

Kippt die Kamera, kippt die Welt

Uwe Warnke im Gespräch mit Kurt Buchwald



Kippbild, 2013
Marseille

Uwe Warnke: Du hast in deinen frühen Arbeiten mit den Methoden des Surrealismus, des automatischen Schreibens, der Montage/Collage, mit Chemie, Licht und dem Zufall gearbeitet. Mir zeigt sich da bereits deutlich, dass dein Ansatz ein forschender, ein untersuchender ist, dass du den Dingen auf den Grund gehen willst. Bist du ein Forscher?

Kurt Buchwald: Das Forschen ist für mich ein ganz wichtiges Moment. Ich habe mit der künstlerischen Arbeit angefangen, als ich noch im Ingenieurstudium war. Es gab die Perspektive, im Wissenschaftsbereich zu arbeiten. Die Dinge haben mich also auch von dieser Seite interessiert. Rodtschenko zum Beispiel verstand sich als *Künstler-Ingenieur*. Für ihn war alles ein Experiment.

UW: John Heartfield nannte sich Monteurdada.

KB: Genau. Man achtet schon darauf, einen Unterschied herauszustellen. Es geht mir nicht ums „Schöne-Bilder-Machen“, sondern um das Sehen, das Wahrnehmen. Das kannst du auch als experimentelle oder konzeptionelle Fotografie bezeichnen. Wobei ich mich bei dem Begriff *Konzeptionell* an Rolf H. Krauss anlehne, also eine Kunst mit Fotografie, die bei einigen Arbeiten auch in Richtung Konzeptart ging.

UW: Überraschend für mich war, dass deine ganz frühen Arbeiten erst mit diesem Katalog zu sehen sind. Du hast sie damals nie gezeigt.

KB: Diese Arbeiten wurden damals nicht geschätzt. Fotogramme, zum Beispiel von Laszlo Moholy-Nagy, waren zwar bekannt, aber in der DDR gab es die Dominanz der sozial-dokumentarischen Fotografie. Da wurde anderes öffentlich einfach nicht wahrgenommen. Auch heute ist das so, wenn du nicht in den Mainstream passt. Alle laufen dem Erfolg hinterher.

UW: Als ein wesentlicher Paradigmenwechsel in der zeitgenössischen Fotografie wird der Schritt des Fotografen von hinter der Kamera zu dem vor der Kamera beschrieben, also der vom Subjekt zum Objekt oder dem In-Eins-Fallen von beidem. Du hast den

Schritt selbstverständlich auch vollzogen. Ich sehe allerdings niemanden, der wie du das Apparative des Prozesses derartig auseinander genommen und immer wieder zum Thema gemacht hat.

KB: Ich habe in meinem Statement zur Konzeptionellen Fotografie¹ von 1987 drei Gruppen von Künstlern benannt: Reiner Aktionist / Fotograf und Aktionist / Visueller Theoretiker, wobei ich mich zu den letzten beiden zähle. Klaus Hähler-Springmühl z. B. war Aktionist. Er hat seine improvisierten Musik- und Malaktionen fotografieren lassen. Mir hingegen war das Hineinspringen in den Bildraum wichtig. Dadurch konnte ich die entfremdete Arbeit beim Apparativen überwinden. Eine Maschine erzeugt ein Bild im Gegensatz zur Malerei, wo alles Handarbeit des Künstlers ist. Durch die Aktion vor der Kamera wird die fehlende Authentizität wieder hergestellt. Der Künstler wird Teil des Bildes. Logisch ist es dann, dass du kein Model oder keinen Schauspieler benutzt, um deine Message rüber zu bringen. Man muss es selber tun.



Fernseher-Aktion (Siebdruckpostkarte), 1982
Berlin

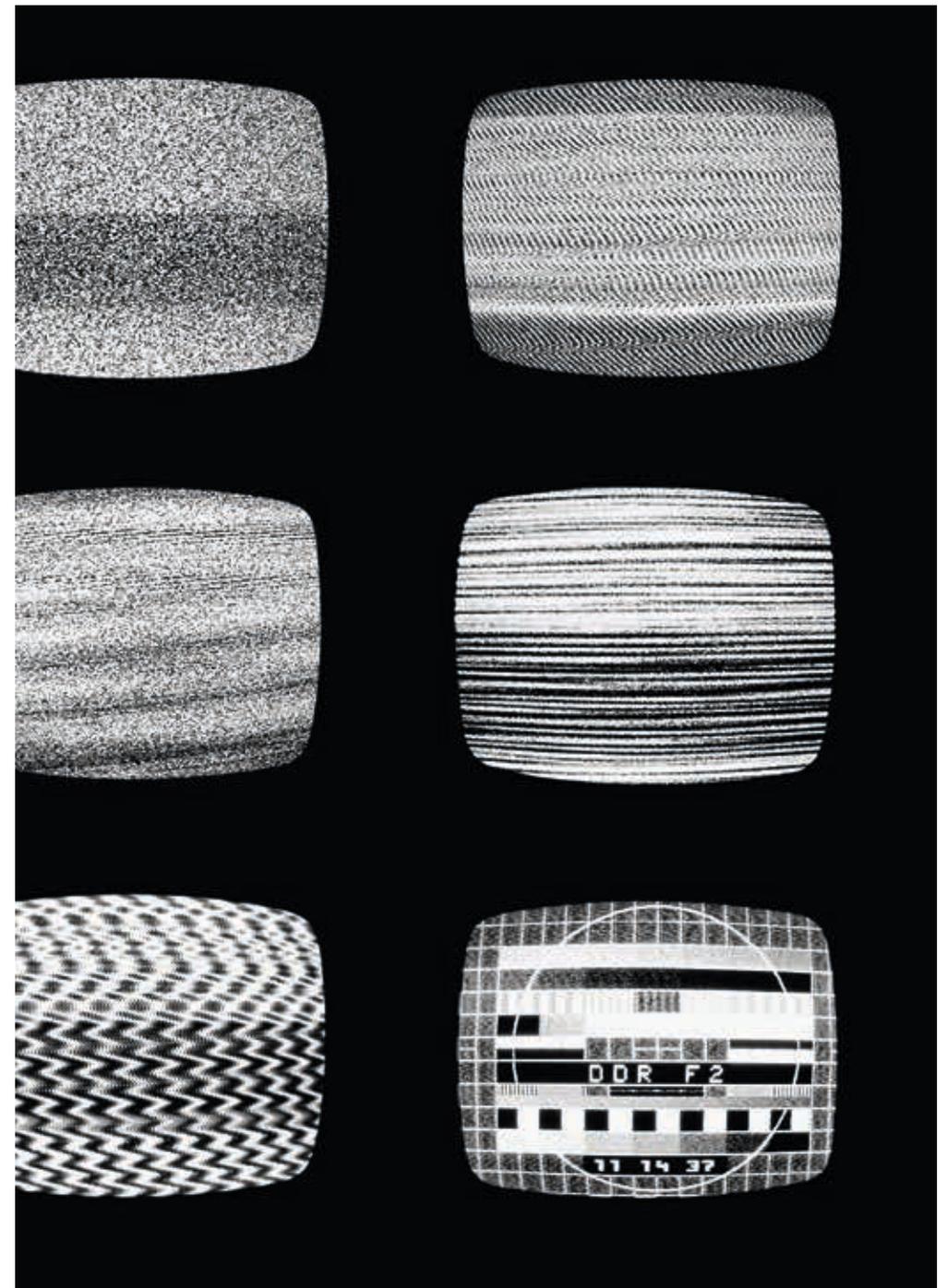
U.W: Z. B. einen Fernseher verbrennen?

