

Interview von Dr. Kai Uwe Schierz mit Tinka von Hasselbach und Ralph Hinterkeuser zur Ausstellung „Im Doppelpack“, geführt in Berlin am 26. Mai 2004

Kai Uwe Schierz (US): Unsere Ausstellung in der Reihe "Im Doppelpack" widmet sich der innerkünstlerischen Perspektive; gleichsam komplementär zur kuratorischen Perspektive. Wir unterstellen, daß im überwiegenden Falle Künstler in ihrer eigenen Suche nach Orientierung nach anderen Künstlern schauen, den Altvorderen wie den Gegenwärtigen. Hier verorten sie ihr eigenes Werk, bilden Allianzen oder Gegnerschaften. Deshalb meine Eingangsfrage, Herr Hinterkeuser: sie haben auf unsere Bitte hin, eine Einladung ihrer Wahl zur Doppelausstellung auszusprechen, die Malerin Tinka von Hasselbach benannt. Wie kam diese Entscheidung zustande?

Ralph Hinterkeuser (RH): Unsere Bekanntschaft ist einerseits eine private, andererseits kommt sie auch durch die Kunst. So sind wir uns eines Tages über den Weg gelaufen. Die Begegnung mit Tinkas Bildern entstand aus einer Anziehung von Gegensätzen. In meinen Bildern erscheint die Welt, wie sie sich mir zeigt und die ich nicht ändern kann. Ich muß sie nehmen wie sie ist. In Tinkas Bildern ist über dieses Unabänderliche ein Schleier der Beruhigung gezogen. Sie malt die Bilder, die ich wohl insgeheim gern fotografieren würde. Eine Ergänzung durch das Gegenteil.

US: Kann man diese Begegnung datieren?

RH: Das kannst Du besser, Tinka.

Tinka von Hasselbach (TvH): Ja, das war im Juni 1992, als ich meine Ausstellung im Siegburger Stadtmuseum hatte. Ralph hat meine Bilder fotografiert. So haben wir uns kennen gelernt.

US: Herr Hinterkeuser, sie haben ja nicht nur in verschiedenen Bereichen als Fotograf gearbeitet, z.B. für Künstler oder für architekturbezogene Aufträge, sondern auch als Kurator.

RH: Auch im Siegburger Museum. 1991 habe ich dort die Ausstellung "Knut Wolfgang Maron – Bilder über Landschaften" eingerichtet und 1993 die Themenausstellung "Im Licht der Schatten – Fotografie und die Gegenwart der Vergangenheit" mit Susanne Greven, Kapa, Wojciech Przymowski und Salvatore Puglia. Beide übrigens Ausstellungen mit Fotografie, die sehr viel weniger "Realität" zeigten als meine eigene.

US: Kann man also sagen, daß sie auch ein besonderes Talent in der Reflexion künstlerischer Arbeit mitbringen? Sowohl der eigenen als auch fremder?

RH: Ich würde eher von einer fatalen Neigung sprechen. Ich habe die Tendenz, andere Werke als wichtiger oder aufschlußreicher zu betrachten. Damals war es so, daß es für mich eine schmerzliche Wahrnehmung war, Künstler meiner Generation zu sehen, auch im Studium, von denen ich das Gefühl hatte, daß sie nicht die Anerkennung bekommen, die ihnen eigentlich gebührte. Dagegen wollte ich etwas tun. Ich sah nicht die Ausstellungen, die ich gerne sehen wollte. Und die Ausstellungen, die mich thematisch interessierten, waren nicht so beschaffen, wie ich sie gern gesehen hätte. Ich wollte es einfach auch mal versuchen.

US: Hat diese kuratorische Arbeit ihre eigene fotografische Praxis beeinflusst?

RH: Sie hat diese Praxis erst wieder angeregt, denn die allgemeine Bilderflut hatte mich zeitweilig ganz davon abgebracht, selbst zu fotografieren. Aber das Ausstellungsmachen war keine so fruchtbare Arbeit, wie ich es erwartet hatte. Sie als Kurator kennen die Frustrationen, die man auf diesem Feld erleben kann, sicher auch. Wenn man nur eine Ausstellung im Jahr macht, geht proportional mehr Arbeit da hinein, als wenn man ein Dutzend machen würde, ein absurder Arbeitsaufwand. Zugleich kam die Rezession in der Kunstbranche und Fotoaufträge von Museen wurden weniger. So wurde der Schritt erleichtert, zu entscheiden, endlich wieder frei zu fotografieren.

US: Sie haben für Künstler fotografiert, also klassische Reproarbeiten, sie haben im Architekturbereich Aufträge übernommen und sie fotografieren frei, also im eigenen künstlerischen Auftrag. Haben sie diese verschiedenen Facetten der Praxis als Widerspruch empfunden?

