

Seh-Stücke

Zu den Bildern von Klaus Dierßen

„*It's not what you look at,
that matters,
it's what you see.*”
(Henry David Thoreau)

Der Mensch ist ein ‚Augentier‘, ein Wesen, das sich sehend die Welt aneignet und versteht. Das Sehen ist der Sinn, auf den wir Menschen uns am meisten verlassen, der uns die Welt in ihren Konturen, Formen und Farben, aber auch in Nähe- und Distanzverhältnissen zeigt. Die Welt wird anschaulich, indem wir unseren Blick auf sie richten und sie sehend erfahren und erfassen.

Kinder können bereits unmittelbar nach der Geburt schemenhaft sehen. Das erste, was sie erkennen, sind Gesichter. Intuitiv ahmen sie die Mimik der Mutter oder anderer Menschen nach und treten damit in zwischenmenschlichen Kontakt. In das Gesicht eines anderen Menschen zu sehen und gleichzeitig für ihn sichtbar zu werden, ist die Grundkonstellation des Sehens – darin manifestiert sich das Sehen als etwas intersubjektiv Verbindendes.

Weil die Erfahrung des Sehens und Gesehen-Werdens uns unmittelbar verbindet, machen wir uns Gedanken darüber, *wie* wir sehen und ob andere Menschen ähnlich sehen wie wir selbst. Die Kunst eröffnet einen Raum, um über das Sehen zu reflektieren und sich gemeinsam mit anderen über das Sehen zu verständigen.

Die Bilder von Klaus Dierßen sind in diesem Sinne Seh-Stücke, die sich als Projektionsfläche des Sehens anbieten. Sie wollen gesehen werden und fordern das Sehen zugleich in besonderer Weise heraus. Die meisten der in dieser Ausstellung versammelten Arbeiten sind Fotografien. Doch würde es zu kurz greifen, die Bilder *als* Fotografien zu behandeln. Vielmehr scheint es mir angebracht, die Fotografien *als* Bilder zu betrachten und in ihnen aufzuspüren, was sie – allgemein und gattungsübergreifend – über Bildlichkeit und Sichtbarkeit erzählen oder besser: ansichtig machen.

Am Anfang dieses Textes steht ein Zitat des amerikanischen Schriftstellers Henry David Thoreau, das eine Art Anleitung für die Rezeption der Bilder von Klaus Dierßen sein kann. Thoreau unterscheidet zwischen *look at*, was so viel heißt, wie den Blick direkt auf etwas richten, und *see*, als ein verlangsamtes, vertieftes Sehen. Während der ‚schnelle‘ Blick lediglich auf die visuelle Erfassung einer sichtbaren oder dargestellten Sache aus ist, lässt sich das *to see* auf das zu Sehende ein, wird ‚langsam‘ und verweilt in der Betrachtung. Thoreau, der als Aussteiger abgeschieden und auf sich gestellt in der Natur lebte, bezieht seine Anleitung zum Sehen vor allem auf die intensive Betrachtung der Natur und verbindet damit das Bedürfnis, nicht im Hier und Jetzt zu sein, sondern *beyond*, dahinter. Er möchte hinter die Sachen sehen, was bedeutet, dass er sich nicht damit zufriedengibt, einen Baum, seine Äste und Blätter, zu erkennen, vielmehr möchte er die vielschichtigen visuellen Qualitäten (Farbigkeit, Lichtspiel, Oberfläche, Form u.a.) eines Baumes erfassen. Diese Art des Sehens ermöglicht es auch, bei sich selbst *dahinter* zu kommen, indem das Sehen selbst zum Gegenstand der Betrachtung wird.