KB: Ja, *Im Thüringer Wald*, 1982. Damit fängt das Hinterfragen des Apparativen an. Allerdings hat es im Erzgebirge stattgefunden. Thüringen fand ich geeigneter für den Titel, es klang mehr nach Idylle, Urlaub, Abschalten. Das habe ich dann auch vollzogen und den

Apparat zerstört. Dabei war klar, dass das Fernsehbild noch existiert. Ich halte es hoch, wie das *Schweiß Tuch der Veronika*, eine Reliquie der christlichen Legende. Der Name Veronika wird auch als „wahres Bild“ gedeutet. Es ist eine der ersten Darstellungen, die das Abbilden thematisiert, vermittelt durch das Bild Jesu. Die Fotografie in meiner Hand zeigt ein Fernsehbild. Bei der Aufnahme habe ich den Empfang gestört, um ein signifikantes Bild des Apparates zu erhalten. Auch die Fotografie ist ein technisches Bild. Beide Verfahren haben etwas gemeinsam, es wird Information übertragen. Heute, wo es eine digitale Angelegenheit ist, kann das in ein und derselben Kamera erfolgen. Ich habe damals weitere Abbildtechnologien untersucht, um herauszufinden, was da passiert.

UW: Du hast ja auch mit Gipsabgüssen experimentiert und bist der Frage nachgegangen: Was ist ein Bild?

KB: Bevor es die Fotografie gab, mussten Archäologen, wollten sie ein Stück von einem



Fernsehtörbilder, 1982
Gelenau

Tempel mitnehmen, einen Gipsabguss anfertigen. Heute wird ein Foto gemacht. In diesem Zusammenhang glaubte ich zu erkennen, dass es um das Transportieren geht und dass das Foto eine Art Abdruck, ein Spiegelbild ist. Auf's Wesentliche reduziert, kannst du auch sagen, es wird Information abgenommen, übertragen und verarbeitet. Ich habe dazu meine Idee von der *AB-ART* entwickelt. Als ich 1985 einen überfahrenen Hasen sah, war das für mich ein weiterer wichtiger Hinweis. Das Tier, plattgedrückt zur Fläche auf der Straße, wirkt wie eine Fotografie. Das Deformationsbild zeigt neben dem Körper alle Spuren des technologischen Vorgangs. Das Bild ist verknüpft mit dem Tod des Lebewesens. Fossilienbilder, wie die *Archaeopteryx*, sind dafür ein Beispiel.

UW: Aber gleichzeitig ist damit eine andere Frage verbunden: Darf ich mir ein Bild machen oder darf ich es nicht? Das ist ja, wie wir heute wissen, eine kulturelle Frage.



Null-Bild (Installation *Nachtkammer*), 1989
Berlin

KB: Da lege ich mich nicht fest, weil es mir um eine Untersuchung, also um Erkenntnisgewinn geht. Alles andere ist Dogmatik. Natürlich möchte ich wissen, in welcher Richtung es sich entwickelt. Mit meiner künstlerischen Arbeit stelle ich Gegenpositionen auf. Z. B. mit den Blenden, wo es um die Bildverweigerung geht. In dieser Angelegenheit sind wir wirklich verblendet. Zwanghaft wollen wir alles zeigen, alles fotografieren, alles abbilden. Es kommt zu einer Bilderflut. Zu meinem Vortrag 1992 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig² habe ich die Aktion *Kein Bild* durchgeführt. Ich war hinter einer Schwarzen Scheibe verborgen und habe gerufen: „Unser Bild muss anders sein als in der Flut. Die sind alle gleich, weil gleich

produziert und gleich gebraucht. Unser Bild muss sich zuallererst einmal entziehen!“

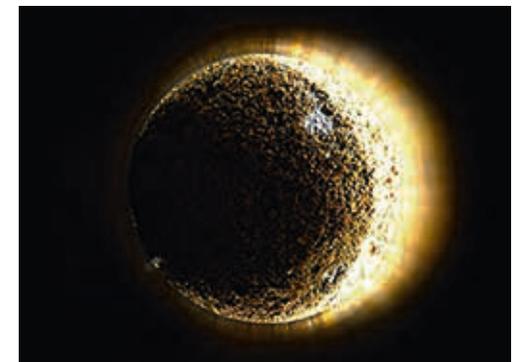
UW:... den Erwartungen, dem Markt, den Verwertungsmechanismen?

KB: Das „sich entziehende Bild“ kann jeder Künstler nur für sich selber finden. Es kostet viel Kraft. Du musst dich gegen den Mainstream stellen. Als ich in der Installation *Nachtkammer*, 1989, Lampen hinter die Bilder positionierte, waren sie nicht mehr zu erkennen. Das ist so eine Position, das Bild war auf Null reduziert. Eine andere das Porträtprinzip umzukehren, also den Hintergrund und nicht die Person scharf zu stellen. Oder wenn du dir das Fernsehstörbild anschaust. In der DDR hatte das keinen künstlerischen Wert. Sie konnten damit nichts anfangen, dabei ist es ein signifikantes apparatives Bild.

UW: Gleichzeitig erzählt uns dieses Störbild aber noch etwas anderes. Wir könnten ja auch sagen, das Rauschen des Fernseher nach Programmschluss (damals gab es das noch) ist der sichtbare Teil der Reststrahlung der 3° Kelvin-Strahlung des Urknalls.

KB: Diese Information hatte ich aus einer Sondersendung zum Apollo Mondflug. Ich war von dieser Expedition begeistert. Als Astronomie-Fan stand ich mit einem Fernrohr auf der Straße, um die Planeten und den Mond zu sehen. 35 Jahre später komme ich mit der Serie *Im Kreis der Wahrnehmung* darauf zurück. Nur dass auf diesen Fotos keine wirklichen Himmelskörper zu sehen sind. Es sind Steine am Ende eines Rohres. Jedenfalls habe ich in der Zeit der Mondflüge massenhaft vom Fernseher abfotografiert, weil ich anders nicht an die Bilder ran gekommen bin. Die Mondlandung habe ich sogar mit einer Super-8-Kamera gefilmt. Als Künstler war es später für mich kein Problem, das Medium Fernsehen einzubeziehen.

UW: Man muss vielleicht noch einmal deutlich sagen, dass wir von vordigitalen Zeiten sprechen. Wir reden von analogen Zeiten, in denen die Frage, dass das Bild nicht die Wirklichkeit ist, dass es ein gepixeltes ist und aus 1 und 0 besteht, so noch nicht für jeden deutlich war.



Im Kreis der Wahrnehmung, 2006
Casa Colombo, Italien

KB: In meiner Ausbildung als Ingenieur in der DDR hatte ich auch das Fach EDV (Elektronische Datenverarbeitung). Das haben alle gehasst. Mich faszinierte der Lochstreifen. 0 und 1 kannst du auch als Ja-Nein-Prinzip verstehen. So werden Informationen übertragen und Anweisungen gegeben. Das kann als elektronisches Signal oder gegenständlich in Form eines Zettels geschehen. Damals wurde mit Film gearbeitet, heute sind es Pixel. Fernsehen war ein komplizierter Vorgang. Kein Mensch kann das Bild sehen, das durch den „Äther“ fliegt. Diesem immateriellen, unsichtbaren Transport habe ich einen realen gegenüber gestellt und das Motto *Wirklichkeit / Transport / Abbildung* ausgegeben. Du kannst ein komplexes Ereignis, wie die Mondlandung, nicht transportieren, aber du kannst Erde von einem Ort zu einem anderen übertragen, sozusagen eine Erdübertragung stattfinden lassen. Das habe ich portionsweise mit einem Eimer getan und einen Fernseher mit Erde überschüttet. In der Ostberliner Boutique Josefine³, 1983. Dazu hat *Klick & Aus*, eine Band von Thomas Roesler, gespielt. Und dann war es wirklich aus. Zum Schluss war nur noch ein Erdhaufen zu sehen. Ich habe dazu geschrieben: „Repräsentation von Wirklichkeit durch ein Medium hat keinen

Sinn". Eine sinnlose Geste. Die Gäste haben gefeiert.

UW: Mir ist beim erneuten Sehen vieler deiner Bildfolgen aus den 1980er und 1990er Jahren aufgefallen, dass es immer wieder mal einen Wechsel gibt zu Arbeiten, wo du mehr oder weniger auch zu konventionellerem Erzählen, ich denke z. B. an die Bildtableaus, wechselst. Sind solche Wechsel Selbstvergewisserung?

