



Wer schön sein will, muß leiden, sich in die Finger schneiden. Foto Takaishi Gallery Tokio

Bilder einer brüchigen Welt

Die deutschen Fotografen ehren Daido Moriyama

Daido Moriyama fotografiert alles. Wie ein Geheizter scheint er unterwegs zu sein, die Kamera stets im Anschlag. Für die Scharfeinstellung fehlt ihm die Zeit, für die Komposition die Einsicht ihrer Notwendigkeit. Er drückt ab – fotografiert nicht, sondern ballert mit dem Fotoapparat. Auf dem Land wie in Städten, auf der Straße wie in Gärten, Bars und Schlafzimmern. „Hunter“ heißt eines seiner Bücher, erschienen 1972. Das ist zunächst nicht originell; denn die Verwandtschaft von Fotograf und Jäger wurde lange vor Erfindung der schnellen Kleinbildfotografie gern hervorgehoben. Doch Daido Moriyama jagt nicht einfach nach Motiven; er erledigt sie.

Niemand wird seine Bilder allen Ernstes als schön bezeichnen wollen. Grobkörnig bis zur Unkenntlichkeit, so hart im Kontrast, daß es in den Augen schmerzt, dabei rücksichtslos im Umgang mit allem, was ihm vor die Kamera kommt, entreibt Moriyama der Welt stets von neuem Momente des Chaos, der Zerstörung und des Todes. Eine junge Frau flieht vor ihm in eine finstere Gasse; Fliegendreck klebt an einer Scheibe; einmal blickt ein Köter so brutal ins Objektiv, daß einem gruselt: „Stray Dog“ heißt dieses Foto, es ist sein bekanntestes. Und bar jeder Ironie nennt es Moriyama ein Selbstporträt. Als Antrieb seiner Arbeit bezeichnet er bei Gelegenheit „Neid, Gier und Eifersucht sowie die Gewalt, die aus jenen Regungen erwächst“.

Daß die Deutsche Gesellschaft für Photographie Daido Moriyama gestern in Köln mit ihrem Kulturpreis ausgezeichnet hat, dem wichtigsten Fotopreis in Deutschland, ist eine mutige, wenn gleich längst überfällige Entscheidung. Denn bereits Ende der sechziger Jahre entwickelte Moriyama (Jahrgang 1938) jene radikale Ästhetik, der alles Reine und Gefällige zuwider ist, die in der Unkenntlichkeit durch Unschärfe oft nicht mehr vermittelt als ein Gefühl von Kälte, Leere und Ödnis. Den Einfluß von Robert Frank und William Klein auf seine

rohe Bildsprache hat er nie verhehlt; doch richteten jene ihren nihilistischen, entlarvenden und immer auch von Aggressionen geprägten Blick vor allem auf fremde Länder und Kulturen. Daido Moriyama hingegen beschäftigte sich mit dem Kultur- und Sinnverlust der eigenen Nation – und dabei zugleich mit seiner eigenen Orientierungslosigkeit zwischen einheimischen Traditionen und westlichen, vor allem amerikanischen Einflüssen.

Auf den Wirbel der rapiden Veränderungen im Japan der späten sechziger Jahre reagierte er buchstäblich mit dem Wirbeln seiner Kamera. Wie ein Tänzer bewegte er sich durch die Straßen und fotografierte binnen eines Wimpernschlags nach vorn und nach hinten, ohne je durch den Sucher des Fotoapparats zu schauen. Wenn nichts Bestand habe, das vermitteln diese Bilder, dann dürfe auch die Kunst keine Statik vortäuschen – und sie dürfe nicht werten: „Gleichwertigkeit“ war die wiederkehrende Vokabel für ein Kunstverständnis, mit dem sich Daido Moriyama der sonst üblichen Hierarchie unter den Bildelementen anarchisch widersetzt. Am Ende setzte er die zerstörerische Kraft seiner Ästhetik sogar gegen die Fotografie selbst ein und löste die Motive endgültig auf in blendendem Licht. „Farewell Photography“ nannte er, ebenfalls 1972, seinen für lange Zeit letzten Bildband, der in endgültiger Konsequenz nicht nur die Kunst, sondern das Leben selbst negierte. Was folgte, war eine Schaffenskrise, von der er sich erst in den achtziger Jahren wieder erholte. Die jüngeren Arbeiten (bis zum 28. Januar in der Kölner Galerie Priska Pasquer) sind weniger schockierend, weniger brutal, oft sogar erstaunlich harmonisch komponiert. Dennoch erzählen auch sie vom Hadern des Künstlers mit dem Leben. Noch der banalste Gegenstand wird ihm zum grotesken Symbol für die Brüchigkeit der Welt – alte Autoreifen, das Plakat eines Mannequins hinter Maschendraht, selbst ein abgebrochener Fingerringel.

