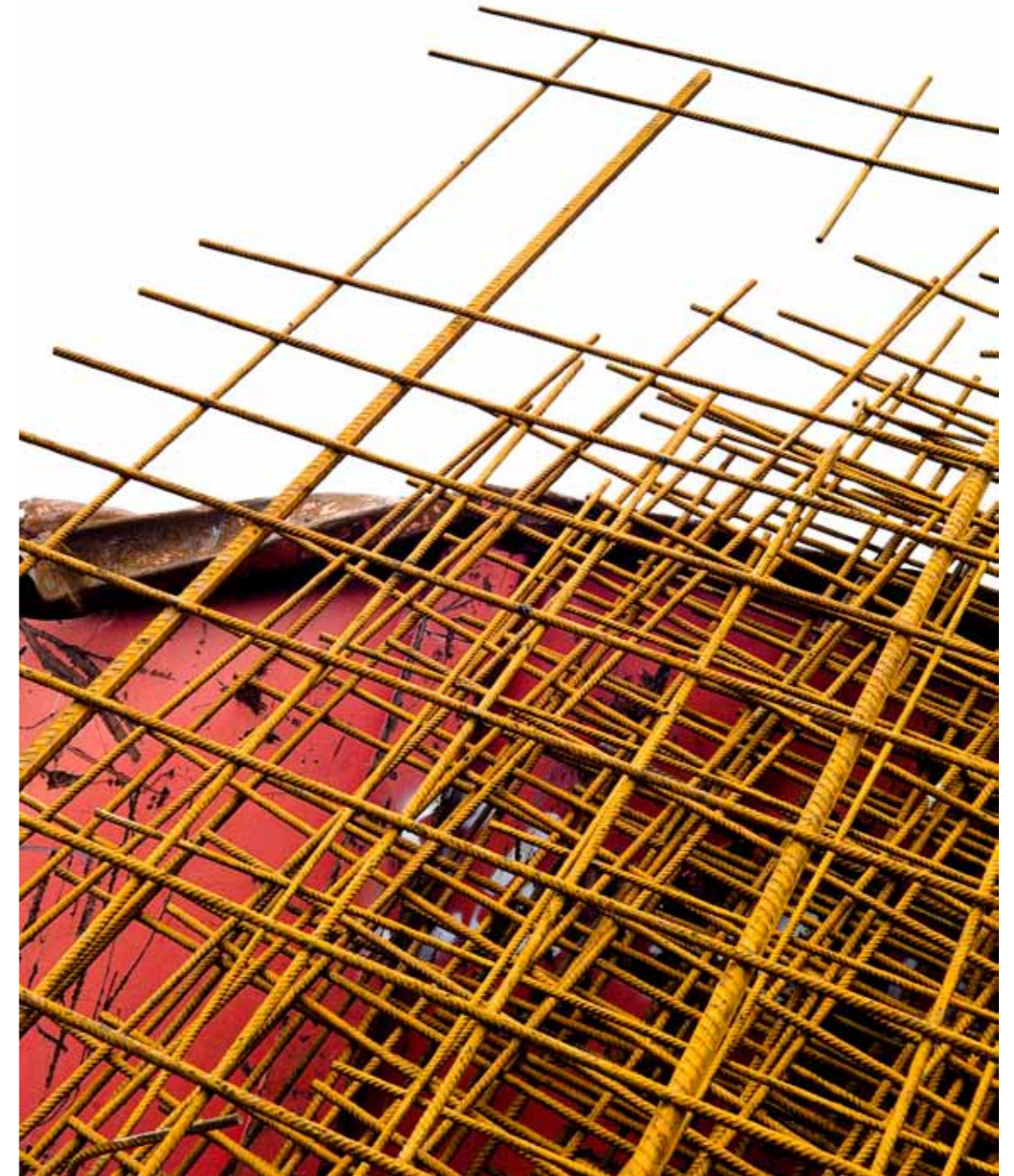
gestanzt, Fine-Art-Print, 25x37 cm



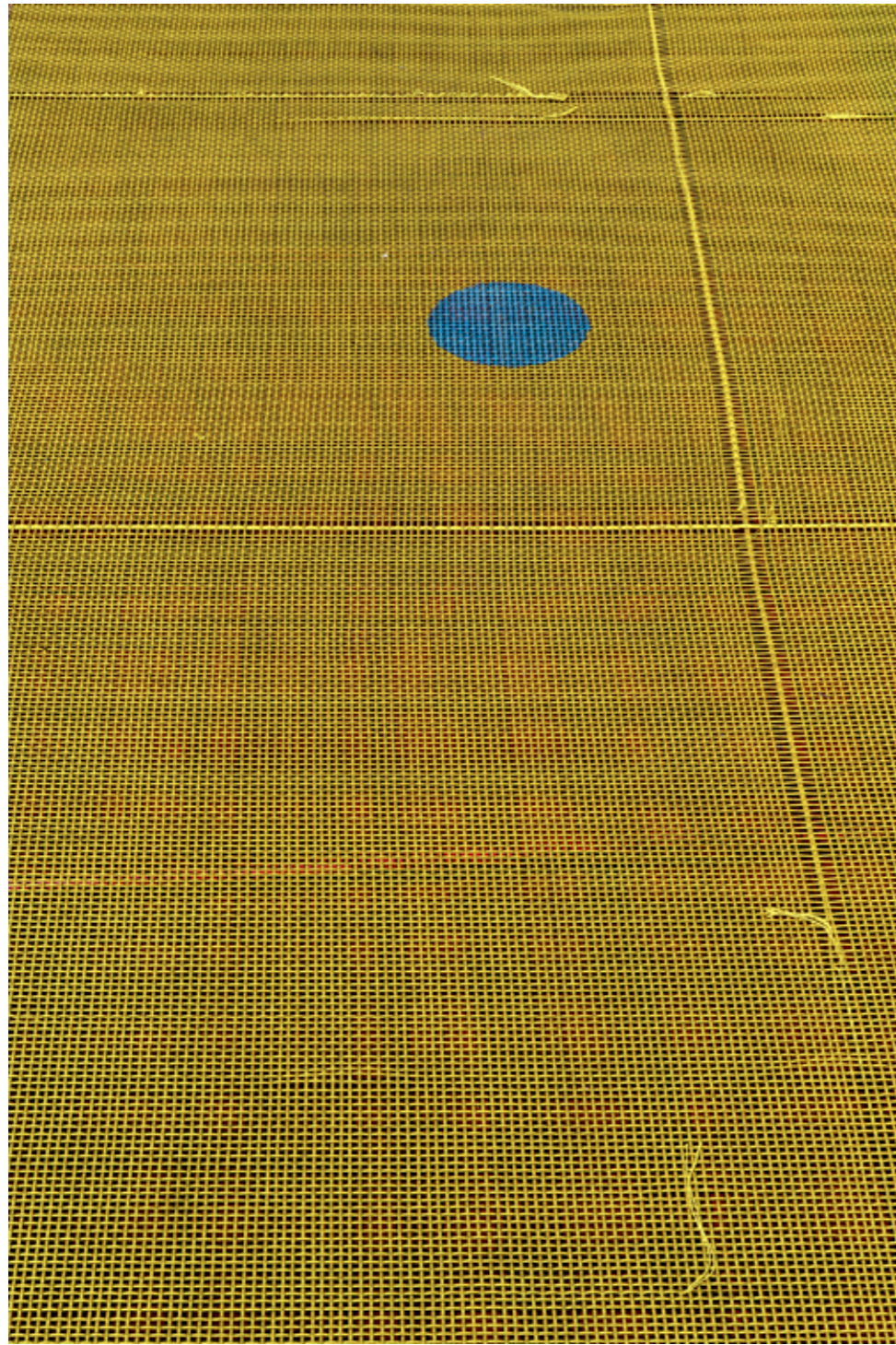
Rot 60, Fine-Art-Print, 29x42 cm, 2010



Wind, Fine-Art-Print, 31x36 cm, 2010



Baustahl, Fine-Art-Print, 42x28 cm, 2010



Trampolin, Fine-Art-Print, 54x36 cm, 2012



Container mit Netz, Fine-Art-Print, 57x39 cm, 2010



so far away, Fine-Art-Print, 28x42 cm, 2012



Schneefräse, Fine-Art-Print, 28x42 cm, 2012



BIOGRAFIE

GUNNAR SCHMIDT

Studium der Anglistik, Politologie und Pädagogik.
Promotion und Habilitation an der Universität Hamburg
im Fach Englische Sprache und Kultur. Arbeitet wissen-
schaftlich auf der Grenzlinie von Medien-, Kultur- und
Literaturwissenschaft. Außerwissenschaftliche Tätigkei-
ten: Texter und Creative Director in der Werbung und
Internet-Wirtschaft.

2005/06 Vertretungsprofessor am Institut für Kunst und
Materielle Kultur der Universität Dortmund.

2006/08 Vertretungsprofessor im Fach Medienwissen-
schaften der Universität Siegen.

2008 Lehrbeauftragter an der Folkwang Hochschule im
Bereich Kommunikationsdesign.

Seit 2009 Professor an der FH Trier für das Fach Theorie
und Praxis des Intermedialen.

Seit 1982 nebenher als Musiker tätig: improvisierte Musik,
Bandprojekte, Vertonungen, Installationen.

RAINER POSSERT

Arzt für Allgemeinmedizin, Psychotherapeut,
ab 2008 Fotografien in „SMZ-Info“.

Gruppenausstellungen: Photo Graz 2010, Galerie Remixx
Graz 2009, 2011. Styrian-Art-Foundation ORF Graz 2011,
Hypo-Bank Graz 2011.

Einzelausstellung: Riegersburg 2011, HS-Mariazell 2011

www.rainerpossert.at

r.possert@inode.at

Kollwitzgasse 41, A-8041 Graz

chain

Fine-Art-Print,
30x37 cm, 2012