KB: Von Anfang an lief parallel zum Bild auch die Textarbeit. Das konnte in Form von Gedichten geschehen. Meistens habe ich das auch mit der Hinterfragung meiner künstlerischen Arbeit verbunden. Viele meiner Bildideen entspringen aus dem Nachdenken über Sprache. Dazu kommen die Erfahrung des automatischen Schreibens, die Collage,

A	B	A	R	T
B	A	R	A	R
A	R	T	B	A
R	A	T	A	B
T	R	A	B	A

Matrix AB-ART, 1983
Berlin

der produktive Zufall. Ich beginne mit Bildern, mit Sinn, Bedeutung und Lauten zu spielen. Alles ist Information, ist Träger oder Getragenes, wird übertragen und bearbeitet. Im Gedicht *AB-ART* von 1983 habe ich das beschrieben (s. S. 100). Also ab-schreiben, ab-formen, ab-bilden usw. Der Künstler wird dabei zu einer Art Datenfacharbeiter (Berufbezeichnung in der DDR), der eine künstlerische Botschaft formuliert.

Eine Form der konkreten Poesie eröffnet auch die Fotografie. Die Möglichkeit, alltäglichen Situationen Bedeutung zu verleihen. Ich beginne mit Aktionen, stelle mich ins Bild, liege auf der Straße, fotografiere Zeichensysteme.

UW: Bei den konzeptionellen Arbeiten benutzt du Text.

KB: In den Karteikarten steht er als Information neben dem Bild, um den Kontext festzuschreiben und den Versuchsaufbau zu erklären. Das war von *Art & Language* beeinflusst. Die Information erweitert das Bild. Im Grunde ist vielen nicht bewusst, dass das Wahrnehmen auch etwas mit Sprache zu tun hat. Funktioniert dieser Zusammenhang nicht, bleibt das, was wir sehen, bedeutungslos. Logischerweise kann die Kamera etwas abbilden, was wir nicht wahrnehmen, einfach übersehen, da es außerhalb unserer Bedeutungszuweisung liegt.

UW: Wann entstehen die erzählerischen Bildarbeiten?

KB: Mit den 12-teiligen Bildtableaus ab 1986. Das Tableau-System habe ich im Projekt *Asphalt & Arbeit* erfunden. Damit konnte ich unterschiedliche Bildsprachen und Fragmente, also Porträts, Handgriffe, Arbeitsgerät und Aktionen der Arbeiter in einer Zusammenfassung präsentieren. Das war wichtig, um ein Ergebnis von diesem Projekt zu bekommen. Die folgenden Tableaus sind homogen, wie *Im Quartier*, 1988. Sie zeigen eine abgegrenzte Situation, sind ein Film auf der Fläche. Ich beginne mit der Bedeutung zu spielen. Es entsteht etwas neu, wenn du zwei Bilder miteinander verknüpfst. Beim Tableau ist es wichtig, die richtigen Bildanschlüsse zu finden. Wenn ein anderer das macht, wird etwas anderes entstehen. Das läuft also viel über das Unbewusste, wie bei den frühen surrealen Arbeiten. Die *Schautafel für den Pawlowscher Hund* sprengt das Narrative. Es sind nur Reize, z. B. eine Wurst, eine Säge, eine Frauenbrust zu sehen. Die Kombinationen scheinen keinen Sinn zu ergeben.

UW: Sind in den 1990er Jahren weitere Tableaus entstanden?

KB: Nach der Wende wird die Vorstellung vom Ende der Geschichte bemüht. Ich hatte aber das gegenteilige Gefühl, aus allen Löchern kroch sie geradezu hervor. In dem Zyklus der Deutschlandbilder in den 1990er Jahren entstanden die *Arbeit heil Deutschland* und andere Bildtableaus, wobei sich „heil“ auch auf Heilung und den psychoanalytischen Diskurs um Adolf Hitler bezieht – das will ich hier nicht weiter ausführen. Parallel dazu habe ich in den gleichen Jahren auch das *Amt für Wahrnehmungsstörung* betrieben. Da fließt wieder vieles zusammen: Bild- und Textarbeit und die Aktion. Ich beginne fingierte Kontexte herzustellen. Es entstehen unzählige Verordnungen, Protokolle, Vorschriften und Verbotstafeln.

UW: Im *Amt für Wahrnehmungsstörung* gehst du so weit, von dir ausgewählte Probanden von ihrer Wahrnehmung für einen definierten Zeitraum zu entlasten und die Wahrnehmung durch dein Amt für eine gewisse Zeit zu übernehmen. Dir ist natürlich bewusst, dass das nicht geht.

KB: Der Bürger im Würgegriff von Bürokratie, das kommt mit dem *Amt für Wahrnehmungsstörung* gut rüber. Eigentlich sollten wir für unsere Wahrnehmung selbst verantwortlich sein, aber alle schließen mit dem Amt einen Vertrag. Das hat auch etwas Erkennungs-



Deutsche Wacht (Einladungskarte), 1997
Dessau

dienstliches mit Vorladung und so. Doch dann macht das Amt etwas Unerwartetes. Auf dem Porträt im Wahrnehmungsvertrag sind die Personen hinter einer Blende kaum zu erkennen. Der schräge Spalt, durch den sie blicken, wirkt wie ein Durchstreichen. Sind sie von Amts wegen nicht existent? Diese Absurdität führt zur Frage, was nehmen wir wahr? Ist es die Wahrheit oder versucht uns jemand etwas vorzuspielen? Pseudowissenschaftliche Theorien und Erklärungen sind populär, ich denke da nur an Werbung, Politik und Religion. Ihre Verlautbarungen werden plausibel, werden glaubhaft, wenn sie rational und wissenschaftlich klingen.

UW: Jede einmal aufgestellte These ist ja noch nicht Wissenschaft. Sie muss erst bewiesen werden.



Fotografieren – Fotografieren (Entwurf), 1988

KB: Wir haben beide 1985 das Experiment *Fotografieren – Fotografieren* veranstaltet. Du machst eine Aktion vor der 1. Kamera, die ich mit einer 2. Kamera zeitgleich fotografiere. Der Blick auf das System Model-Kamera zeigt, wie das Bild der 1. Kamera zustande kommt. Im Grunde müsste über jedem Fotografen eine 2. Kamera schweben. Nur so lässt sich die Wahrheit belegen, wenn wir sie denn wissen wollen. Die Wissenschaft berücksichtigt das, im Alltag wird es nicht bedacht. Das ist ein Problem: Fotografie wird benutzt, um vermeintliche Beweise abzugeben.

Übrigens habe ich 1988 eine Aktion gleichen Namens entworfen. Zwei Fotografen bewegen sich in einem Raumraster. Sie beobachten sich und den Raum, ihre

Bewegung darin. Das war etwas Spielerisches, eine Choreografie, eine Art Ballett. Ich habe das Fotografieren immer auch als darstellende Aktion gesehen. Beobachte was passiert: Es wird fotografiert - weiter gegangen - fotografiert. Und dann dazu die komischen Verrenkungen. Da hast du das Fotografieren auf einen Bewegungsablauf reduziert. Der Fotograf als Mensch-Maschine. Die Welt wird als Folge von Bildern erlebt.

UW: Du gehst in den 1990er Jahren in deiner Arbeit aber noch weiter, wo du Menschen im öffentlichen Raum eine Röhre aufsetzen lässt. Jeder Akteur sieht auf einmal nur noch diesen Ausschnitt vor sich, den ihm die Röhre bietet und hat Schwierigkeiten, mittels dieses Ausschnittes durch die Welt zu gehen. Jeder merkt sofort, wie kompliziert der Vorgang ist. Und es ist ja noch mehr. Es ist ja nicht nur das Individuum, der Einzelne, der das erlebt, sondern es sind die Menschen, die von außen auf diese Gruppe *Röhrenmenschen*

schauen, sie sehen natürlich auch etwas. Sie fragen sich, was machen die da?