FREDDY LANGER

Im allgemeinen Sprachgebrauch ist aus dem neutralen Begriff „Revision“ längst ein wertender geworden. Ursprünglich eine objektive Rückschau kennzeichnend, steht er heute für kritische Bilanz. Man revidiert Fehlerurteile, Meinungen oder irrtümliche Beziehungen, Lebens- und Verhaltensweisen. Auch Fehlentwicklungen der Architektur können revidiert werden oder müssen es, wenn ihre schädigenden Folgen für Bewohner und Betrachter offenbar werden. Heinrich Klotz, der Gründungsdirektor des Deutschen Architektur museums (DAM) in Frankfurt am Main, setzte auf die Doppeldeutigkeit des Begriffs, als er 1984 sein Haus mit einer „Revision der Moderne“ eröffnete: Wortgewaltiger Verfechter der damals noch umstrittenen Postmoderne, unterwarf er die Moderne einer fast totalen *damnatio*. Kritiker – und deren gab es 1984 Legionen, vor allem unter Architekten, die sich noch als hehre Gralshüter der Moderne verstanden – begegnete er mit dem Einwand, seine Ausstellung sei Revision im klassischen Sinne, eine nüchtern bilanzierende Rückschau.

Zum zwanzigjährigen Jubiläum hat das DAM eine Heinrich Klotz gewidmete Ausstellung arrangiert, die konsequenterweise „Revision der Postmoderne“ heißt. Ein gewagtes Unternehmen, dessen titelentsprechend hohe Erwartungen noch gesteigert werden durch eine zusätzliche intime Hommage an den Architekten Oswald Mathias Ungers, der 1984 den Museumsbau, eine Jugendstil und Neoklassizismus mischende Villa, durch radikale Entkernung zum symbolstrotzenden Bedeutungsträger der neuen Architekturansichten wandelte.

Vielen Bauten, die damals im DAM als segens- und folgenreiche Pioniere der Postmoderne gefeiert wurden, begegnet man nun in perfekten Modellen und Farbfotografien wieder. Charles Moores „Piazza d'Italia“ zum Beispiel, die 1978 in New Orleans in einem Slum italienischer Immigranten nostalgietrunkenes Vegas-Flair verbreitete. Chromsäulen, um deren klassische Kapitelle popfarbendes Neon Heiligenscheine wob, und Wasserspiele, die sich gleich Roms Fontana di Trevi über theatralisch gezackte künstliche Felsen ergossen, sollten, wie Heinrich Klotz damals schrieb, wehmütige Erinnerungen der Neumerikaner tröstend Gestalt werden lassen, ohne – wofür er ironische oder melancholische Brechungen der klassischen Formen für zuständig erklärte – die Wahrheit der Trennung zu vernebeln. Im Spiegel ihrer jetzigen Revision indessen erscheint die Piazza d'Italia als manieriertes Capriccio, das noch im winzigsten Detail überquillt vor gelehrten Andeutungen, Verweisen und Zitate. Wen wundert es, daß die Anlage, die schon 1978 ihre wahre Blüte in Hochglanzmagazinen und Ausstellungskatalogen erlebte, heute so verrottet ist wie alle Bauten des Slums?