RH: Das hat sich kaum überschritten, sondern eher gegenseitig abgelöst. Heute mache ich nichts mehr für Architekten, ich mache nichts mehr für die Museen. Seit einigen Jahre arbeite ich nur noch frei, von gewissen Randerscheinungsaufträgen abgesehen, um meine Existenz, oder sollte ich besser sagen, mein Überleben zu sichern. Früher hatte ich noch Ambitionen, die verschiedenen Facetten zu verbinden. Architektur sollte auch gute Architektur sein, und wenn schon kommerzielle Fotografie, dann sollte sie im Museum stattfinden. Heute bin ich eher froh, daß ich damit nur noch wenig zu tun habe. Ich war auch gar nicht mehr scharf darauf, Tinkas Reproduktionen für den Katalog zu machen ... (lacht)

TvH: Ich verstehe.

US: Da knüpfe ich gleich mal an: Zwischen ihnen liegen immerhin zwei Jahrzehnte im Lebensalter, sie gehören gewissermaßen zwei verschiedenen Generationen an. Frau von Hasselbach, was bedeu-

tet ihnen die Bekanntschaft und die Zusammenarbeit mit Ralph Hinterkeuser? Sie haben ihn ja rein technisch kennen gelernt; als denjenigen, der ihre Bilder fotografierte. Sicher ist es sehr schwer, solche Malereien wie die ihrigen adäquat in das fotografische Medium zu übersetzen. Da ist man schon froh, wenn man jemanden findet, dem das gelingt. Aber es muß ja darüber hinaus Berührungspunkte gegeben haben, sonst hätten sie nicht später gemeinsam ausgestellt?

TvH: Mit 18 Jahren hatte ich den Wunschtraum Fotografin zu werden. Meine Mutter schenkte mir damals meine erste Spiegelreflexkamera. Nach dem Abitur habe ich mich jedoch für die Malerei entschieden. Durch die Freundschaft mit Ralph lernte ich viel über Fotografie. Das heißt, fotografiert habe ich schon immer, aber eher im Verständnis eines Skizzenbuches. Mit der Kamera halte ich hier und auf Reisen meine Beobachtungen fest, sammle Eindrücke, Momente, gerade auch besonders flüchtige Momente. Die Aufnahmen entstehen ganz spontan aus dem Augenblick heraus, als eine Art Gedächtnisspeicher. Zum Beispiel, wenn ich wandere, habe ich immer die Kamera um den Hals hängen, dann gehe ich zugleich auf visuelle Entdeckungsreise, mache meine kleinen Schnappschüsse. Durch Ralph und seine wunderbare Sammlung von Fotobüchern, die er mir zeigte, habe ich die wichtigsten Fotografen kennen gelernt und auf diese Weise mein Wissen erweitert und meinen Blick sensibilisiert. Das hat mir großen Spaß gemacht.

RH: Aber interessant ist ja, daß dann deine Malerei abstrakter wurde und nicht naturalistischer.

TvH: In dieser Zeit, ja. Ich habe einen neuen Ansatzpunkt für meine Malerei gefunden. Meine Bilder in der Ausstellung im Stadtmuseum Siegburg habe ich spontan aus einem gestischen Duktus heraus gemalt. Zwischen 45 und 50, als meine Kinder aus dem Haus gingen, und ich mich plötzlich sehr frei fühlte, habe ich diese Bilder gemalt. Endlich konnte ich mich ausschließlich und mit ganzer Kraft der Malerei widmen. Die Bekanntschaft mit Ralph war eine echte Herausforderung, da er doch eine Generation jünger ist, also zur Generation meiner Kinder gehört. Es war ein Stimulanz, flexibel zu werden oder zu bleiben. Das ist ja der Reiz daran, wenn man mit Jüngeren zusammen arbeitet. Aber daß ich schließlich viel reduzierter in meinen Arbeiten wurde, hat mit Ralph nichts zu tun. Vielmehr hat es mit einer inneren Entwicklung zu tun. Etwa 1992/93 gab es in meiner Familie harte Schicksalsschläge, das hat mich stark verändert. 1994 fuhr ich ganz alleine nach Umbrien, um endlich mal Ruhe zu haben. Dort habe ich sehr intensiv in den Museen und Kirchen die alte Kunst studiert, Details von Fresken und Gemälden fotografiert. Ich begann auf kleinen Tafeln Schicht für Schicht Farbe

aufzutragen und näherte mich so behutsam den Farben der Alten Meister. Das war der Beginn der reduzierten, monochromen Arbeiten. Mittlerweile ist es zu einer Manie geworden. Die Malerei wurde in den letzten Jahren immer subtiler und vielschichtiger.

US: In einer Besprechung dieser Arbeiten schrieb eine Kritikerin vom religiösen Impuls, der darin spürbar sei. Nun gibt es im 20. Jahrhundert eine ganze Reihe von Künstlern, von Alexej von Jawlensky und Kasimir Malewitsch über Mark Tobey und Yves Klein bis zu Barnett Newman, Mark Rothko und Ad Reinhardt, welche die Rezeption spiritueller-religiöser Quellen zu extremen Reduktionen und Monochromien geführt haben. Würden sie diesen Eindruck der Kritikerin auch für sich bejahen? Also, hat dieser Wandlungsprozeß, von dem sie sprachen, etwas mit spiritueller Verinnerlichung zu tun?

