

«Die Strategie der gleichmässigen Schärfe»

Jules Spinatsch [spricht über politische Landschaften und fotografische Behauptungen.](#)



Susanne von Ledebur: [Ich möchte gerne mit dir über Landschaft sprechen. Einerseits über die Bilder im soDA, also über die Serien Vaterland1 und Berghänge und etwas Vegetation und andererseits über deine neue Serie Temporary Discomfort I, II, III, die momentan in Winterthur ausgestellt ist. Es handelt sich um Bilder vom WEF-Forum im Januar 2001 in Davos, dem G8 Gipfel im Juli 2001 in Genua und dem WEF-Forum im Januar 2002 in New York, die du ja auch Landschaftsbilder nennst. Was hängt für dich am Thema Landschaft?](#)

Jules Spinatsch: Aber *Temporary Discomfort III* nenne ich nicht mehr Landschaftsbilder.

[Du nennst die Serie Stadtlandschaften.](#)

Ja stimmt, so lautet die Typologisierung. Der Kurator Urs Stahel hat für diese Bilder den Begriff «politische Landschaftsbilder» geprägt, den finde ich treffend. Ich frage mich gerade, wie das alles angefangen hat. Am Anfang meiner fotografischen Arbeiten stand die Landschaft bestimmt nicht im Vordergrund. Ich habe ja mein Soziologiestudium abgebrochen, um mich auf die Fotografie zu konzentrieren. «Nicht mehr Soziologie an der Uni, sondern auf der Strasse» war das Motto. Das bedeutete Reportagefotografie mit Fokus auf Leute und deren direkte Umgebung. Landschaft war das genaue Gegenteil von meinem Interesse. Ich habe damals nie Natur oder Landschaft fotografiert, das war für mich behaftet mit Kitsch und Beschaulichkeit. Erst nach dem Jahr am *International Center of Photography* in New York, einer Schule, die von einem Mitgründer von Magnum geleitet wurde – ich bin ja eigentlich Autodidakt mit Ausnahme dieses Schuljahres – ist das Interesse an den Bergen aufgetaucht, als ich den Glauben an die Reportagefotografie verloren und auch einfach genug davon hatte. Ich bin ja in den Bergen aufgewachsen. Und irgendwann bin ich auf die Idee gekommen, den idealen Hang suchen zu gehen. Ein möglichst orientierungs- und formloser Hang. In herkömmlichen Bergfotografien sieht man immer dieselbe Form, ein Berg mit Gipfel eben, dabei besteht ein Berg zu 90% aus Hang, ist eine Anhäufung von Steinen. Ich wollte in meinen Bildern diese eindeutige Form mit Gipfel vermeiden. Der Ansatz für meine Suche war, dass ich einen Hang finden will, in dem möglichst nichts passiert, schon ein Schneefleck war mir zuviel visuelles Ereignis. Und ich habe einen solchen idealen Hang nicht gefunden, bis heute nicht. Es gibt ihn wahrscheinlich gar nicht.

[Interessant finde ich, dass in diesen direkten Landschaftsbildern, also in dem Moment, in dem du die Kamera wirklich auf die Natur hältst, die Landschaft zerfällt, sich auflöst, weil Ordnungsgrössen wie Distanzen, Höhe, Grössenvergleich wegfallen. Siehst du das auch so?](#)

Ja, dieser ideale Hang war das Arbeitsgerüst. Ich habe dann versucht, Bilder zu machen, auf denen man nicht mehr

sieht, was näher und was weniger nahe ist, in denen sich die Dimensionen verlieren. Weil die Schärfe sehr gleichmässig ist, weiss man als Betrachter nicht, was vorne und was hinten ist und weil das Auge sich an nichts festhalten kann, fängt das Bild an zu flimmern. Es sind Bilder ohne visuelle Führung. Ich wollte die Weite dieses sinnlos herumliegenden Gerölls erfassen, dazu braucht es ein formloses Bild, das trotzdem nicht langweilig sein soll. Ich suche diesen Hang immer noch, ich war gerade gestern auf dem Gotthard und am Oberalp und wurde total verregnet, eine Viertelstunde lang sind faustgrosse Regentropfen vom Himmel geprasselt.