Wer zwischen den Zeilen der kommentierenden Beschriftung liest, bemerkt die ablehnende Distanz der Ausstellung gegenüber dem Gaspelenspiel Charles Moores. Dezierte Kritik aber, einst bei Klotz gang und gäbe, ist rar. Nicht daß sie gänzlich fehlte. So heißt es beispielsweise zu „Seaside“, der palladianisch-viktorianisch überzuckerten amerikanischen Kleinstadtdyde, die, Vorzeigebauwerk des „New Urbanism“, seit 1988 unter dem fanatisch postmodernem Léon Krier entsteht, daß sie zu Recht vor einiger Zeit Kulisse des medienkritischen Spielfilms „The Truman Show“ geworden sei: „Geschichte mißachtend, greift (Seaside) auf historische Architektur zurück, um sie zu einem gefälligen Städtebau zu komponieren, der keine Widersprüche zuläßt. Seine Interessen decken sich dabei oft mit den Marktinteressen mächtiger Investoren.“

Mutige deutliche Worte. Doch was unterscheidet die im DAM als aktuelles Beispiel der „Neuerfindung der Säule“ gezeigte, von Kahlfeldt Architekten geschaffene Villa Bastian (1993), deren Neuheit einzig darin besteht, daß sie statt des von der Postmoderne bevorzugten lieblichen

Klassizismus eines Schinkel die spröde Klassik eines Gilly sklavisch kopiert, vom populistischen Edelkitsch Seaside? Warum werden andererseits Hans Kollhoffs herrische Berliner Leibnizkolonnaden (2001), die ein subtiles, zitierendes und verfremdendes Spiel mit Schinkels antiker Tektonik treiben, direkt neben der Villa Bastian präsentiert, die doch ein unendlich banales Exemplar der neurotisch rückwärtsgewandten „Retroarchitektur“ ist, welche ihrerseits auf den Historismen der Postmoderne fußt?

Und was hat es schließlich zu bedeuten, daß unter dem Titel „Anknüpfen an

1983 den Nachbau von sieben 1944 auf Frankfurts Römerberg verbrannten Fachwerkhäusern rechtfertigte.

Fortwährend wechselt die Schau zwischen Schweigen, harschen oder verschleierte Stellungnahmen. Verurteilen mag man das DAM dafür nicht. Schließlich ist das Haus, vom leeren Stadtsäckel zu extremem Sparkurs gezwungen, auf die Großzügigkeit „mächtiger Investoren“ angewiesen. Wer Augen hat zu sehen, der sehe – das versteckte Motto der Ausstellung kann damit als List der Vernunft gedeutet werden. Oder als alltagstaugliche Taktik, basierend auf dem, was wir täglich tun: un-



Ist es das, wohin uns die bildsüchtige Architektur der Postmoderne heute geführt hat? Der biomorphe „Resi-Rise Skyscraper“ von Kolatan/Mac Donald Studio für New York. Foto Katalog

Geschichte“ die beschlossene Fassadenrekonstruktion des Berliner Stadtschlosses als Kapitulation vor dem nostalgischen Zeitgeist geißelt wird, der die leider vergessenen, gedankreichen Entwürfe von Stephan Braunfels, Norman Foster, Sauerbruch & Hutton, Axel Schultes oder von Gerkan und Marg gegenübergestellt werden, die entweder den schmerzlichen Verlust in modernen Formen abbilden oder gänzlich Neues schaffen? Eines immerhin wird deutlich: daß die Ablehnung der geplanten Rekonstruktion die Abkehr von jenem glänzenden Plädoyer ist, mit dem Heinrich Klotz

angenehme Wahrheiten dem anderen nur in Ausschnitten mitzuteilen, aus denen er sich den ganzen gräßlichen Tatbestand zusammennimmt, wenn der Mittelende längst aus der Gefahrenzone ist.