TvH: Von der Intention her gewiß. Sich mental auf einen bestimmten Punkt zu besinnen, auf eine Basis, die ich in der Reduktion, oder besser noch Verdichtung, in Malerei umsetze. Es gab da auch starke Kindheitserinnerungen, die hineinspielten. Ich war in meinem Leben selten allein. Wenn ich jedoch nur mal zwei Tage allein war, hatte ich schon intensive Erfahrungen, die ich in dem Trubel der Familie nie so erleben konnte. Dort in Umbrien war ich vier Wochen ganz alleine in einem kleinen Haus am Lago Trasimeno, eine für mich unglaublich fruchtbare Zeit. In einem Raum gab es einen Schrank mit Kunstbibliotheken, die ganze italienische Kunstgeschichte. Eine Tochter der italienischen Besitzer hatte wohl Kunstgeschichte studiert. Ich habe die Nächte durch diese Bücher studiert; auch gezeichnet; tagsüber bin ich in viele Kirchen der Umgebung gefahren, habe parallel in der Landschaft gearbeitet. Ich bin im Rheinland groß geworden. Meine Mutter war eine rheinische Katholikin, mit einer ganz positiven Lebenswärme, die ihren Glauben aktiv gelebt hat. Das kam in Umbrien alles wieder ins Bewußtsein, diese starken Kindheitserlebnisse in Verbindung mit den kirchlichen Ritualen und ihren sinnlichen Aspekten. Ich denke schon, daß man sagen kann, daß diese Reduktion eine Verinnerlichung bedeutet. Die gestische Malerei ist ja extrovertiert, da war stets ein Landschaftserlebnis der Anlaß. Die besten Bilder entstanden, wenn ich sofort nach der Reise arbeiten konnte, wenn die Eindrücke noch sehr präsent waren, wenn ich nichts anderes an mich herangelassen habe. Dann entstanden sie einfach 'aus dem Bauch', wie man sagt. Die heutige Arbeit findet viel stärker im mentalen Bereich statt. Ich kann Erinnerungen, die sehr weit zurückliegen, wieder heraufholen und damit arbeiten. Das ist ein ganz anderer Prozeß; ein sehr stiller Prozeß.

US: Als ich diese neuen monochromen Arbeiten sah, beschäftigte ich mich mit Plotin und seinem Begriff der *aphairesis*, der Wegnahme alles Zeitlichen und Zufälligen vom Objekt der Betrachtung bzw. Erkenntnis. Also in gewisser Weise der Reinigung von allem Sinnlichen, bis nur noch das Innere, das Geistige bleibt, als Wesenskern und Zentrum dessen, was er das Schöne nennt. Für mich hat der Weg von den expressiven zu den monochromen Bildern etwas von dieser Plotinschen *aphairesis*-Bewegung. Die einen sind auch ganz deutlich als gemalte zu erkennen, in dieser typischen diagonalen oder horizontalen Handbewegung, die anderen scheinen dagegen sich selbst zu malen; die Handschrift, die Malgeste, ist völlig daraus verschwunden.

TvH: Im Grunde sind sie jedoch im gleichen Rhythmus gemalt, nur viel, viel disziplinierter. Auch die letzten Bilder haben mit körperlicher Bewegung zu tun, aber eben mit einer sehr disziplinierten Malbewegung.

RH: Sie fragten vorhin nach einem möglichen religiösen Impuls hinter Tinkas neueren Bildern: Für mich sind es die Bilder, nach denen ich mich sehne. Wenn ich könnte, würde ich vielleicht so fotografieren. Fotografisch wäre das aber nur durch irgendwelche abstrakten Details möglich, die ich aus der Wirklichkeit herausoperieren müßte. Das jedoch erscheint mir illegitim oder zumindest profan. Die Welt ist nicht so. Die Welt stellt sich mir als das dar, was hinter dem Vorhang dieser Bilder ist. Der Vorhang nimmt den Erscheinungen ihre Hektik und sinnliche Überwältigung, den Lärm, der damit verbunden ist. Es bleibt eigentlich nur noch ein Ton, ein bestimmter, durch die Farbe erzeugter Ton.

US: Interessant scheint mir, daß sie von einem Vorhang sprechen ...

TvH: Weil er mit Bühnen arbeitet, – übrigens der 'Ton' gefällt mir, ich spreche auch gern vom Klang der Bilder.

US: ... und Frau von Hasselbach eher von Reduktion spricht, also vom Wegnehmen, immer wieder nach dem Grund fragt. Wenn man das auf die Malerei überträgt, dieses nach dem Grund fragen, dann landet man irgendwo bei diesen Bildern an.

TvH: Ich empfinde meine Bilder als gewachsen. Mit Vorhang würde ich sie nicht assoziieren. Das Erlebnis in der Landschaft ist die Basis für die Farben der neuen Bilder geblieben. Ich beobachte das Wachsen, die Jahreszeiten, ganz genau. Übertragen auf den Prozeß meiner Arbeit entwickelt sich die Farbe von einem dunklen Grund Schicht für Schicht zu lichter Farbigkeit, so wie eine Pflanze, in der

dunklen Erde verwurzelt, ihre leuchtenden Blüten dem Licht entgegen öffnet. Auch die Alten Meister haben ihre Gemälde auf einem dunklen Grund aufgebaut und zum Licht erhöht.