KB: Die denken: „Da sind Verrückte am Werke.“ Von außen lässt sich das leicht erkennen. Aber die in der Röhre, im Apparat, haben den Tunnelblick. Zu ihrer Entlastung sei gesagt, unser Gehirn muss Dinge ausblenden, Wichtiges vom Unwichtigen trennen, sonst könnten wir nicht existieren. Doch was sieht der Röhrenmensch in seinem Rohr? Platon hat es schon im Höhlengleichnis beschrieben. Heute können wir sagen, die Schatten, die wir für die Wirklichkeit halten, sind die Bilder der Medien.

UW: Die liefern uns ihre Ausschnitte.

KB: Ja, der Ausschnitt, mit ihm beginnt das Mediale. Das habe ich beim *Observatorium*, 1993, im *Haus 23* in Cottbus festgestellt. Ich hatte Sehröhren installiert, um den Blick auf reale Situationen zu richten. Mit diesen realen Bildern, auch *Sehbilder* genannt, wollte ich das Unwirkliche der Fotografie überwinden. Aber schon das Rohr erzeugt einen medialen Eindruck. Damals hatte ich die Idee, den Kopf eines Menschen in eine Röhre zu stecken. Erst 2001 habe ich das in Potsdam auf der Bundesgartenschau realisiert. Im Grunde ist der Röhrenmensch eine Verbindung zwischen Mensch und Kamera. Das Rohr ist das Objektiv. Bereits 1982 zeigt ein Siebdruck diese Idee, der *Mann mit der Kamera im Kopf*. Er blickt auf das Fernsehbild. Mensch und Apparat funktionieren nach dem gleichen Prinzip.



Röhrenmensch, 2003
Alexanderplatz, Berlin

Zurück zu den Röhrenmenschen. Eigentlich wollte ich mit ihnen ein absurdes Theater eröffnen. Daraus ist nichts geworden. Dann gründen sie 2005 eine Partei mit dem Namen *W.A.R.U.M.* (Wahlalternative Röhre und Mensch). Sie hat die Losung „Röhren aller Länder vereinigt euch“ ausgegeben. Nichts anderes ist das Internet. Wenn alle Röhren sich vereinigen, dann kommunizieren sie miteinander. Die Frage ist, was ist außerhalb dieser kommunizierenden Röhren? Da ist möglicherweise eine ganz andere Welt.

UW: Ist bei deinen Projekten das Prinzip Aufklärung etwas, das immer mitschwingt?

KB: In den Untersuchungen der 1980er Jahre steckt der aufklärerische Impetus. Das Erkenntnistheoretische treibt mich noch heute an. Die Projekte nach der Wende scheinen

dem zu widersprechen. Ich führe pseudowissenschaftliche Untersuchungen durch. Im Grunde ist es das immer, wenn du Kunst und Wissenschaft verbindest. Jetzt kommt die Absicht dazu, mit Illusion und Täuschung zu arbeiten. Das hat mit den Erfahrungen im Westen zu tun. Medien und Werbung lassen alles möglich erscheinen. Die Leute leben in einer Welt voller Surrogate und werden vom Konsum, von Kauf und Verkauf, angetrieben. Das hat mich zur Aktion *Tausch die Täuschung ohne Enttäuschung* angeregt. Dazu gibt es den 1. Feldversuch zum *Markt des Nichts*, 1993, in Bielefeld. Übrigens, die schwarzen Werbetafeln im 2. Versuch am Berliner Mauerstreifen sind Fotomontagen. Ist das nicht schön, diese Dinger einfach mal abzuschalten?

UW: Die Aktion *Fotografieren verboten!*, Ende der 1980er Jahre, exemplarisch vorgeführt bei der Permanenten Kunstkonferenz⁴ in der Galerie Weißer Elefant, die zeitgleich in Dresden stattfand (in Berlin kollektiv, in Dresden durch eine Einzelperson), ist ja auch deshalb so spannend, weil sie unter der Wahrnehmung von DDR-Verhältnissen immer für Missverständnisse gesorgt hat. Das Medienkritische deiner Arbeit ist so gar nicht gesehen worden. In einer Gesellschaft, die patriarchalisch und mit Verboten funktioniert, kann man gar nicht anders, als nur das Verbot zu sehen.



Fotopoint, 1996
Costa Brava, Spanien

KB: Gesehen wurde nur die Systemkritik, allerdings auch, wenn der Westen das be-

sprach. Wer hat da wohl die Mauer im Kopf? Die Aktion kritisiert die Bilderflut. Der Zeitpunkt im Mai 1989 war gut gewählt: 150 Jahre Fotografie.

Bei den Störbildern wird übersehen: ich vergleiche Fotografie mit einem Messverfahren. Tatsächlich wird sie auch so genutzt. Allerdings, die Forschung passt gut auf und minimiert die dabei entstehenden Messfehler. Als Künstler maximiere ich sie, um auf den Fehler, die Störung beim Messen bzw. Fotografieren, hinzuweisen. Mit meiner Anwesenheit, mit meinem Blick, mit meiner Entscheidung ein Bild zu machen, beeinflusse ich das entstehende Ergebnis. Zwischen Realität und Bild steht die Person des Fotografen.

UW: Deswegen hast du dich bei der Aktion *Stehplätze-Störplätze* ins Bild gestellt?

KB: Das war der eigentliche Grund, nicht ein Schwarzmalen der DDR oder ein Ärgern

von Kulturfunktionären. Dass die sich natürlich durch den schwarzen Fleck im Bild provoziert fühlten, hat mit der Interpretation zu tun. Schnell wurde mir bewusst, das Bild ist unheimlich subversiv, und ich habe es entsprechend eingesetzt. Da bekommst du natürlich von allen Seiten Reaktionen. Noch 2012, als das Bildtableau *Ein Tag in Ostberlin* in einem Berliner Museum⁵ präsentiert wurde, haben sich Fotografen provoziert gefühlt und mit dem Kopf geschüttelt.

UW: Auch bei den Blenden gibt es Missverständnisse?

KB: Die Arbeit ist komplexer. Sie auf die Mauer zu reduzieren ist Unsinn. Eine schwarze Fläche im Bild ist wie ein blinder Fleck im Auge - da geht es ums Sehen bzw. Nichtsehen, um die Kategorien der Unsichtbarkeit und des Verbergens. Elementare Dimensionen, die die Tatsache berühren, dass uns ein wesentlicher Teil der Welt verborgen bleibt. Ich denke dabei z. B. an die dunkle Materie. Es gibt Antimaterie. Überall ist ein Dualismus zu erkennen, Realität, die sich gegenseitig bedingt. So war es auch beim Fotoverbot. Ich habe es aus dem Ja-Nein-Prinzip entwickelt: Ein Foto machen – kein Foto machen? 1988 habe ich für ein Plakat dazu die Piktogramme entworfen. Der Ehrlichkeit halber muss ich sagen, das wäre nicht passiert, hätte ich für ein Fotoplakat die Genehmigung bekommen. Für den Druck der Piktogramme brauchte ich keine. Das Verbot durch die Bürokratie hat die Sache also befördert.