Die heutigen fundamentalen Umbrüche, die sich in heillosen Stadtlandschaften niederschlagen, sind das Leitmotiv, unter dem hier postmoderne Klassiker mit Beispielen der Gegenwartsarchitektur konfrontiert werden. Natürlich wird dabei Rem Koolhaas, der rigoros jeden Harmonisierungsversuch im Dickicht der Städte verdammt, zum Heros des notwendig illusionslosen Bauens unserer Tage. Sein

Prada-Laden in New York (2001) steht deshalb als sinnvolles toderntes Pendant neben Hans Holleins heiterem (längst beiseitigem) Österreichischem Verkehrsbüro in Wien, das 1976 mit einem im Inneren arrangierten, goldstrahlenden Palmenhain, einem maurisch überkuppelten Scheherazade-Pavillon und anderem pffiffigem Luxus-Tinnef den hiesigen Triumph der bildfreudigen Postmoderne einläutete. Koolhaas' Modegeschäft dagegen entfaltet eine Ästhetik des Schreckens, mit vertigerten Käfigen wie für die Tiere eines Versuchslabors als Vitrinen, zu deren Brutalität Edelholztreppe und perlmuttern irisierende, opake Glaswände kontrastieren, die High Heels oder Kaschirmantel zu Kleinodien machen; Diamanten, die in schartiger Schlacke blitzen.

Ähnlich rigoros und damit packende Bilder schaffend gebärden sich dieser Tage viele Bauten. Dominique Perraults Erweiterung des Marinski-Theaters (2003) in St. Petersburg beispielsweise, die wie ein alles beiseite schiebender, gigantischer natürlich gewachsener Kristall neben dem distinkten Klassizismus des Altbaus anschwillt. Coop Himmelb(l)aus Musée des Confluences (2001–2007) in Lyon, das als hypertrophes „Dennoch“ Caspar David Friedrichs „Gescheiterte Hoffnung“ zitiert. Oder Álvaro Sizas Kirche Santa Maria im portugiesischen Marco de Canaves, die als schmuckloser weißer Kubus die schlichten Würfel einer umgebenden neuen Wohnsiedlung komprimiert und doch sakrale Magie ausstrahlt.

Massenwohnungsbau als Muß der Bevölkerungsexplosion asiatischer Länder, Rückbau als zwangsläufige Reaktion auf Deutschlands schrumpfende Städte, das sind die faszinierendsten aktuellen Themen dieser Schau. Doch was außer den belebenden (und reparaturanfälligen) kessen Wellenbändern unterhalb einiger Fensterreihen unterscheidet Akiko Takahashis „Kitagata“-Megawohnblock (1998) in Japan von jenen grauischen grauen Riesenkästen in St. Louis, deren Sprengung 1972 zu Recht als Fanal der damaligen postmodernen Wende gilt? „Leben ohne Nostalgie“, mit dieser Kennzeichnung der heutigen Massenbauten verfallt die Schau, auch dies ein Teil ihres Schlingerkurses, in jenes moralisierende Werten, das, ausgewachsen zur Tyrannie des reinen Utilitarismus, die Moderne in den Untergang trieb und als Exorzismus aller Vernunft die Postmoderne zu deren Henker machte.

Die schönste Definition der Postmoderne, besser: dessen, was sie hätte werden können, stammt von Umberto Eco. Sie sei, so schrieb er einmal in einem Essay, wie ein Mann, der einer Frau sagen wolle, daß er sie liebe, dies aber nicht wage, weil alle diesbezüglichen Formeln nach jahrtausendealtem Gebrauch zerschissen und abgeschmackt seien. Den Ausweg finde er in sanfter Ironie. Statt eines platten „Ich liebe dich“ sage er: „Wie nun Hedwig Courths-Mahler schreiben würde: Ich liebe dich.“ Damit sei gesagt, was gesagt werden mußte, sei jede Abgeschmacktheit vermieden und die Kostbarkeit des Gefühls bewahrt.