Klaus Dierßens Bilder entstehen in urbanen Zusammenhängen, sie zeigen (auf) Gebautes, Architektur, Räume, Dingliches. Doch zeigen sie nie die Sache an sich. Durch gezielte Anschnitte, Ausschnitte und Fokussierungen deuten sie räumliche und architektonische Zusammenhänge an, entziehen sie jedoch dem unmittelbaren visuellen Zugriff, dem *look at*. Die Bilder lassen sich nicht anders als langsam *sehend* erschließen. Anders als bei Thoreau, der wohl das Panorama einer weiten Landschaft vor Augen hatte, die sich unmittelbar und auffordernd zur Schau stellte, verwehrt Dierßen in seinen Bildern den Betrachtenden das, was zu sehen ist und fordert sie genau damit zum Sehen heraus. Es entsteht ein eigentümliches Paradox, das durch die Mittel der Fotografie in Szene gesetzt wird. Wir ahnen, dass auf den Bildern etwas Konkretes zu sehen ist und können es doch nicht erkennen. Das Konkrete wird in den Bereich der Ahnung und Vermutung verschoben und bleibt dennoch als Frage an das Bild präsent. Das Nur-zum-Teil-Sichtbare oder Indirekt-Sichtbare erzeugt eine Sphäre für das vertiefte, aufmerksame Sehen und unterläuft damit den Automatismus, in Fotografien das Konkrete – etwa ein Fenster, einen Fußboden, eine Vitrine – zu suchen. Das Motiv-Sehen wird vom Bild-Sehen überlagert. Besonders deutlich ist das in Arbeiten wie NAMEI, HAKU, MEZI oder der FEIGA-, LAWI-, TODT- und DOMUS-Serie. Die eigenwilligen Titel der Bilder unterstützen in gewisser Weise die Aufforderung, genauer hinzusehen, indem sie nicht benennen, sondern uns durch unverständliche Buchstabenspiele oder Codes ins Leere laufen lassen.

Und doch ist sehr viel zu sehen: Jedes Bild bietet sich als visuelle Oberfläche an, die durch horizontale, vertikale, diagonale Achsen strukturiert ist; in schwarz-weiß-grauen Flächen changiert; Bildebenen hintereinander und ineinander staffelt; Überlappungen, Überlagerungen, Überblendungen in den Blick rückt; mit Schärfe und Unschärfe spielt; Licht-Schatten-Projektionen und transparente Durchsichten aufscheinen lässt. Diese formalen Elemente finden sich in der Mehrzahl der Bilder – immer wieder neu variiert und inszeniert. Sie verbinden die Einzelbilder und Serien zu einem größeren Ganzen, das sich als formales Bildkonzept verstehen lässt. Wesentliches Moment dieses Bildkonzeptes ist es, einen Schwebezustand zwischen abstrakten Seh-Flächen und konkreten Raumsichten zu erzeugen und damit das Bild trotz fotografischer Schärfe im Unklaren zu lassen. Das lässt sich auch auf jenen Bildern beobachten, die ‚aus der Reihe zu tanzen‘ scheinen, etwa die farbigen Bilder der WINaware-Serie. Denn auch auf den hochpolierten, reflektierenden, farbigen Oberflächen spielt sich jenes interessante Spiel der Formen, Linien und Flächen ab, das indirekte Raumansichten simuliert und deshalb für Klaus Dierßen bildwürdig ist.

Wo liegen die inhaltlichen Dimensionen dieses Bildkonzeptes? Aus meiner Sicht lassen sich zwei inhaltliche Bezugspunkte markieren: *Abwesenheit* und *Introspektion*. Die Bilder sind menschen-leer, obwohl sie in gebauten Räumen und in von Menschen gemachten Arrangements fotografiert sind. Wäre jedoch auf einem dieser Bilder ein Kind, eine Frau, ein Mann zu sehen, sie würden sofort ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken und alles andere visuell verdrängen. Gerade weil keine Menschen anwesend sind, ist der Blick frei gegeben, auf den Bildflächen und in den Bildräumen umherzuschweifen und sie wirken zu lassen.

Der Schriftsteller und Kunsttheoretiker John Berger erkennt in der Abwesenheit (von Menschen) ein zentrales Movens zum Bildermachen. Er schreibt in einem Essay über den Ursprung der Bilder, dass Bilder zuerst hergestellt wurden, um die Erscheinung von Abwesenheit zu beschwören. Allmählich merkte man, so Berger weiter, dass ein Bild das Dargestellte überdauern kann und damit nicht nur zeigen

kann, wie Personen und Sachen einmal ausgesehen haben, sondern vor allem, wie sie von anderen Menschen einmal gesehen wurden. Das Bild kann also durch die Thematisierung von Abwesenheit auf den Zustand von Nicht-Anwesenheit, die im Bild überdauert, verweisen und gleichermaßen eine Sichtweise auf Abwesenheit transportieren. Deshalb ist die Abwesenheit von Menschen in den Bildern von Klaus Dierßen keine Zufälligkeit und auch keine rein pragmatische Entscheidung, um in Ruhe fotografieren zu können, sondern eine konzeptuelle, inhaltlich aufgeladene Setzung. Die Abwesenheit, in der die Nicht-Anwesenheit inhärent ist, verleiht den Bildern Stille, Unmittelbarkeit und Innerlichkeit. Gleichzeitig fragen sie nach denen, die nicht im Bild zu sehen sind.