US: Zum einen sprechen sie von Disziplin, zum anderen vom Wachsen, so daß man geneigt ist, ihren bewußten Anteil an den Bildern zu minimieren. Ich meine den Anteil des aktiven Eingreifens in das werdende Bild.

TvH: Ja, man könnte tatsächlich sagen, es entsteht, Schicht um Schicht wachsend. Aber ich bin trotzdem noch drin. Wenn ich in Phasen der Beunruhigung arbeite, dann schreibt sich das in die Malerei ein; dann gibt es Brüche oder Furchen.

US: Also eine Art Seelen Spiegel?

TvH: Vor ein paar Tagen hat mich Prof. Ronte gefragt, ob ich eine ganz ruhige, ausgeglichene Arbeitsumgebung benötige, um diese Bilder wachsen zu lassen. Das ist im Grunde schon der Fall. Ich muß positiv gestimmt und ganz ruhig sein, mit mir im Einklang, wenn es gelingen soll.

US: Eine meditative Haltung also ...

TvH: Das versuche ich auch, in den Phasen davor, also mich auszupendeln. Dann erst gehe ich an die Arbeit. Aber auch das Ruhigwerden ist mitunter schwer und kostet viel Kraft. Es kommt so viel Störendes von Außen.

RH: Man könnte also sagen, daß du in der Abwehr vollständiger geworden bist als ich das bisher geschafft habe. Ich also derjenige von uns bin, der sich noch mehr mit der Abwehr herumschlagen muß. Denn ich weiß ja auch, daß hinter dem Vorhang der Wirklichkeit, die ich fotografiere, wiederum dieser Grundton verborgen ist, den du malst.

TvH: Vielleicht, ich versuche es fließen zu lassen, die Farben, die Bewegung, die Gedanken. Du bist ja auch noch viel jünger und kämpfst jeden Tag gegen unbekannte Götter.

RH: Ja, vielleicht ist es ein Ausdruck des Altersunterschiedes.

US: Ich bin gespannt, welche Bilder sie in zwanzig Jahren fotografieren werden ...

TvH: Ich habe ja auch eine ganz andere Lebensgeschichte als Ralph. Er wechselt ganz schnell seine Situationen; allein die vielen Orte, an denen du warst, seitdem wir uns kennen. Ich habe – zum Glück – für mich eine gewisse Basis. Es ist eine ganz andere Situation, wenn man drei Kinder großgezogen hat, man kann darauf aufbauen, ohne sich ständig in Frage stellen zu müssen. Das gibt eine Ruhe, die mich trägt – aber auch nicht immer.

US: Andererseits hat es ihnen nicht ermöglicht, mit großer Ausschließlichkeit künstlerisch tätig zu werden.

TvH: Nein, das ist gewissermaßen die negative Seite gewesen. Aber auch diese Zeitspanne sehe ich aus der heutigen Perspektive positiv. Ohne meine Kinder, denke ich, wäre ich wie ein Baum ohne Blätter. Die Kunst war für mich immer ein Freiraum, auch und gerade, wenn das Leben mich mitunter hart angefaßt hat. So einen ganz kleinen Freiraum habe ich mir immer, auch mit der Familie gönnt, damit das, was ich vorhatte, nicht verloren geht. Mit Zwanzig war ich auf der Akademie, seitdem wollte ich Malerin werden. Wenn ich heute die Kinder frage, so wird klar, sie haben es schon bemerkt, denn wenn es zu heftig wurde, schaltete ich einfach ab, um Energien zu sparen. Deshalb habe ich vielleicht auch heute noch die Energien, diese positive Einstellung.

US: Sie haben im Jahr 1996 schon einmal gemeinsam ausgestellt, in dem ganz kleinen Rahmen einer kleinen Galerie im Bonn. Sie, Frau von Hasselbach, hatten einige der ersten Farbfelder ausgestellt und Herr Hinterkeuser Aufnahmen aus Kalkutta. Das Ganze unter dem leicht alchimistischen Titel "Cream of Mars", so heißt ja auch die Serie der kleinformatigen Malereien. Die Kalkutta-Bilder zeigen unfertige Betonarchitektur, zum Teil schon bewohnt, in ein sonderbares Licht getaucht. Wie kam es denn zu der Idee, die Werke in der Ausstellung zusammenzuführen?

RH: Ich kam aus Kalkutta wieder, hatte diese Aufnahmen mitgebracht. Zur gleichen Zeit hattest du die "Cream of Mars"-Folge fertig...

TvH: ... im Anschluß an die Umbrienreise, dort hatte ich die roten Bilder gemalt, die auf das spezielle Rot der mittelalterlichen Kunst antworteten ...