Die Postmoderne aber, kaum durchgesetzt, plapperte unentwegt von wahrer Liebe, bis sie diese zur billigsten Münze heruntergewirtschaftet hatte. Die Revision der Postmoderne im DAM nun weiß nicht, wofür sie sich entscheiden soll, ob die Postmoderne ein verständlicher, gar beneidenswerter Gefühlsausbruch war oder eine Gefühlsduselei, die erüchtern der Aufklärung bedarf. So gerät außer Sicht, was der Überschwang postmodernen Fühlens an Sinnvollem hinterlassen hat: das Gespür für Proportionen und Stadträume, für sprechende bildhafte Fassaden, für die Anmutungsqualitäten von Materialien wie Naturstein, Glas, Stuck und Holz. Ohne all dies aber sind die besten gegenwärtigen Bauten nicht denkbar. Das wiederum, wenn auch indirekt zu bezugen und spannend zu veranschaulichen, macht die Präsentation am Ende doch bedeutend.

DIETER BARTETZKO

Bis zum 6. Februar 2005. Der Katalog kostet 34,90 Euro.

Die tausend Gesichter des deutschen Films

Auch die 38. Internationalen Hofer Filmtage sind vor allem eine nationale Angelegenheit, bei der das einheimische Kino einen Zuspruch erfährt, der ihm im wirklichen Leben selten zuteil wird

Früher tröstete man sich in Hof, daß es in Bayern ganz oben liegt, heute ist es einfach nur noch ein Ort auf halber Strecke zwischen München und Berlin. Und wenn nicht Festivalleiter Heinz Badewitz vor 37 Jahren die ulkige Idee gehabt hätte, seine Kollegen aus München in seine Heimatstadt einzuladen, um dort ihre Filme zu zeigen, dann würde der Ort wahrscheinlich nur noch denen was sagen, die sich an die besseren Zeiten der Fußballmannschaft von Bayern Hof erinnern. So aber kommt seit 38 Jahren Ende Oktober die deutsche Filmbranche nach Hof, pflegt dort den Nachwuchs und die immergleichen Rituale: Filme gucken, Bratwürste essen und trinken, als gäbe es kein Morgen. Und wenn nicht zwischen den beiden Kinokomplexen, die das Festival beherbergen, ein kleiner Spaziergang mit ein wenig Höhenunterschied zu bewältigen wäre, dann wären die Hofer Filmtage eine noch ungesündere Angelegenheit.

Vor jeder Vorstellung dürfen junge Ansager die Regisseure vorstellen und das Publikum mit dem immer selben Sprüchlein zu begrüßen, was nicht nur ein kleiner Zungenbrecher ist, sondern stets auch etwas hochfliegend klingt. Aber es stimmt: Es laufen tatsächlich auch ausgewählte Werke aus fernen Ländern, deren Regisseure oft auch anwesend sind, sowie klug ausgewähl-

te Retrospektiven von Leuten abseits des kritischen Kanons. Dieses Jahr war John McNaughton an der Reihe, der es mit „Henry – Portrait of a Serial Killer“ zu einiger Bekanntheit gebracht hat, aber auch mit Schauspielern wie Robert De Niro, Uma Thurman, Bill Murray, Ashley Judd oder Richard Dreyfuss gedreht hat. Der Mann aus Chicago lief also mit gleichmäßigem Gesichtsausdruck fünf Tage durch das seltsam gesichtslose Städtchen im mitteleuropäischen Irgendwo und wird sich wohl wie mancher seiner Vorgänger manchmal gefragt haben, welches seltsame Geschick dazu geführt hat, daß er ausgerechnet hier seine Karriere Revue passieren lassen muß. Die Antwort ist natürlich einfach: Weil es bei Badewitz und den Seinen eine Leidenschaft fürs Kino gibt, die sich nie nur auf das Nächstliegende beschränkt.

So international können die Filmtage indes gar nicht sein, daß ihr Hauptaugenmerk nicht doch immer auf dem deutschen Kino läge, als dessen Schaufenster sich Hof zwischen den Festivals von München, Saarbrücken und Berlin immer noch behauptet – und sei es nur wegen der hier möglichen Konzentration und eines Andrangs auf ohnehin überfüllte Säle, den es in der deutschen Kinolandschaft so sonst nicht gibt. Fünf Tage lang kennt das deutsche Kino keine Krise, denn so unbekannt kann ein Debütant gar nicht sein, daß der Saal bei sei-

nem Erstlingsfilm nicht trotzdem voll wäre. So hat Hof schon in manchem Regisseuralt die Hoffnung genährt, unter diesen Umständen lohne es sich doch, hierzulande Filme zu machen.