[Und da hast du diese Serie, die im soDA zu sehen ist, fortgesetzt?](#)

Sagen wir es so: Ich habe herausgefunden, dass es gar keine Bergbilder sind. Es sind eigentlich innere Bilder. Ich kann sie immer erst schießen, wenn ich ein, drei, vier Stunden gewandert bin. Dann beginne ich irgendwelche Dinge zu sehen, die ich dann nach aussen kehre. Diese Bilder entstehen immer nur, wenn ich alleine unterwegs bin und nur über der Waldgrenze. Es hat sehr viel mit der persönlichen Erfahrung zu tun, dass ich nur dort oben in den Bergen Ruhe finde; da sind nur der Stein und ich. [In den Bildern aber herrscht gerade keine Ruhe. Auch beispielsweise die Titelgebung Berghänge und etwas Vegetation markiert ja die Elemente des Bildes, den Zerfall des Bildes in seine Elemente.](#)

Das ist interessant, dass du von Zerfall redest. Der Aspekt des Zerfalls kommt in meinen Arbeiten oft vor. Beim Berg ist der Zerfall gut sichtbar in der Erosion. Die Steine liegen ja alle nur herum, weil sie sich irgendwann mal losgelöst haben.

[Ich meinte eher den visuellen Zerfall im Bild.](#)

Aha, ja da versuche ich einfach weiterzugeben, was mir in diesem Moment geschieht. Tatsache ist, dass sich meine Wahrnehmung verschiebt und auflöst. Ich weiss, dass die Bilder am besten werden, wenn ich in so einem Zustand bin. Dann sehe ich plötzlich überall nur noch Bilder, bis ich einen unglaublichen Puls kriege und irgendwann muss ich einfach aufhören, weil ich fast hyperventiliere. Ich bin schon ein, zwei Mal in prekäre Situationen geraten. Noch eine Stunde länger und die Nacht wäre hereingebrochen und ich hätte den Weg zurück nicht mehr gefunden. Es hat schon etwas triphhaftes. Übrigens haben das alle meine Arbeiten, auch wenn ich in den Städten herumgehe. [Ich hatte vermutet, du erzielst diesen Effekt mit einer bestimmten Nachbearbeitung, aber du scheinst eher ein Suchender zu sein.](#)

Ich finde die Realität spannender als die Fiktion. Viel mehr als irgendeine grosse Konstruktion zu entwerfen, liegt es mir, die Sachen suchen zu gehen. Ich bezeichne meine Fotografie deshalb als dokumentarisch, auch wenn sie ins

Experimentelle abdriftet. Ich stosse auf Sachen und finde sie gut oder nicht. Das Suchen ist sicher eine Konstante in meiner Arbeit, manchmal zielgerichteter, manchmal sehr vage. Wenn ich ein Bild im Kopf habe und es dann finde, ist es oft ein langweiliges Bild. Besser ist es, wenn ich es nur als Arbeitsgerüst im Kopf habe. Die Suche nach diesem Bild ist eigentlich eher ein Weg ins Verderben, von dem du nicht weißt, wann es kommt.

[Im Gegensatz zu dem sich auflösenden Hang erscheint in deinen Bildern vom fürs WEF befestigten Davos auch die Berglandschaft als gefestigte. Vor allem in einem Bild, das gleichsam eine Übersicht gibt – Davos Valley with Congress Center, 26.1.2001 lautet der Titel – erscheint das bekannte idyllische Davoser Panorama.](#)

Ich weiss nicht, wie ich diese Arbeiten vergleichen soll. Das ist dann mal die Aufgabe der Kunstgeschichte (lacht). Bei mir ist es so, dass jede Arbeit anders aussieht. Es gibt keinen Stil, den man erkennt. Ich finde eher, du musst das Mittel einsetzen für die bestimmte Arbeit. Deshalb gibt es in der Davos- und der New York-Serie eine Zweiteilung. Zentral ist für meine Arbeit, dass und wie ich verschiedene Bildstrategien anwende und kombiniere. Beispielsweise in Davos habe ich einerseits aus grosser Entfernung von über einem Kilometer, von der Schatzalp aus, mit einem extremen Teleobjektiv Fotos geschossen und im Dorf mit einer Mittelformat und Stativ. Kennst du Davos?