RH: ... und auch ich kam aus einer roten Stadt. Kalkutta ist angefüllt von rötlichem Staub, der von der Erde herrührt und der sich durchmischt mit dem schweren, klebrigen, wie Kleister wirkenden Staub der Straße, der Autos, der Auspuffgase. Eine unglaublich verpestete Stadt, was aber nicht der hauptsächliche Eindruck ist, den man mitnimmt. Vielmehr war das Ganze auch hinter so einem Vorhang, einem rötlichen Schleier verborgen, was man jetzt erst richtig bei den neuen Scans sieht. Das rote Licht ist mir am deutlichsten in Erinnerung. Es hat sich auf meinen Bildern niedergeschlagen. Und so kamen sich unsere Arbeiten irgendwie entgegen.

TvH: Ursprünglich wolltest Du andere Aufnahmen zeigen. Doch dann kamst Du aus Kalkutta zurück. Die neuen Bilder paßten plötzlich sehr gut zu meiner Arbeit.

RH: Meine Motive waren durchaus ähnlich, auch davor. Ich hatte schon immer ein architektonisches Faible, denn ich habe mich immer gefragt, wie die Menschen leben, und mich gewundert: Können Menschen so leben? Wie halten sie das aus? Das war auch der Grund, warum ich nach Kalkutta gereist bin: auf der Suche nach einer Stadt nicht nur im nackten, sondern im gehäuteten Zustand. Sozusagen das innere Getriebe der Stadt, des menschlichen Lebens, offengelegt. Das, was sich hier, im reicheren Teil der Welt, nur verbirgt.

US: Würden sie zustimmen, wenn man ihre Strategie als eine enthüllende, vielleicht sogar sezierende bezeichnete?

RH: Nicht im journalistischen Sinne. Eher bezogen auf den Blick dahinter. Ich sehe auf die Fassaden und versuche gleichzeitig, dahinter zu schauen. Das ist ein bißchen wie bei einer Röntgen-Kamera. Aber eben nicht mit dem technischen Mittel des Röntgenstrahls, sondern mit einem intensiveren Blick. Mit der Kamera eine bestimmte Szenerie zu wählen, die einerseits beliebig, andererseits stellvertretend für etwas anderes, für mehr steht. Wenn man so will, könnte man sagen, daß es ein ähnlicher philosophischer Hintergrund wie bei Tinka ist. Nur, ich habe diese wunderbare Fähigkeit nicht – oder noch nicht – daß ich diese Momente hinter einen von mir konstruierten Vorhang verbannen kann. Die Welt ist mir zu massiv in ihren Erscheinungen, als daß ich das könnte; also versuche ich es gar nicht. Meine Taktik ist eher eine umgekehrte: Nicht durch Reduktion banne ich die Erscheinungen, sondern durch den Versuch, so viele – auch widersprüchliche – Erscheinungen wie möglich in ein Bild zu packen. Also die Widersprüche nicht aufzulösen, sondern sie nebeneinander bestehen zu lassen – die Schönheit und das Abstoßende, das ganz Flüchtige und das, was eine längere Zeit andauert, das im Aufbau Befindliche und das schon wieder Vergehende. Es war immer in meinem Kopf, daß ich das alles am liebsten gleichzeitig in einer Art filmischen Bewegung in einem Foto zusammen packen würde.

US: Sie haben mehrere Themen angesprochen, die ich gern weiter verfolgen will. Ich meine das szenische Moment, also der Bildraum als Bühne, dessen Akteure sie offensichtlich interessieren. Gleichzeitig aber auch die Kulisse, das Dekor, das sich in der Regel von realer gebauter Architektur darin unterscheidet, das sie vornehmlich als sprechende konzipiert ist, als Kommunikationsmittel. Schließlich erkenne ich trotz des wie auch immer sezierenden Blicks auch eine klassische Haltung in den Bildern, eine ausgewogene Bildgestalt, wie man sie bei Edward Weston schon finden kann. Das

Disparate, Zufällige, Vergängliche erfährt im fotografischen Bild eine besondere Weihe, eine eigene Stringenz und Kohärenz, nämlich als Bildkomposition. Anders als bestimmte Vertreter der straight photography bauen sie ihre Bilder sehr deutlich, geben der zufälligen und disparaten Erscheinung eine Ordnung, die – zumindest im Bild – als folgerichtig und notwendig erscheint.

RH: Da muß ich aber die besten Vertreter der straight photography sehr in Schutz nehmen. Leute wie Lee Friedlander oder William Eggleston sind Meister darin, in Sekundenbruchteilen eine schlüssige Komposition aufzubauen und im nächsten Moment sich einer anderen zuzuwenden.

US: Aber nicht selten wirken sie beiläufiger, wie beim Gehen oder Fahren beobachtet. Bei ihren Bildern habe ich dagegen die Empfindung, als interpretierten sie die Welt als einen großen Bühnenspektakel, Welttheater, Welt als Theater.

TvH: Sie sind ja auch ganz streng komponiert, nach klassischen Kompositionsschemata wie dem goldenen Schnitt; das kann man betrachtend gut nachvollziehen. Er hebt eigentlich das, was er will, nämlich die Welt nackter als nackt zu zeigen, in der Komposition wieder auf ...

US: ... das meine ich ...

TvH: ... sie wird in der Komposition zur Ruhe gebracht. Der Schrecken schwindet.