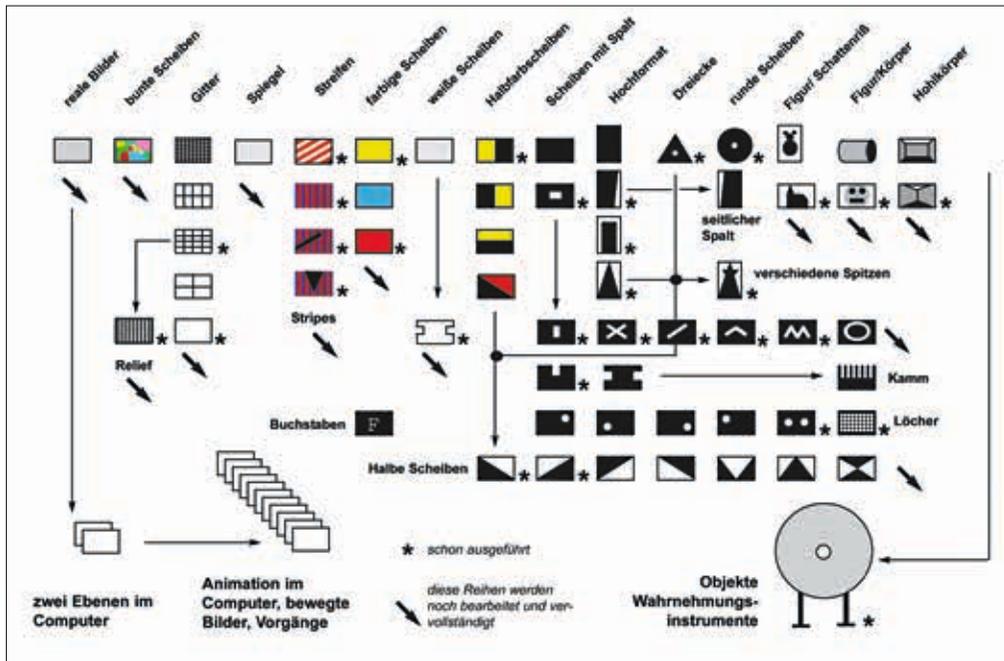


5 Jahre AFW, 10 Jahre „Fotografieren verboten!“, 1998
Galerie im Prater, Berlin

UW: Wie ging es weiter mit der Aktion?

KB: Alle haben sich für das Symbol mit der durchgestrichenen Kamera interessiert. Wer ein Verbot bzw. Tabu ausspricht, hat die Macht. Wer dagegen verstößt, wird geächtet. Wer es dennoch tut, hat alle Aufmerksamkeit für sich. Nach der Wende bin ich als Bürgerschreck mit einem Fotoverbotsschild durch die Welt gereist, habe gegen die Bilderflut protestiert. Ich habe mich dabei köstlich amüsiert. Häufig hat die Aktion das Gegenteil bewirkt, die Leute haben mit Fotografieren angefangen. Es ist nicht aufzuhalten, heute wird alles verbildlicht, beobachtet, aufgezeichnet und vermarktet. Ich sehe schon die Aufklärungsdrohnen über mir fliegen. Der Schutz der Privatsphäre wird zum Problem. Bereits Abraham hat ein Bilderverbot ausgesprochen. In meiner Heimatstadt Wittenberg hat vor

Algorithmus der Blenden



500 Jahren der Stadtpfarrer Karlstadt das Pamphlet *Vom Abtun der Bilder* verfasst. Natürlich geht es um das Bild Gottes. Ich bin atheistisch erzogen. Mir ging es um das Denken von Position und Gegenposition.

UW: Es sind natürlich zwei paar Schuhe, mit demselben Plakat und dem durchgestrichenen Fotoapparat darauf auf dem Roten Platz in Moskau zu stehen oder auf dem Arc de Triumph in Paris.

KB: Wir sind 1988 in Moskau nicht verhaftet worden, was an Gorbatschows Perestroika und Glasnost lag. 1990, in Paris, haben sie uns festgenommen wegen vermeintlicher Verächtlichmachung des Nationalheiligtums. Die kannten keinen Spaß; da wurde durchgegriffen. Übrigens auch 1989 auf dem Alexanderplatz in Ostberlin. Du warst dabei. Hätten wir die Aktion zehn Jahre früher veranstaltet, wären wir in den Knast gekommen. Im Jahr der Wende begannen sich aber die totalitären Strukturen aufzulösen.

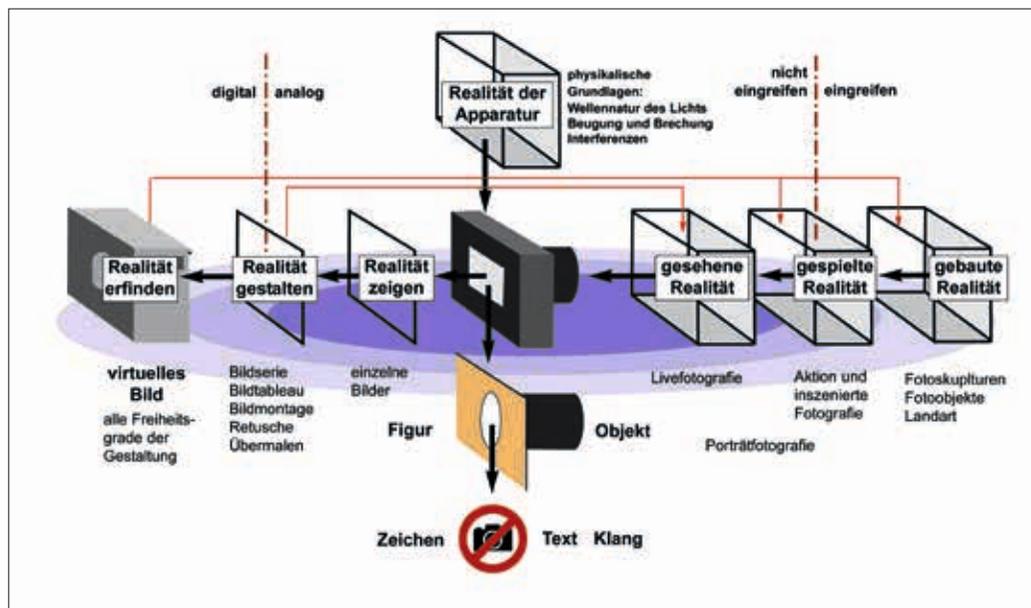
UW: Du hast nach der Wende dann mit deinem Projekt *Bilder und Blenden* angefangen und über Jahre daran gearbeitet.

KB: Das fing mit einer schwarzen Pappscheibe und einem Loch darin an. Die Blende habe ich an einem Stab vor der Kamera befestigt. Jetzt musste ich mich nicht mehr selbst als Sichtsperr vor dem Apparat platzieren. Ich habe gleich erkannt, dass in diesem System viele Möglichkeiten stecken. Als Ingenieur war ich es gewohnt mit Systematiken zu arbeiten, um die beste Lösung zu finden. So habe ich den Algorithmus der Bilder und Blenden entworfen. Verschiedene Loch- und Scheibenformen, Schlitze, Gitter und geometrische Figuren werden darin aufgeführt. Diese konnte ich für meine Experimente auswählen. Dabei hatte ich neben der Bildstörung und der Ästhetik auch eine Aussage zu dem Dahinter im Blick. Was wird ausgeblendet? Welche Blendenform nehme ich? Das Wo, Wie und Wann ist wichtig. Kann ich ein Zeichen für die Situation, die Stimmung finden? Natürlich war ich auch der Aktionskünstler, der mit der Scheibe umhergeht. Ich habe sie vor dem Gesicht befestigt und ans Publikum Handzettel mit der Aufschrift *Ich habe eine Scheibe* verteilt. Beim Bildtableau *London* bin ich als War-Artist während des 1. Golfkrieges mit dem Kameragewehr durch die Metropole gestreift. Der offizielle War-Artist, der embedded Artist, den die britische Regierung bestimmt und beeinflusst, war in Kuwait unterwegs. In New York habe ich als Blende einen Plastikpenis



OM-Station, 1997
Langenberg

Der Apparat als Aus- und Eingang künstlerischer Tätigkeit



vor die Kamera gehalten. Du kannst dir vorstellen, es war gar nicht so einfach, auf der Straße die Aufnahmen zu machen.

UW: Du provozierst und bist dabei im besten Sinn auch ein politischer Künstler.