[Ja, ein bisschen.](#)

Woher?

[Vom Skifahren.](#)

Dann kennst du bestimmt das Jakobshorn. Dort zuoberst bin ich aufgewachsen, die ersten sieben Jahre. Meine Eltern führten die Bahnrestaurants. Ich habe in Davos ziemlich genau gewusst, welche Bilder ich will, und weil ich mich gut auskenne, konnte ich das auch so organisieren, wie ich mir das vorgestellt hatte. Das eine Bild ist, wie du sagst, ein Übersichtsbild. Das klassische Bild von Davos – ein Blick dem Tal entlang – auf dem alles drauf ist, was auf den Bildern von Ernst Ludwig Kirchner auch zu sehen ist: Titzenhorn, Kirchturm, Waldfriedhof, Kurpark. Daneben gibt es die Bilder in Davos und die Bilder vom Gelände von der Schatzalp aus. Das sind total verschiedene Bildwelten. Ein Ereignis auf zwei verschiedenen Arten zu fotografieren, heisst die Frage aufzuwerfen, was man überhaupt noch machen kann an so einem Anlass. Was kannst du mit Fotografie überhaupt noch zeigen? Es geht um die Frage der Bilderzeugnisse von politischen Ereignissen oder überhaupt von Medienereignissen. Die Frage nach den Produktionsbedingungen dieser Bilder: Wie sehr sind die Bilder, die in der Presse gemacht werden von so einem Anlass, nicht schon in der Organisation des Anlasses vorgegeben? Du stellst die Fotografen auf eine Seite der Konfliktparteien und schon hast du bestimmte Bilder. Das kannst du organ-

isieren wie bei einem Fussballmatch, du sagst den Fotografen, wohin sie stehen dürfen. Bei den Popkonzerten ist es auch so. Die Bilder, die dort möglich sind, gibt der Veranstalter schon vor. Darum geht es, um die Frage, was du überhaupt unabhängig machen kannst.

[Und dir geht es um unabhängige Bilder?](#)

Ja. Der Ursprung der Davosbilder ist im Wesentlichen der Golfkrieg. Es gab nur eine Art Bilder, nein es gab zwei Arten von Bildern, aber beide sind von der einen kriegsführenden Partei verbreitet worden. Die einen waren die grünen Nachtaufnahmen, Abbildungen praktisch ohne Evidenz, es hat ausgesehen wie Sternschnuppen. Und das andere waren die startenden und ladenden Flugzeuge, was eigentlich ein Videoclip war. Andere Bilder gab es erst, als die heldenhaften Magnumfotografen eingeladen wurden, die heldenhaften Petroleumingenieure zu fotografieren, die die brennenden Ölquellen löschten. Erst wurde nichts abgebildet und dann plötzlich der Sieg. Mich hat in diesem Moment die Frage nach der Bildproduktion zu interessieren begonnen. Es gab eine Arbeit von Sophie Ristelhuber, die ich treffend fand. Sie hat nach dem Golfkrieg aus dem Hubschrauber Aufnahmen gemacht, die aussahen wie – die kennst du bestimmt von früher – diese topographischen Swissairaufnahmen aus aller Welt. Solche Bilder hat sie über dem Irak gemacht. Und du siehst merkwürdige, riesige Spuren in der Wüste und denkst, was ist denn da abgelaufen? Und dann merkst du: a) es hat nur diese anderen Bilder gegeben und b) wir wissen eigentlich überhaupt nicht, was da gelaufen ist. Und seither interessiert mich die Frage, wer eigentlich entscheidet, was für Bilder wir sehen. Irgendwie könntest du auch sagen, der Kamerahersteller macht sie. Sowie eine Figur schon im Stein ist, ist das Bild schon in der Kamera, du musst es nur noch rausmeisseln.