RH: Ein Bannen ist das.

US: Denn die Bilder sind an sich doch schön, trotz ihrer mitunter schwierigen Sujets und der kritischen Perspektive darauf. Als sie vorhin davon sprachen, ein eher skeptischer Fotograf zu sein, dachte ich, eher ein aufklärerischer. Denn für den Skeptiker steht meines Erachtens am Schluß der Nihilismus, da wird alles gleich, gleich entwertet. Da gibt es den Unterschied nicht mehr, auch nicht den zwischen einem guten oder einem schlecht komponierten Bild. Warhol scheint mir ein solcher Skeptiker gewesen zu sein. Dagegen haben die Aufklärer immer noch den positiven Impetus, sprich die Hoffnung, daß dasjenige, was sie zeigen, eine besondere Bedeutung haben, bedeutend sein könne. Dieser Perspektive verleihen sie mit der klassischen Komposition eine wahrnehmbare Gestalt. Also die Widersprüche zu sehen, aber die Hoffnung auf Ausgleich oder Heilung nicht aufzugeben.

RH: Ja, durchaus; auch wenn ich mich weniger bei Weston sehe, dessen Bilder mir zu reduziert, abstrakt, ja formalistisch sind. Viel eher würde ich meine Haltung mit derjenigen von Walker Evans oder Eugene Atget vergleichen wollen, die Zeugen waren, die versucht haben, einen anständigen

Zeugen zu geben. Die sich aber gleichzeitig nicht scheuten, ihre eigenen Bilder zu bauen.

US: Auch bei Evans finden wir ja die klassische Komposition, das Vertrauen oder die Hoffnung, daß die Welt in Ordnung zu bringen sei. Ich sehe in ihren Aufnahmen Verwandtes, so daß sie mir erklären müssen, wie sie Skepsis verstehen, wenn sie darauf insistieren, ein skeptischer Fotograf zu sein.

RH: Die Erscheinungen sind alle sehr flüchtig. Und sie erscheinen mir dann am banalsten, wenn sie versuchen, das offensichtlich Flüchtige hinter der Behauptung des Gegenteils zu verbergen. Das findet sich in unserem mitteleuropäischen Kontext noch viel extremer als in anderen Ländern, also von der Mittelmeer-Region bis hin nach Kalkutta.

US: In ihrer Serie "Lille Métropole" gibt es ein Bild, das zeigt die Kante eines roten Backsteingebäudes vor blauem Himmel und neben grünem Rasen, das mich sofort irritiert hat, was offensichtlich anderen auch so ging, denn ich las einen Kommentar dazu, der sinngemäß davon sprach, daß hier das Wirkliche wirke, als sei es Fiktion. Man reagiert irritiert, weil man weiß, hier wurde reale Erscheinung gleichsam dokumentiert, ohne Photoshop-Manipulation, und doch wirkt es extrem künstlich, unwirklich. Nicht nur diese Aufnahme zeigt mir, daß sie selbst nicht nur fotografierender Zeuge sein wollen, sondern schon das besondere Bild im Sucher aufspüren. Das Besondere wäre im erwähnten Fall, wenn die Erscheinung, die Kulisse, bricht. Suchen sie nicht – gleichsam als bildgebender Moralist im Sinne der alten Niederländer – nach eben solchen Perspektiven?

RH: Mir fällt immer wieder dieser Rilke ein: "Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe und hinter tausend Stäben keine Welt." ...

TvH: ... für mich hat dieses Bild etwas erschreckendes, wie sich da wirkliche Architektur wie eine flache Bühnenkulisse in den Bildraum schiebt. Geradezu surreal. Das Bild erschreckt mich furchtbar.

RH: Es ist das, was ich vorhin schon ansprach. Im Grunde sind es Verdrängungsprozesse, die ich hier deutlicher als in fernerer Regionen wahrnehme. Wenn ich das Gefühl habe, daß man versucht, das Flüchtige der Erscheinung, was für mich eine Selbstverständlichkeit ist, also die Vergänglichkeit, das Ephemere, zu verdrängen, dann will ich das offen legen. Mit diesen Strategien der Verdrängung kann ich mich nicht assoziieren; diese Weltsicht ist mir völlig fremd. An Stellen wie dieser, wo das so deutlich wird, an denen ich das Gefühl habe, ich begegne einer Versuchsanordnung und nicht der Wirklichkeit, die zu verstehen geben wollen: Wir haben alle Konditionen im Griff – auf diese Situationen möchte ich schon einen sezierenden Blick werfen. In der Hoffnung, der Betrachter möge die

Brüchigkeit dieser Behauptung erkennen und begreifen, daß der Vergänglichkeit der Welt auch durch diese Stein-Sicherheiten nicht abgeholfen werden kann. Ich habe auch kein Problem damit, mit meiner Arbeit in die Tradition der Vergänglichkeitsmetaphorik gestellt zu werden.

TvH: Aber das ist doch eher ein mittelalterliches Denken ...