KB: Ja, es gibt aber auch den Forscher, der hat sich mit optischen Phänomenen, mit Raster- und Spaltblenden beschäftigt. Dort kannst du eine interessante Erscheinung beobachten, die Beugung am Spalt. Sie bewirkt, dass sich Licht um ein Hindernis herum ausbreitet. Je nach Kameraeinstellung lässt dieser Effekt den Spalt mal größer oder kleiner erscheinen oder die Helligkeitswerte eines Rasterpunkts umkehren. Das wirft natürlich die Frage auf, wie weit beeinflusst der Apparat das Bild? Um das alles genauer anzuschauen, habe ich für die Serie **Stripes** einen Versuchsaufbau entworfen. Da habe ich Stäbe,



*Kamera mit Blendengestell, 2005
Berlin*

Farbkeile und Gitter als Störkörper eingefügt und beobachtet, was passiert. Die Störkörper haben die Linien abgelenkt. Es entstanden Interferenzmuster, Bilder im Apparat, die es davor nicht gibt. Diese Arbeit kannst du als Gegenposition zu den *Wegnahmen* von 1984 verstehen. Da hatte ich Fotografie als einen Abdruck, ein Spiegelbild beschrieben.

UW: Bei der Serie **Bilder und Blenden** hast du auch mit monochromen Farbscheiben gearbeitet.

KB: Als ich Farbscheiben vor die Kamera montierte, stellte sich ein anderer Effekt als bei den schwarzen Scheiben ein. Die Störung begann sich aufzulösen. Das Kolorit der Blende vermittelt eine kontemplative Stimmung. Buddhistische Mönche z.B. setzen Farbscheiben beim Meditieren ein. Die Bilder erinnern an konkrete Fotografie, das sind sie aber nicht, da sie auch auf etwas dahinter verweisen. In der Farbscheibe wird die Farbe des Ortes eingefangen, eine von vielen Faktoren abhängige Größe. Vor allem waren diese Arbeiten sehr groß, 70 x 100 cm, so dass du in die Farbfläche eintauchen kannst.

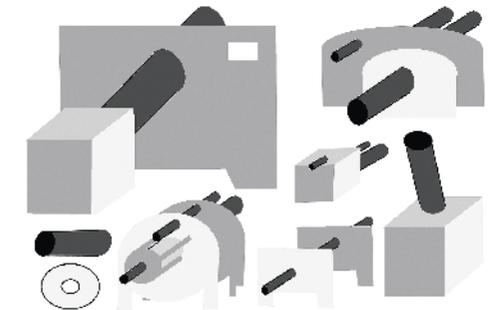
UW: Wer dein vielgestaltiges Werk anschaut, hat Probleme alles miteinander verbinden zu können. In der Grafik *Der Apparat als Ein- und Ausgang künstlerischer Tätigkeit* versuchst du einen Überblick zu geben.

KB: Im Grunde dreht sich alles um die Kamera, es ist mein wichtigstes Arbeitsgerät. Das

analoge Bild oder die digitalen Daten, die sie liefert, können unverändert bleiben oder bearbeitet werden. Das lässt sich auch auf die Realität vor der Kamera übertragen, z.B. wenn ich dokumentarisch oder mit einer Inszenierung arbeite. Die horizontale Achse beschreibt den Grad meines Eingriffs. Vor der Kamera unterteile ich in Gesehene, Gespielte, gebaute Realität. Hinter der Kamera in das Bild zeigen oder das Bild weiter verarbeiten, also Montage, Tableau, Übermalung usw. Mit dem Computer habe ich alle Freiheitsgrade der Gestaltung. Etwas Besonders ist das apparative Bild, das ohne „dem Davor“ in der Kamera entsteht. In der vertikalen Achse beschäftige ich mich mit der Realität der Apparatur. Der Vorgang des Fotografierens, Theorie und technisch-physikalische Grundlagen werden hinterfragt. Ich thematisiere das Apparative als Aktion, Figur, Modell, Text und Klang. Neue Instrumente der Wahrnehmung entstehen. Das spiele ich dann wieder in die horizontale Achse ein, indem ich es fotografiere.

UW: Mit Klängen hast du auch gearbeitet?

KB: Ein Kollege, Rainer Gottmeier, hat mit Kameraklängen experimentiert. Mich hat anderes interessiert. Unter anderem die Frage: Die Welt bauen oder abbilden? Schon zu Beginn meiner künstlerischen Arbeit 1979 in Karl-Marx-Stadt. Zu einem Workshop mit Fotografen habe ich einen Raum mit Seilen verspannt und darin Objekte aufgehängt. Die anwesenden Kollegen haben das begeistert fotografiert. Installationen, der Weg zum Bild, standen bei mir immer im Programm. Es war mir ein Vergnügen, Bildteppiche durch den Raum über Fußboden, Wand und Decke zu legen. Als ich Anfang der 1990er Jahre die Blende von der Kamera löse, wird sie zum Ausgangspunkt plastischer Arbeiten. Die meterhohen Objekte aus Holz und Metall habe ich Wahrnehmungsinstrumente genannt, um den innovativen Aspekt zu betonen. Sie standen zwischen den Bildern oder im Fall *Schwarze Scheibe*, 1992, im Stadtzentrum von Berlin. Die Passanten konnten nun unmittelbar mit der Blende in Beziehung treten.



*Wahrnehmungsinstrumente aus Scheibe und Rohr, 2002
Berlin (Entwürfe)*

UW: Sich in die Rolle des Apparates begeben und eigene Bilder aufnehmen?

KB: Ja, das wurde möglich. Wenn ich heute zurückblicke, habe ich den Apparat regelrecht auseinander genommen und in Blende, Gehäuse und Rohr zerlegt. Es entstanden begehbare Gehäuse, die Beobachtungsstationen, die Observatorien mit Fernrohren bzw. Kombinationen aus Blenden, Kästen und Röhren, die weniger an Kameras, mehr an Kriegsgeräte

erinnern. Die Gewalt des Medialen wird auch durch diese Ähnlichkeit beschrieben. Im Projekt *Downtown* wollte ich 2001 in der amerikanischen Großstadt Charlotte mit einem Hubschrauber zwischen die Hochhäuser fliegen und sie mit einer Kamerakanone ins Visier nehmen. Als dann die Twin Tower in New York zum Ziel eines Anschlags wurden, ist daraus nichts geworden.

UW: Woher hast du deine Ideen?

KB: Eigentlich ist alles ganz simpel, z.B. mit der Kamerakanone. Beide Apparate haben ein Rohr. Bei der Kanone fliegt etwas raus, bei der Kamera etwas rein. Eine Bewegung im Rohr ist in zwei Richtungen möglich. Du kannst als Philosoph über diese Ähnlichkeit spekulieren, als Künstler beides in einem Kunstwerk verbinden, obwohl das praktisch sicherlich nicht geht.



Null Uhr (Serie Nacht), 1986
Berlin

UW: Durch deine analytische Arbeit, das Erforschen des Apparativen und der Bildzusammenhänge, dem Sichtbarmachen der Prozesse, die dabei passieren usw. entstehen Ergebnisse, Resultate, Texte und Bilder. Diese Bilder stellst du seit vielen Jahren auch aus. Gab es in diesem Zusammenhang von deinen Fotografenkollegen oder auch von den Konsumenten, Sammlern, Galeristen, Sammlungsleitern auch mal den Vorwurf, dass diese

Arbeiten zu wenig sinnlich seien. Steht deine Analyse der Ästhetik im Weg?

KB: Es gibt diese Vorwürfe. Das hat auch mit aktuellen Trends oder Moden zu tun. Aber das, was ich mache, also konzeptionelle Fotografie, ist ja eine Art Forschung. Die Ergebnisse müssen in ihrem Zusammenhang erst bekannt gemacht werden. Nun stelle dir mal vor, du zeigst einem Chemiker Fotos, die ein Physiker gemacht hat. In aller Regel wird er nicht verstehen, um was es da geht. Das unterstreicht die Wichtigkeit des Kontexts. Die fotografische Öffentlichkeit nimmt das nicht zur Kenntnis. Ihre Vorstellungen von Fotografie sind althergebracht. Heute haben wir digitale Technik und Internet. Im Statement *Vom Ende der fotografischen Herrlichkeit*, 1997, gebe ich einen Ausblick auf die Entwicklung: überall sind Kameras angebracht, alle Dinge können fotografieren, können sehen, die totale Zur-Kennntnisnahme ist geschafft. Keiner ist mehr unterwegs, um im Staub der Straße Motive zu jagen. Die Zeit der Jäger und Sammler ist vorbei, der Fotograf wird als Neandertaler verlacht.