[Deine Bilder könnte man auch als Spurenbilder bezeichnen. Du nennst sie «spekulative Rekonstruktion».](#)

Die Fotografien des vergitterten Kurparks – übrigens ein bemerkenswerter Name: Kurpark – sind am Ereignis vorbei fotografiert. Man sieht ein eigenartiges Licht, es ist Teil des Flutlichts der Überwachung. Andere Bilder von der Schatzalp, mit denen die Dokumentarfotografie experimentell wird, sind von Gebieten von Davos, die mit dem WEF gar nichts zu tun haben. Nur sieht es vom Licht her so aus. Eigentlich sehen diese Gebiete immer so aus, aber dadurch, dass ich sie in diesen Zusammenhang stelle und in diesem Moment aufnehme, werden sie auch zu verdächtigen Orten. Ausgelöst worden sind diese Bilder, oder der Gedanke, dass man irgendeinen Ort fotografieren kann und er verdächtig aussieht im Kontext vom WEF, durch die Tatsache, dass in Davos die Bevölkerung aufgerufen wurde, am Samstag nicht aus dem Haus zu gehen. Das heisst, jeder, der hier in dieses Licht tritt, ist verdächtig. Das ist eine Umkehrung der Unschuldsumutung. Das hat

mich auf die Idee gebracht, sozusagen spekulativ zu sagen: hier sind vielleicht Terroristen drin. Die Langlaufloipe ist dafür besonders geeignet, weil sie immer von Flutlicht bestrahlt wird. Es ist dasselbe Licht wie bei der Überwachung. Das schlägt den formalen Bogen und rückt jedes beliebige Bild in diesen Zusammenhang.

[Partisanenbekämpfung.](#)

Ja, tatsächlich. Die diffuse Angst rührte daher, dass die Sicherheitskräfte vor zwei Jahren von Demonstranten, die als Snowboarder verkleidet waren, überlistet wurden. Es herrschte dieses Mal eine totale Verunsicherung, wer der Feind ist, es gab kein eindeutiges Feinbild und das ist schon ein Problem, denn wenn du den Feind nicht orten kannst, nützen dir die besten Waffen nichts.

[Ähnlich wie es die Arbeit von Thomas Hirschhorn Wirtschaftslandschaft Davos tut, thematisiert deine Arbeit den Zusammenhang von Schweizer Wirtschaft und dem Konzept des Réduit im zweiten Weltkrieg.](#)

Eindeutig. Das WEF in Davos hatte ja mal den Ruf eines idealen Treffpunktes für internationale Globalleader, weil es eine besondere Atmosphäre bot. Man konnte in Davos noch von Mann zu Mann reden und ohne grossen Sicherheitsaufwand frei im Dorf herum spazieren. Genau das stimmt ja nicht mehr. Vor zehn Jahren hat dieses Treffen noch gar niemanden interessiert. Davos als Demonstrationort haben übrigens die Tibeter entdeckt, danach wurde er von den Kurden genutzt. Von einem demokratischen Standpunkt aus hat Davos ein absolutes Bananenrepublikdenken an den Tag gelegt. Demonstrationen verbieten zu wollen, wenn man Weltpolitik machen will, ist absurd. [Deine Bilder von Genua tragen den Titel oppidum. Das scheint auf das imperiale Muster hinzudeuten, wie es schon die Römer kannten: globale Ausbreitung und totale Befestigung. Du hast diese doppelte Bewegung in der neuen Verwendung des Schiffscontainers gesehen.](#)