US: Man könnte es aber auch ein buddhistisches Denken nennen. Dort gehört das Bewußtsein für das Vergängliche und Verwandelbare aller Form zu den Grundlagen der rechten Einsicht. Daraus speist sich der spannungsvolle Begriff der Leerheit, z.B. im Sutra der Höchsten Weisheit: Shiki (japanisch für die Erscheinungen, das Sichtbare, die Formen) sind danach nicht verschieden von Ku (japanisch für Leerheit, die absolute Nicht-Unterscheidung, das Eine), sind letztlich identisch mit Ku. Sie, Herr Hinterkeuser, sezieren die Bemühung unserer Kultur, vor der Grundtatsache ihrer Vergänglichkeit Kulissen aufzubauen, die den Anspruch auf Ewigkeit formulieren.

RH: Mir wird in diesem Bemühen erst richtig seine Vergeblichkeit deutlich. Es ist überhaupt nicht meine Absicht, die Welt auf bestimmte Formeln und Formen zu reduzieren. Es ist schlimm genug, daß das andere tun. Ich dokumentiere eher deren Kampf gegen das Chaos. Deren vergeblichen Kampf. Allerdings ist es mir genauso wenig darum zu tun, Wirklichkeit zu fotografieren. Das, was Wirklichkeit ist, kann niemand fotografieren. Ich fotografiere, wenn ich vor einem besonders untauglichen Versuch stehe, Wirklichkeit zu schaffen. Ich denke, hier wird am deutlichsten, was ich als skeptische Haltung bezeichne. Die Verweigerungshaltung vieler Politiker, Stadtplaner, Architekten, Künstler, Fotografen und deren Klientel dem gegenüber erschreckt mich zwar immer wieder, überrascht mich andererseits jedoch nicht wirklich. Schließlich wird das Leben im Vereinfachen und Reduzieren nicht nur einfacher, sondern tatsächlich erst möglich. Wie ja der Erkenntnis in der Regel die Verdrängung voraus geht. Ich muß manchmal ein Bad im Meer der Erscheinungen nehmen und aus diesem Bilder schöpfen, die auf den Reichtum der Erscheinungen in ihrer ganzen Breite und Widersprüchlichkeit hinzuweisen vermögen.

US: Hier findet sich tatsächlich ein Punkt, an dem ihrer beider Werk nicht nur korrespondiert, sondern ähnliche Intentionen ausweist. Ob der eine das Mittendrin des lebendigen Chaos zeigt, unsere alltäglichen Verstrickungen in die Erscheinungswelt und die andere sämtliche Erscheinungen schon transzendiert. Es geht ihnen beiden um das Bewußtsein des Scheins in allen Erscheinungen, könnte man das so sagen?

RH: Und auch das Moment der Sehnsucht ist uns gleich. Denn ich bin natürlich auch auf der Suche nach einer Synthese. Wenn ich in Tinkas Atelier bin, werde ich immer ganz sprachlos, so sehr berühren mich ihre Bilder. Dagegen scheinen mir meine eigenen Mittel dann ganz unzureichend. Ich fotografiere das Unzureichende mit unzureichenden Mitteln. Sie dagegen scheint mit ihren Bildern schon dort zu sein, wohin ich möchte. Auch meine letzte Reise nach Baku war ja ein Versuch, in der Wirklichkeit der Erscheinungen dieser jenseitigen Wirklichkeit näher zu kommen. Das Optimum wäre für mich, wenn ich es schaffte, in meiner Gebundenheit an das Reale dieser Abstraktion nahe zu kommen. Ohne auf die Erscheinungen verzichten zu müssen das Abstrakte doch zu erreichen. Das erinnert mich an den Kommentar, welchen ein Freund zu meinem Sternzeichen abgab: Der Zwilling kommt durch Zweifel zur Erkenntnis. Das Erreichen einer solchen Erkenntnis bleibt für mich die Hoffnung, jedes Mal, wenn ich mit der Kamera unterwegs bin. Daß die Synthese trotz aller Gebundenheit an die konkreten Erscheinungen doch nicht ausgeschlossen ist. Es geht um das Auffinden bestimmter Momente in der Wirklichkeit, die das ermöglichen. Tinka geht beim Malen ganz nach Innen; ich muß nach außen gehen, suche aber genauso das, was alles zusammenhält.

US: Ein weiteres Verbindendes scheint es mir zu geben, denn auch ihre Reine Malerei, Frau von Hasselbach, weist – über das tagebuchartige Fotografieren – eine Beziehung zum fotografischen Blick auf, zumindest in der Phase der Bildentstehung. Sie dokumentieren mit dem Fotoapparat doch nicht nur sehr persönliche Stimmungen, sondern auch Augenerlebnisse. Handelt es sich dabei nur um Erinnerungsstützen?