Papierflieger vor! Max Riemelt als Napola-Zögling in Dennis Gansels Film. Foto Constantin

Eröffnet wurden die Filmtage mit Dennis Gansels „Napola – Elite für den Führer“, der 2003 schon einen Bundesfilmpreis für das beste unverfilmte Drehbuch gewonnen hatte und im Windschatten von „Der

Untergang“ hier nun auf vermehrtes Interesse stieß. Gansel erzählt von einem jungen Boxer (Max Riemelt), der gegen den Willen seines Vaters in eine Nationalpolitische Erziehungsanstalt kommt, wo er lernen soll, sein Talent mit dem nötigen Killerinstinkt zu verbinden. Gansel hat mit „Mädchen, Mädchen“ bewiesen, daß er Genres bedienen kann, und so begreift er auch Burg Allenstein erst mal als Schauplatz pubertärer Wechselspiele. Als Internatsfilm macht „Napola“ denn auch nichts falsch, die Guten sind gut und die Bösen böse, und das Schicksal des sensiblen besten Freundes (Tom Schilling) mit lyrischer Ader ist entsprechend dem „Club der toten Dichter“ nachempfunden. Aber der Hintergrund der Erziehungsanstalt bleibt eben immer nur Kulisse, was das Drama bisweilen ähnlich frivol wirken läßt wie der Untertitel „Elite für den Führer“, dessen Anfangsbuchstaben man sich wohl dazudenken muß.

Tom Schillings eigentlich irrlichern- de Präsenz steht auch im Mittelpunkt von „Egoshooter“, einem inszenierten Videotagebuch, das so wirkt, als habe Schilling seine Rolle als Herbert Knaups Sohn in „Agnes und seine Brüder“ hier fortgesetzt. Die Regisseure Christian Becker und Oliver Schwabe hatten bei einem ähnlichen Projekt mit realen Jugendlichen festgelegt, wo die Grenzen dieser Methode und wo ihre Möglichkeiten liegen. So haben sie

mit Schilling ihr Sendeformat nachzinszeniert, haben Situationen geschaffen, innerhalb deren sich der Schauspieler frei bewegen konnte. Entstanden ist ein interessanter Zwitter, Porträt einer Jugend einerseits, aber auch Dokument des Mutes eines Schauspielers, das auf dieses Experiment einzulassen.

Überhaupt sind es unter lauter Debüts vor allem die Schauspieler, die Konstanz ins deutsche Kino bringen: Matthias Schweighöfer und Jessica Schwarz in „Kammerflimmern“, Hendrik Hölzemanns faszinierender Rettungsfahrer-Odyssee zwischen Leben und Tod, die inmitten der Grenzerfahrungen stets genau den richtigen Ton treffen; Stipe Erceg und Fabian Busch, die in Cyril Tuschis „Sommerhunde-Söhne“ im Wohnmobil auf Vatersuche nach Marokko gehen und der abenteuerlustigen Stilsuche Zusammenhalt geben; oder Arndt Scherwong Schreyer und Eckhard Preus, die Gil Mehmer auf Spielfilmlänge überdehnter Tipp-Kick-Phantasie „Aus der Tiefe des Raums“ ein Gesicht verleihen; und vor allem Lavinia Wilson, die in Thomas Durchschlags „Allein“ die Blicke bannet. Da paßt es dann auch, daß der Filmpreis der Stadt Hof in diesem Jahr an Laura Tonke ging, die sich für die Laudatio des Filmkritikers Rainer Gansera ihrerseits mit einer Dankrede auf ihn revanchierte. Das nennt man Glück. MICHAEL ALTHEN