Der so inszenierte Zustand der Bilder evoziert etwas, das sich als doppelseitige Introspektion beschreiben lässt. Auf der einen Seite bieten sich die Bilder dem Künstler selbst zur introspektiven Betrachtung an. Sie verweisen zurück auf seine innere Welt, die aufs Engste mit den Bildern verbunden ist. Auf der anderen Seite rufen sie innere Welt der Betrachtenden als einen Resonanzraum der Selbstbeobachtung auf. Bilder wie die von Klaus Dierßen können eine Art Membran für Selbstbeobachtung und -betrachtung sein. Weil sie die Kraft und die Macht haben, auf uns als Betrachtende zurückzublenden, sehen wir in ihnen nicht eine fremde Welt, sondern unsere eigene. Deshalb versetzen uns diese Bilder in Staunen, Verwunderung oder auch Irritation.

Ein weiteres, bewusst inszeniertes Element der Bilder ist die Positionierung des Betrachters und damit die Festlegung eines Sichtfeldes. In der Malerei wird der Bildraum oft als Bühnenraum beschrieben, den der Maler imaginär zunächst so dreht, bis das gewünschte Sichtfeld auf die Szenerie gegeben ist. In der Fotografie entscheidet indes die Position der Kamera über das Sichtfeld des Fotografen, das gleichzeitig auch das Sichtfeld der Betrachtenden ist. Klaus Dierßen betont in Interviews, dass er ‚exakt‘ fotografiert und die Bilder nachträglich weder bearbeitet noch beschneidet. Insofern sind diese Bilder auch ein Versprechen, das die Betrachtenden einlädt, gemeinsam mit dem Künstler durch die Linse der Kamera zu sehen. Wir sehen, was er gesehen hat.

Nun ist Sehen immer korrespondentes Sehen. Jeder Bildbetrachtung liegt die Gewissheit zugrunde, dass andere Menschen das Bild so (ähnlich) sehen, wie ich es sehe. Ansonsten wäre eine Verständigung über Bilder unmöglich. Der Philosoph Helmut Pape formuliert: „Wir können nur gemeinsam sehen“. Damit meint er, dass das Sehen eine intersubjektive, kulturelle Leistung ist, die im Bereich des Zwischenmenschlichen verankert ist. Doch Kunstwerken – und insbesondere künstlerischen Fotografien – kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu, weil sie sich von alltäglichen Seherfahrungen abheben und das Gemeinsam-Sehen im Sinne einer Reflexion über Sehen und Sehgewohnheiten reklamieren. Wir schauen Klaus Dierßen eben nicht über die Schulter, sondern *mit* ihm durch die Kamera. Wir sehen *mit*, was er gesehen hat, auf welche Stelle im Sehfeld er den Schärfepunkt der Kamera ausgerichtet hat, was er ins Zentrum holt oder in den Hintergrund des Bildes rückt und wir ahnen, mit welcher visuellen Aufmerksamkeit er beobachtet, wie er die Position der Kamera minutiös verändert, auf den Lichteinfall achtet, die Reflexionen und Schattenwürfe an Wänden und auf Textilien einbezieht – bis er schließlich auf den Auslöser drückt. In diesem Moment des Auslösens, wenn alles Sehen im ‚perfekten‘ Moment kulminiert, liegt das Magische dieser Bilder.