Die Container waren das Zeichen, das mich nach Genua geholt hat. Ich habe in einer Zeitung ein Bild gesehen, das im Hintergrund die Absperrung der roten Zone, diese Containerwände, zeigte. Ich fand interessant, dass Container, ein wichtiges Element im globalen Warentransport, jetzt genutzt werden, um die Politik der Globalisierung zu schützen. Der Name *oppidum* bezieht sich nicht so sehr auf die römische als allgemein auf die Vergangenheit, aber in Italien ist es natürlich die römische. Der Titel verweist auf die Archaik der Kampfformen. Bis zu dem Punkt, an dem Wasserwerfer eingesetzt wurden, hätte diese Schlacht, was die Kampftechnik betrifft, vor fünfhundert Jahren stattfinden können. Es war keine taktische oder elektronische Versiertheit im Spiel. Die Leute gingen mit Fäusten, Stöcken, Steinen und Schildern aufeinander los, während dagegen die Warenwelt und vor allem die Dienstleistungswelt immer abstrakter wird, immer ausgeklügelter. Den Entscheid, nach

Genua zu gehen, traf ich kurzfristig und überstürzt. In Genua hätte ich viel mehr Vorbereitungszeit gebraucht. Das war in Sachen Stadtbefestigung eine einmalige Dimension, wie sie nur in einem diktatorischen Land möglich ist.

[In einem katholischen?](#)

Nein, ich sagte, in einem diktatorischen. Das war eine Grössenordnung, die musst du dir mal vorstellen: Dreiviertel des Stadtgebiets haben sie rigoros abgesperrt. Auf Zürich übertragen hiesse dies, Tiefenbrunnen bis Hardturm wären eingezäunt und von Menschen geräumt. Die Idee von Genua war eine totale Evakuierung des Zentrums. Es ist sehr erstaunlich, dass die Leute sich nicht gewehrt haben. So etwas ist doch nur unter einer Regierung Berlusconi denkbar, eine andere Regierung wäre gar nie auf diese Idee gekommen. Dann hatten sie das Pech, dass es Hochsommer war, die Debatte war auf dem Höhepunkt und alle hatten Ferien und sagten sich, warum nicht schnell nach Italien fahren? Es ist alles zusammengekommen, und diese Art von Befestigung hat die Leute geradezu provoziert. Deshalb hatte es dann auch 200'000 Leute. Man hatte das Gefühl aus dieser Antiglobalisierung werde die neue kulturelle, soziale, revolutionäre Bewegung. Bis zum 11. September, danach war das Thema vom Tisch.

[Vor allem \(aber nicht nur\) in deinen Bildern von Genua fällt eine Schichtung auf. Du fotografierst sehr oft durch Zäune oder Absperrungen hindurch und weil diese wie auch der Hintergrund scharf sind, gibt es im Bild Schichtungen, mehrere Ebenen und eine Gruppierung von Details. Hat diese Darstellungsweise Wichtigkeit für dich?](#)

Ja, sie ist wichtig. Da gibt es einen grossen Unterschied zu den Bildern von der Serie *Collection* (in der Monographie *Brand New Animals*), auf denen die Kamera sehr nahe auf das Ding gerichtet ist, wo es um das Ding an sich geht. Diese Bilder sind explizit undidaktisch. Es herrscht keine eindeutige Anordnung, die sagt: guck hierhin, um das geht es. In der Presse siehst du oft solche Bilder, die eindeutig tendenziös sind. Jetzt in Israel sieht man das auch wieder. Da hast du ein Bild mit einem immensen Stacheldraht und dahinter ganz klein ein paar Leute. So ein Bild würde ich als Bildredaktor nie nehmen. Es ist total tendenziös und wiederholt uralte Symbole. Es sagt: uh, soviel Stacheldraht, hier ist es extrem gefährlich! Mich interessiert doch nicht, dass ein Fotograf vor einem Stacheldrahtzaun gestanden hat! Er wäre besser zehn Meter zurückgestanden, dann wären die Leute etwas grösser geworden, der Stacheldraht etwas kleiner, dann wären die Elemente im Bild deutlich geworden und man hätte sich überlegen müssen, wie sie sich zueinander verhalten.