UW: Du stößt also auf bestimmte Erwartungen, auch ästhetischer Art, deren Unterlaufen Teil deiner Arbeit ist.

KB: Zum Beispiel das Stören. Das ist nur bei einem technischen Bild möglich. Es kann unterbrochen, abgeschaltet werden, im Gegensatz zum Gemälde. Mein Anliegen war es, ein Bild herzustellen, das aus seinen inneren Zwängen eine Ästhetik schafft. *Stehplätze -Störplätze* ist so eine Arbeit. Der Fotograf stellt sich ins Bild und wird als Störenfried entlarvt. Der schwarze Fleck, den sein Körper in der Bildmitte schafft, wird als Leerstelle, als Provokation offenbar. Aber spätestens mit der Aufnahme *Null Uhr*, einige Jahre später, hat sich das emotional verdichtet: eine Bedrohungsfigur, der kopflose Mann, geht mitternächtlich umher. Erst nach 1989 habe ich begriffen, dass sich damit die Wende ankündigte. Bei der Aktion *12 Uhr* steht die Figur vor dem Palast der Republik der DDR. Ein langer Schatten im Hintergrund wirkt wie der Zeiger einer ablaufenden Uhr. Heute kündigt sich ein ähnliches Szenario an. Bei den Montagsdemos 2004 gegen die Agenda 2010 fotografierte ich eine Menschenmenge auf dem Opernplatz in Leipzig. Die Situation wirkt wie eine Res publica. Ich mag dieses Bild, doch was ist daraus geworden?



Wir sind das Volk II (Serie Herbst), 2004
Leipzig

UW: Das Porträt hat in deiner Arbeit über viele Jahre immer wieder eine Rolle gespielt. Es gibt in den späten 1980er die „unscharfen Porträts“ oder aus den 2010er Jahren die Porträts, die durch einen Kasten hindurch fotografiert sind usw. Dabei fällt auf, dass du hier immer mit inszenierten Störungen arbeitest. Unschärfe, harter Lichteinfall oder erzwungene Ausschnitte. Die Protagonisten liefern sich dem aus und bewegen sich in diesen Einschränkungen.

KB: Zum Gesicht hat jeder einen Zugang. Da kannst du gut eine Botschaft vermitteln. Hier vollzieht sich Kommunikation, verdichten sich die Zeichen. Das Porträt wird von physiologischen und psychologischen Momenten bestimmt. Die Hauptanschlussstelle sind die Augen. Wir blicken uns an und plötzlich sind wir berührt. Das passiert auch bei einer guten Fotografie. Dass ein Bild oder eine Figur magische Kräfte entfaltet und auf geheimnisvolle Weise mit dem Abgebildeten verbunden ist, wird im Voodoo kult zelebriert. Mit der Aktion *Abformen und Fotografieren*, 1984, habe ich versucht, dem nachzuspüren. Als mein ganzes Gesicht mit Gips bedeckt war, hatte ich Angst, ich könnte sterben. Ich hatte

nur zwei Röhrchen in der Nase zum Atmen. Als sich die Maske von meinem Körper zu lösen begann, war das zugleich ein erlösendes Gefühl. Solche Momente findest du bei frühen Fotografien. Heute ist das Porträtieren eine Selbstverständlichkeit.

UW: Mit deinen Aktionen bzw. Störungen versuchst du diese Selbstverständlichkeit aufzubrechen?

KB: Häufig arbeite ich dann mit Künstlern, weil sie Verständnis dafür haben. Zum Beispiel bei öffentlichen Auftritten des *Amtes für Wahrnehmungsstörung*, 1994 in Graz und in der *Galerie auf Zeit* von Thomas Günther in Berlin. Da wurde an Ort und Stelle ein Protokoll verfasst und wurden die Vorgänge minutiös abgehandelt. Dabei musste man natürlich auch etwas Spaß verstehen, um sich hinter einer Scheibe, einem Schlitz usw. fotografieren zu lassen. So ähnlich war es auch bei den Porträts *Im Kasten*, 2012. Eigentlich war es ja eine viereckige Röhre. Die Aufgenommenen legten ihr Gesicht in die Öffnung, dabei entstand eine Zwangssituation. Im Bild wirkt das, als würde uns jemand von der Kinoleinwand anschauen.



Ohne Titel (Serie Narziss), 1985
Berlin

UW: Das Porträt fing bei dir eigentlich ganz klassisch an.

KB: Es begann mit dem *Bildnis eines jungen Mannes*, 1985. Ich fotografierte die Aktion eines Freundes, stand nicht selbst vor der Kamera. Durch Spiegel- und Filmmontagen in der Dunkelkammer wurde er zur Doppelfigur, zu Bild und Spiegelbild im Medium. Die Serie *Narziss* aus dem Jahre

1985 war ungewöhnlich, sie fiel aus dem Rahmen.

Das Porträtieren, im dokumentarischen Sinn, begann ein Jahr später mit dem Projekt *Asphalt & Arbeit*. Ich näherte mich dem Thema Arbeit von verschiedenen Seiten und äußerte frei nach Joseph Beuys: „Jeder Arbeiter ist ein Künstler!“ Das bedeutete natürlich, dass ich ein Porträt der „Künstler“ anfertigen musste. Zu den Arbeitern hatte ich ein aufgeschlossenes Verhältnis, da ich selber einmal als Schlosser gearbeitet hatte. Zum Anfang, wie bei den Künstlerporträts 1983, verbinde ich die Personen mit dem Prozess. Dann beginne ich die Arbeiter davon zu isolieren und im Bauwagen neben dem Fenster zu fotografieren. Allerdings habe ich das Fotografieren der Prozesse mit langer Belichtungszeit dann soweit getrieben, dass die Figur des Arbeiters sich auflöst. Er verschwindet in seiner Tätigkeit. Von ihm ist nur noch ein Fuß auf der Straße zu sehen. Als ich ein ähnliches

Foto von Otto Steinert sah, war ich überrascht, dass es so etwas schon gab.

UW: Wie sah Arbeit damals aus?

KB: Du musst dir vorstellen, die haben den Straßenbelag per Hand mit einem Holzspachtel aufgebracht. Unglaublich, inzwischen gibt es dafür Maschinen. Ich habe in diesem Zusammenhang auch ihre Werkzeuge fotografiert. Sie sehen wie archäologische Fundstücke aus. Damit haben sie gearbeitet. Alle Gebrauchswerte, die Menschen herstellen, werden als vergegenständlichte Arbeit bezeichnet. Arbeit ist auch eine physikalische Größe. Bei meinen Aktionen beziehe ich mich darauf. Also der Zusammenhang von Weg, Kraft und Arbeit. Körperliche Arbeit kannst du spüren. Die maschinelle nicht, es ist entfremdete Arbeit. Hier beginnt die Kritik des Apparativen. Das Haptische, das Stoffliche geht verloren. Um den Kontakt wieder herzustellen, habe ich im *Gladhouse* in Cottbus 1992 die Aktionsteilnehmer beim Fotografieren mit verschiedenen Materialien überschüttet.

Zurück zur Arbeiterfotografie. 1988 habe ich noch mal Bauhandwerker aufgenommen, allerdings die Serie nie veröffentlicht. Sie entstand im Zusammenhang mit dem Bildtableau *Im Quartier*. Arbeiter, habe ich gedacht, kannst du jetzt nicht mehr fotografieren, und stattdessen völlig obskure und surreale Geschichten mit Gegenständen entworfen. Auch hier verschwindet der Arbeiter - und ein Jahr später verschwand sogar der Arbeiter- und Bauernstaat.