TvH: Ich habe das Gefühl, je älter ich werde, desto schneller vergeht die Zeit. Und man will die Zeit festhalten – das ist ja auch eine wichtige Intention des Fotografierens. Man hält den Moment fest. Bei mir geht es eben um Landschaftserlebnisse. Mit Hilfe meines fotografischen Archivs kann ich mir im Winter den Frühling ins Gedächtnis holen, wenn ich ihn gerade brauche. Aber es geht nicht so, daß ich mir etwa Fotos ansehe und dann male. Das würde mich total einengen. Es läuft eher parallel, das Malen und das Foto-Machen oder Foto-Anschauen. Ich habe ja in Köln studiert, bei Prof. Krämer, einem Fotorealisten. Natürlich habe ich das auch ein paar mal probiert; aber es hat mich so irritiert, daß ich es in meiner Malerei nie wieder versucht habe. Im Medium Fotografie kann ich natürlich viel schneller umsetzen, was ich sehe.

RH: Das hilft dir dann später in bestimmte Stimmungen hinein.

TvH: Ja, ich kann mich dann gut wieder in die vergangene Situation zurückversetzen. Ich schaue mir sehr gerne meine Fotos an, besonders abends. Tagsüber bin ich in meiner Scheune und male.

RH: ... und abends sitzt sie über dem Leuchtkasten und versinkt in ihren Bildern ...

US: Der fotografische Blick hat gegenüber dem menschlichen Auge die Besonderheit der Tiefenschärfe, d. h., er versammelt simultan eine Fülle von Details, während das Auge immer fokussieren muß, die Peripherie bleibt unscharf. Insofern kann man im Foto im nachhinein immer mehr erkennen, als man im Augenblick der Aufnahme sehen konnte. Ich kann also gut verstehen, wie man in derartigen Bildern versinken kann.

TvH: Ich habe mitunter fast nur fotografiert; dann kommen wieder Phasen, in denen ich fast nur male. Übrigens benutze ich – anders als Ralph – beim Fotografieren ein Tele-Objektiv. Ich fotografiere also Ausschnitte und fokussiere auf Details. Die Resultate sind extrem reduziert und einfach. Ich fotografiere mit einer Kleinbild-Spiegelreflex, bin also flexibel. Und doch auch sehr konzentriert beim Fotografieren; das packt mich schon! Es passiert nicht nur so nebenher. Und wenn ich an diesem Punkt bin, voll konzentriert, dann werden die Aufnahmen auch intensiv – zumindest für mich. Für mich haben sie dann eine starke Bedeutung.

US: Haben sie schon darüber nachgedacht, diese Fotos auch in der Öffentlichkeit zu präsentieren?

TvH: Ich habe es bis jetzt nicht weiter verfolgt. Eine kleine Ausstellung über einen Wasserfall, von dem ich über die Zeit wohl über tausend Fotos gemacht habe. In letzter Zeit habe ich meine Fotos neu geordnet und dabei bemerkt, daß ich von verschiedenen Sujets immer wieder Aufnahmen gemacht habe. Es gibt Themen, die immer wieder kehren, die ich seit Jahren verfolge und neu sehe. Das Meer ist auch so ein Thema. Davon habe ich unendlich viele Fotos gemacht. Von den Himmelspiegelungen auf der Wasseroberfläche. Man müßte das mal auswerten ...

RH: Bei mir es so, daß der Betrachter selbst den Schlüssel suchen muß. Es gibt ein überbordendes visuelles Angebot. Bei Tinka ist es klar und konzentriert: Sand, Wasser, Grün, Blumen, stets nur eines, ausschnittweise, atmosphärisch.

US: Aber in der Konzentration auf jeweils nur einen Gegenstand und Moment auch eine jahreszeitliche Reflexion.

TvH: Ja, ganz stark.

US: Würden sie sagen, daß sie in ihrem fotografischen Zugriff auf die Wirklichkeit dem nahe sind, was die Japaner unter dem Thema Haiku pflegen?

TvH: Ich bin ein Fan von Haikus! Das Haiku ist auch eine Lieblingsform mich zu äußern. Während meiner Arbeit notiere ich oft sehr kurze Sätze, eine Art Farbtagebücher. Heute morgen hat meine Enkelin, zweieinhalb, unbewußt ein wunderbares Haiku gebracht, sicher nicht in der strengen Form, aber doch eine ganz knappe und präzise Beobachtung, die etwas auf den Punkt bringt.

US: Das Haiku ist ganz Evokation eines Momentes, darin und in der traditionell notwendigen jahreszeitlichen Anspielung findet sich die Vergänglichkeitsmetaphorik wieder. Hier gibt es wieder einen Berührungspunkt zur künstlerischen Intention von Ralph Hinterkeuser.

RH: Vielleicht solltest du den einen oder anderen Satz mit in die Ausstellung bringen, zu den Bildern an die Wand?

TvH: Dafür ist es vielleicht doch zu privat.

RH: Aber wir können ja mal sehen, ob sich etwas ergibt. Ich meinerseits bin ganz offen, wie sich Einzelbilder und Serien an den Wänden fügen werden. Wie die beiden unterschiedlichen Medien, Malerei und Fotografie, miteinander kommunizieren werden. So, daß es auch für die Betrachter eine sprechende Beziehung ergibt. Die Ausstellung ist einfach eine weitere Stufe im Gespräch zwischen Tinka und mir, mit offenem Ausgang. Darauf bin ich schon sehr gespannt.

US: Ich natürlich auch. Herzlichen Dank für das Gespräch!