[Und du würdest sagen, das ist eine Strategie von dir, die Elemente im Bild gleich zu behandeln?](#)

Eben das könnte man «antiheroische Fotografie» nennen, wie Martin Jäggi in seinem einleitenden Text zur

Ausstellung *Temporary Discomfort I+II+III, Davos, Genua, New York*. Dann stehst du halt fünfzig Meter zurück und hast alles drauf.

[Du stehst ab vom Schuss.](#)

Ja, genau. Hier wird das Thema des Zugangs wichtig. Meine Position war, in unterschiedlichem Masse erwünscht zu sein. In Davos war ich überhaupt nicht erwünscht, aber es hat mich niemand bemerkt, bis sie mich kontrolliert und vier Stunden lang festgesetzt haben. In New York hatte ich vom WEF eine Bewilligung erhalten, um im Gebiet um das Hotel Astoria herum zu fotografieren. Diese Halboffizialität habe ich dem NYPD als Offizialität erklärt («I do it for the forum, I did it last year in Davos...»). Ohne irgendeine Bewilligung hätte ich nicht mal ein Stativ aufstellen können. Und in Genua war ich als Tourist.

[In der einen Serie deiner Bilder von New York kommt diese Position ähnlich wie in Davos dadurch zum Ausdruck, dass du mit enormem Zoom gearbeitet hast. Du zeigst in der momentanen Ausstellung in Winterthur Bilder von Sicherheitsleuten, die wirken wie von einem Paparazzi geschossen, und du kannst damit behaupten, die von dir fotografierten Personen seien als Zivilisten verkleidete Sicherheitsleute.](#)

Eine Zeitung wie *Blick* arbeitet immer so. Nimm ein Familienbild und blas ein Detail, eine Person, total auf, dann hast du den Effekt, dass es so aussieht, als ob es von einem Heckenschützen mit Teleobjektiv geschossen worden sei. Und die Person scheint sofort enorm wichtig zu sein, weil man sich scheinbar die Mühe nahm, sie stundenlang zu verfolgen, um ein Bild von ihr erhaschen zu können. Ich werde mich dieses Verfahrens auch bedienen. Ich suche Evidenzen in meinen Bildern, Details wie ein Typ hinter einem Glasfenster mit einem Feldstecher, den ich auf einem meiner Bilder entdeckt habe. In Genua haben sie die Abwasserdeckel zugeschweisst, damit niemand durch die Kanalisation in die Zone kommen kann. So einen habe ich auf einem meiner Bilder entdeckt, obwohl ich, als ich dort war, vergessen hatte, danach zu suchen.

[In Kontrast zu deinem Verfahren der gleichmässigen Schärfe im Bild, das die Elemente nebeneinander treten lässt, hebst du damit wieder einzelne hervor ?](#)

Ja. Du kannst diesen Effekt entweder produzieren oder aber richtig herstellen, wie mit dem Teleobjektiv auf der Schatzalp. Mit dieser Brennweite erzeugst du bestimmte Aussagen wie: da ist eine Distanz, ich komme nicht näher ran, würde aber gerne. Du sagst sehr viel über das Verhältnis zwischen dir und dem was du fotografieren willst. Ich wollte die Technologie, die neben Sportfotografen und Paparazzi, vor allem von Militär und Polizei gebraucht wird, auf diese selbst anwenden. Die Ästhetik, die sie erzeugt, entspricht den meisten Bildern einer Überwachungskamera. 99 Bilder lang geschieht nichts und dann tritt vielleicht mal ein

Bankräuber auf. Dazwischen erzeugt jedoch die Tatsache, dass dort eine Kamera ist, laufend die Spannung, dass etwas passieren könnte.

Jules Spinatsch: *Brand new animals/we will never be so close again*, Lars Müller Publishers, Baden, 2000.

Temporary Discomfort I+II+III, Davos, Genua, New York, Einzelausstellung in der Coal Mine Fotogalerie, Volkartshaus Winterthur, 26. Juni bis 6. September 2002.