Überschütten (Aktion), 1992
Gladhouse, Cottbus

UW: Es gab ja auch die Performance *Selfie mit Belastung*. Fand die im öffentlichen Raum oder im Studio statt?

KB: Zur Ausstellung *Über Ich*, 2001, habe ich die Performance *Belastungsimmanentes Selbstporträt* inszeniert. Dazu hatte ich mir eine Uniformjacke angezogen und eine analoge Videokamera vor den Kopf gehangen. Während ich auf einem Hometrainer sitze und trete, können die Zuschauer mein Gesicht auf einem Monitor beobachten, wie es sich bei Belastung verändert. Auch bei amerikanischen Soldaten wurde damals mit der Livebeobachtung experimentiert. Die Kamera war am Gewehr montiert, um das Kampfgeschehen zu verfolgen. Im gleichen Jahr habe ich mit meiner Konstruktion Kirchen in Rom besucht, um zu beobachten, ob der Heilige Geist über mich kommt. Meine Anfrage an den Vatikan, die Sixtinische Kapelle damit betreten zu dürfen, wurde abgelehnt. Schließlich laufe ich



Belastungsimmanentes Selbstporträt, 2001
Galerie Pankow, Berlin

mit der montierten Kamera durch den nächtlichen Wald bei Olevano Romano. Die Aktion *Lavoro notturno* (Nachtarbeit) zeigt, wie sich meine Gesichtszüge in Abhängigkeit der Laufgeschwindigkeit auflösen und animalische Züge annehmen.

UW: Das Spannende bei *Selfie mit Belastung* ist ja nicht das Resultat als bleibendes Bild, sondern das momentane Medienbild auf dem Bildschirm eines Fernsehers, dass die Kamera während der Aktion liefert.

KB: Das war damals etwas faszinierend Neues. Heute kann das jeder machen, das dazugehörige Equipment gibt es im Fotoladen. Es wird beim Extremsport benutzt, im Urlaub usw. Dieser mittlerweile selbstverständliche Gebrauch des Mediums erinnert mich an ein Statement zur Aktionsfotografie aus dem Jahr 1985. Gabriele Muschter und ich hatten Fotografen, die mit Aktionen arbeiteten, in den Ostberliner Künstlerverband eingeladen⁶, ihre Aktionen habe ich so beschrieben: „Im Selbstversuch stellt man sich der Wirklichkeit. Situationen werden zweifach erfahren, an sich selbst und im Spiegel einer technischen Apparatur.“

UW: An jenem Abend ging es um Arbeiten von Michel Brendel, Klaus Elle, Thomas Florschütz, Frank Herrmann, Peter Oelmann, Andreas Seliger und anderen Fotografen.

KB: Das Agieren vor der Kamera spielte bei allen eine Rolle. Heute würde man sagen, die machen Selfies. Damit haben meine Künstlerfreunde und ich uns vom althergebrachten Verständnis von Fotografie gelöst. Das Vor-die-Kamera-treten war für uns etwas Befreiendes. Auch die Happenings mit dem Tuch, die ich 1980 veranstaltet habe, waren von diesem Frei-Sein getragen. Dazu kam noch das Thema Fliegen. Das haben damals auch DDR-Rockbands wie *Renft* und *Lift* thematisiert. So ein befreiendes Gefühl hatte ich erst wieder 2001 bei der Serie *Corpo furioso*. Ich hatte das erste Mal mit einer kleinen digitalen Kamera gearbeitet. Schon in analogen Zeiten galt: Spontaneität ist verbunden mit einer Geste, einer Aktion, also Wirklichkeit = Ereignis = Foto = Beglaubigung der Situation. Dadurch konnte ein eigener Ausdruck, ein anderes Lebensgefühl transportiert werden. Heute ist jeder Sender und Empfänger und hat eine Text-Bildmaschine dabei, sein Smartphone.

UW: Wie war das bei deinen Performances?



Ohne Titel (Serie *Corpo furioso*), 2002
Olevano Romano, Italien

KB: Bei den Stalin- und Deutschlandperformances zur Wende habe ich mir einzelne Bilder aus der Dokumentation gesucht, die andere bei der Veranstaltung aufgenommen haben. Im Grunde war das eine Art inszeniertes Selbstporträt vor Publikum. Im Fotostudio sind auch welche entstanden, wie *Businessman mit Frau* oder *Der Terrorist und Bilderstürmer*. Teamarbeit war damals kein Problem, Bild- und Verwertungsrechte wurden noch nicht so eng gesehen.

UW: Im Herbst 2015, lag eine Anfrage aus Japan vor, wo ein Ausschnitt aus diesen *AB-ART* Texten dort für ein Buch, in dem es um das Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft in der DDR gehen soll, zur Veröffentlichung vorgesehen ist. Es ist doch interessant, wie weit so etwas trägt.

KB: Das Spiel mit den 5 Buchstaben (s.S. 18) war für die Japaner, die eine ganz andere Zeichensprache benutzen, nachvollziehbar. Normalerweise ist der Blick immer auf etwas Fertiges, etwas Statisches gerichtet. Hier war es umgekehrt. Viele meine Arbeiten entstehen in einem Prozess, bzw. der Prozess ist das Werk. Den kehre ich auch gern mal um oder wechsele die Richtung. Dabei entdecke ich Neues und rufe aus: Heureka! Das ist wie ein Perpetuum mobile. Ich schaue nicht, was die Kollegen machen oder was angesagt ist.



Wotan verbrennt die Bilder, 1990
Berlin

UW: Wenn ich auf diese letzten drei Jahrzehnte zurückblicke, ist es sehr beeindruckend, mit welcher Konsequenz du dein konzeptionelles Werk entwickelt und vorangetrieben hast. Diese Vielfalt an Ideen ist überwältigend. Wie soll es weiter gehen?

KB: Heute hat die Entwicklung meine Ansätze bestätigt. Das Beobachten, die Kamera als Big Brother war immer mein Thema. In meiner Arbeit gab es Zäsuren, Umbrüche, Bilderstürme, die Wende war so etwas gewesen. 1990 habe ich in der Akademie der Künste Berlin am Pariser Platz die Performance *Wotan verbrennt die Bilder* aufgeführt. Ich käme sicherlich heute nicht auf die Idee, meine Werke zu zerstören. Allerdings habe ich 2013 begonnen, einen schrägen Balken, wie beim Piktogramm *Fotografieren verboten!* ins Bild zu integrieren. Dazu musste ich die Kamera kippen, um den Balken durch die Bilddiagonale laufen zu lassen. Ich habe diese Aufnahmen Kippbilder genannt. Irgendwie hatte ich das Gefühl, es kippt die Welt wirklich. Das ist politisch, historisch und auch persönlich zu

verstehen. Mit dem schrägen Balken erinnert mich das Bild an ein Ortsausgangsschild. Es bedeutet Ortsende. Vielleicht bin ich an einem Endpunkt angelangt.

UW: Kurt, ich danke für das Gespräch.

Berlin, 22.09.2015

-
- 1 Katalog *Fotografie in Aktion*, Berlin 1992, Text: Konzeptionelle Fotografie Seite 74.
 - 2 *Der Ort der Wahrnehmung oder der Wahrgenommene Ort*, Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, 14.10.1992.
 - 3 Die Designerin Josefine Edle von Krepl eröffnete 1980 die Boutique „Josefine“ in der Boxhagener Straße in Ost-Berlin. Sie war die einzige private Modeboutique in der DDR.
 - 4 Festival für Performance und Aktionskunst Mai/Juni 1989 in der Galerie Weißer Elefant, Berlin-Mitte.
 - 5 Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie in der DDR 1949–1989. Berlinische Galerie 2012/2013.
 - 6 Sektionsabend der AG Fotografie zum Thema „Neue Tendenzen in der DDR-Fotografie“. Manuskript in der 1. Foto-Sonderausgabe Entwerter/Oder, Berlin 1987.