An dieser Stelle soll ein Blick zurück (in den künstlerischen Werdegang des Künstlers) und nach links und rechts (zu anderen künstlerischen Positionen) erfolgen, um die Bilder der Ausstellung in den Kontext anderer Bilder einzurücken. Am Anfang des künstlerischen Weges von Klaus Dierßen steht nicht die Fotografie, sondern die Grafik, vor allem die Druckgrafik. Seine Faszination gilt den Zeichnungen und Radierungen von Giovanni Battista Piranesi und Charles Meryon. In den Arbeiten beider Künstler spielen Raum und Architektur eine große Rolle. Beide zeigen Stadtansichten, Profan- und Sakralbauten, Innenansichten von Räumen in Licht und Schatten. Während Meryon auf ein gotisches Fenster der Pariser Kathedrale Notre Dame blickt und das gleißende Licht sowie den starken Schlagschatten einfängt, die auf die steinerne Fassade fallen, zeigen Piranesis Carcerie-Radierungen imaginäre Innenansichten verschachtelter Kerkerräume. Auch bei Piranesi sind Licht und Schatten kontrastierend ausgearbeitet. Nimmt man Malte Sartorius hinzu, bei dem Klaus Dierßen Meisterschüler war, so drängt sich bei aller Unterschiedlichkeit der drei Künstler ein verbindendes formales Element geradezu auf: die Dichte. Meryon arbeitet ehrfurchtsvoll sakrale Räume aus und schafft durch den gekonnten Einsatz von Hell und Dunkel dreidimensional wirkende Ansichten. Piranesis Räume sind gewaltig, düster, leidenschaftlich und heftig in ihrer Hell-Dunkel-Kontrastierung. Leichter, unaufgeregter doch zugleich von haarscharfer Präzision sind hingegen die Zeichnungen und Radierungen von Malte Sartorius. Das geradezu exzessive grafische Verdichten von Bildflächen ist indes allen drei Künstlern eigen. Offenbar war und ist dies eine große Inspirationsquelle für Klaus Dierßen, denn die linear-grafische Verdichtung zieht sich auf unterschiedliche Art und Weise auch durch Dierßens Werk: In den Zeichnungen von Malte Sartorius entsteht durch die lineare Verdichtung in hochgradig nuancierten Grauf Flächen ein geradezu fotografischer Eindruck. Die Zeichnungen wirken als hätte man eine alte Schwarz-Weiß-Fotografie vor sich. Klaus Dierßens Heliogravüren (frühe Arbeiten von ihm, davon sind einige in dieser Ausstellung anzutreffen) sprechen *diese* Sprache. Die Heliogravüre, ein Edeldruckverfahren aus dem 19. Jahrhundert, ist ein äußerst aufwendiges Verfahren, das belichtete Platten in Druckplatten überführt und wie eine Radierung druckbar macht. Insofern sind Heliogravüren ‚Zwitter‘; sie sind zwischen Grafik und Fotografie angesiedelt und verbinden beide Verfahren miteinander. Kein Wunder also, dass Klaus Dierßen dieses Verfahren für sich entdeckt. Doch auch in späteren Arbeiten, wenn er mit verschiedenen Typen und Arten von Fotoapparaten (von analog bis digital) arbeitet, ist die Dichte der Bildfläche anzutreffen – hier eher mit Bezug auf Piranesi und Meryon. Die durch grafisch-lineare Durcharbeitung und Hell-Dunkel-Kontrastierung erzeugten tiefenräumlichen Wirkungen und irritierenden Verschachtelungen von Bildräumen in Piranesis Bildern finden sich auch bei Dierßen, wenngleich mit Mitteln der Fotografie erzeugt. Und Meryons grafisch eindrucksvoll in Szene gesetztes Spiel von Licht und Schatten, wie es durch Fenster fällt, an Wänden entlanggleitet und sich über die Begrenzungen von Innen- und Außenraum hinwegsetzt, ist ein wesentliches Moment in den Fotografien von Klaus Dierßen. Es scheint naheliegend, dass Dierßens grafisch geschultes Auge Piranesi und Meryon immer mit-sieht, wenn er einen Raum aufmerksam betrachtet. So enthalten seine Fotografien etwas Lineares, Grafisches; der Grafiker Dierßen kann nicht aus seiner Haut, auch wenn er fotografiert.

Auch im Umfeld der Fotografie ließen sich zahlreiche Bezüge herstellen. Besonders hervorstechend ist die Serie „Multiple Entry“ von Thomas Florschuetz: großformatige Fotografien von Fensteransichten, die 1997/98 entstanden. Auf den ersten Blick zeigt sich eine große Ähnlichkeit zu den Bildern von Klaus Dierßen, doch der zweite Blick

und die aufzurufenden Kontexte lassen deutliche Unterschiede erkennen. Während Florschuetz sich auf *ein* Motiv konzentriert, das Fenster seiner Berliner Wohnung, welches er immer und immer wieder fotografiert, begibt sich Dierßen an andere Orte. Es entsteht ein einzelnes Bild oder eine kleine Serie, dann folgt ein anderer Ort. Florschuetz fotografierte über Jahre hinweg seinen eigenen Körper – es entstanden Bilder von großer Intimität und unausweichlicher Nähe – das Fenster seiner Wohnung kann als eine weitere Hülle gesehen werden, die den Körper und damit die Intimität nicht aufhebt, sondern verlängert. In Dierßens Bildern sind nicht nur andere Menschen abwesend, sondern auch er selbst. Er möchte verborgen bleiben hinter seiner Kamera. So wie Monet immer und immer wieder einen Heuhaufen malte, um die Veränderlichkeit von Licht, Tages- und Jahreszeiten zu studieren, so fotografiert Florschuetz über Monate hinweg immer wieder dasselbe Fenster. Er beobachtet, ja untersucht mit Ausdauer *sein* Fenster und lädt Betrachtende dazu ein, die feinen Varianten und Nuancen wahrzunehmen, die sich im unmittelbaren Vergleich der Bilder offenbart. Dierßen fotografiert *andere* Fenster. Auch er fängt das einfallende Licht zu einer bestimmten Tageszeit ein und beobachtet, wie es sich auf Oberflächen gießt und Einfarbigkeit in Vielfarbigkeit verändert, aber seine Aufnahmen sind Momentaufnahmen. Was zählt, ist das einzelne Bild, in dem sich alles verdichtet. In Florschuetz' Fenster spiegeln sich Innen- und Außenraum. Es sind kleine Ausschnitte der gegenüberliegenden Hausfassaden und des Fußbodens im Inneren der Wohnung zu erkennen, die einen voyeuristischen Impuls auslösen. Doch die Spiegelungen und Reflexionen schieben sich immer wieder dazwischen und so bleiben die Räume unerkennbar. Spiegelungen und Reflexionen sind auch in Dierßens Arbeiten anzutreffen. Sie sind im Vergleich zu Florschuetz' Fensterbildern jedoch mit einer intendierten Klarheit und Deutlichkeit eingesetzt, die Erkennbarkeit von Räumlichkeit (jedoch nicht die Erkennbarkeit eines Fensters) provozieren – auch wenn sie letztlich eine Illusion ist. Florschuetz gewährt *multiple entry*, multiple Zutritte, Dierßen macht Räume sichtbar, die es nur auf seinen Fotografien gibt.

Und schließlich Feininger: Das Verbindende beider Künstler scheint offensichtlich. Beide sind beeindruckt von der ge- und bebauten Welt und hinterfragen gewohnte Wahrnehmungsweisen mit den Mitteln der Malerei, Grafik, Fotografie, um neue, andere Sichtweisen zu erkunden und in Bildsprachen zu übersetzen. Das Zergliedern, Staffeln, Überblenden, Auflösen und Neu-Zusammensetzen von Fassaden, Flächen, Räumen interessiert beide Künstler und sie finden verschiedene Wege, eine veränderte, vielperspektivische, zum Teil kaleidoskopische Wahrnehmung zur Ansicht zu bringen. Es entstehen Bilder, die die Kraft haben, neue Sehgewohnheiten hervorzubringen. Das Zusammenbringen von Bildern aus unterschiedlichen Zeiten und Entstehungszusammenhängen, die ähnliche Fragestellungen artikulieren, ist letztlich immer ein Gewinn sowohl für die Betrachtenden, die den Horizont ihrer Wahrnehmung gerade durch die vergleichende Betrachtung erweitern können, als auch für die Bilder selbst. Denn Bilder entstehen immer wieder neu innerhalb der Kontexte, in die sie gestellt werden.

Bettina Uhlig

(Professorin für Kunstpädagogik und Didaktik der Bildenden Kunst
an der Stiftung Universität Hildesheim)