Durchbrochene Wahrnehmung: Absichtsvolle Arrangements zufälliger Momente

Zu den Fotografien von Arnold Odermatt

"Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das studium. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht [...], sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren."¹

Stansstad, 1964. Das Wasser ist leicht bewegt. Einige Felsen markieren das Ufer. Der Blick gleitet über die Oberfläche, folgt den diagonalen Linien der sanften Wellen, bevor er sich an einem Gegenstand verfängt. Ein kantiges Objekt ragt aus dem Wasser, schiebt sich in den Sehverlauf. Ein Rätsel.

Arnold Odermatt war Polizeifotograf. Seit den vierziger Jahren verwendete er die Kamera, eine zweiäugige Rolleiflex, für die Bestandsaufnahme von Verkehrsunfällen - ein Novum für die Schweizer Polizei.² Die Bilder mussten aussagekräftig sein, gewagte Blickwinkel und verunklärende Perspektiven waren nicht gefragt. Zusätzlich respektive meist nachträglich zu diesen offiziellen Aufnahmen entstanden am Ort des Geschehens die so genannten "Bauchbilder" oder "Tagebuch-Fotos": Die Momente nach dem Abrücken der Polizei, Minuten völliger Stille und Ereignislosigkeit. Daneben richtete Odermatt seinen Blick auf Festumzüge, Freizeitaktivitäten, Naturformen, Landschaften. So wuchs ein privates Archiv heran, das einige Tausend Negative umfasst.3 Die Fotografien repräsentieren das, was Friedrich Kappeler und Pio Corradini den "schönen Augenblick"⁴ nannten: Dokumente des sozialen, kulturellen und auch politischen Lebens, Zeugnisse sich wandelnder ästhetischer Vorstellungen und Bedürfnisse, einen Teil des Schweizer Alltags der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Man könnte bei den Fotografien von Arnold Odermatt von einem Lebenswerk sprechen, von einem Œuvre, würde dieser Begriff

sich nicht gerade im Umfeld einer dokumentarischen Fotografie seltsam sperrig ausnehmen.⁵ Ist das ganze Archiv als Œuvre aufzufassen? Besteht zwischen allen Aufnahmen eine Kohärenz? Betrachtet man diese Fragen vor dem Hintergrund der unzähligen Bildfindungen Eugène Atgets, so zeichnen sich Parallelen ab. Atget fotografierte ungefähr drei Jahrzehnte, von 1895 bis 1927, in Paris und seiner Umgebung meist menschenleere Straßen, Häuser und Schaufenster sowie Landschaften. Diese Aufnahmen sind von ihrem formalen Einfallsreichtum her äußerst uneinheitlich - ein Umstand, der auch im Werk Odermatts beobachtet werden kann. Die Inkohärenz in Atgets Œuvre und das Kodierungssystem auf seinen Fotografien – die Zahlenkombinationen stammen von den Karteikarten der Bibliotheken, für die er arbeitete waren bereits häufig Gegenstand unterschiedlicher Erklärungsmodelle. Rosalind E. Krauss kommt in ihrer Analyse zum Schluss, Atgets fotografisches Werk sei "die Funktion eines Kataloges [...], dessen Erfindung er nicht in der Hand hatte und für den Autorschaft eine irrelevante Kategorie ist." 6 Sowohl die standardisierten Sujets als auch die Jahre später wiederholten Aufnahmen von bestimmten Schauplätzen lassen sich durch dieses übergeordnete, fremd bestimmte Ordnungssystem erklären.

Auch Odermatts fotografische Chronik folgt teilweise einem von ihm nicht beeinflussbaren und vor allem durch Zufall bestimmten System – dem Katalog der Unfälle, Zusammenstösse und Havarien auf Nidwaldens Strassen. Die Verkehrssituation, der Festkalender, alltägliche Ereignisse sowie Rituale und Strukturen des Berufs als Polizist bilden immer wiederkehrende Elemente einer gesellschaftlichen Ordnung. Die erwähnte Uneinheitlichkeit der Fotografien, die formalen Divergenzen zwischen den teils surreal anmutenden Aufnahmen ineinander verschlungener Automobile, den Porträts seiner Arbeitskolleginnen, die durchaus in der Tradition von August Sanders Projekt Menschen des 20. Jahrhunderts

gesehen werden können, und den akribischen Beobachtungen landschaftlicher Veränderungen in der Innerschweiz finden durch das Modell des Katalogs eine Erklärung. Verschränkt ist dieses System mit demjenigen der impliziten Werte, das einer Klasse oder einer Berufsgruppe eigentümlich ist. Diese finden ihren Niederschlag in den Normen, die die fotografische Aneignung der Welt entsprechend dem Gegensatz von Fotografierbarem und Nicht-Fotografierbarem organisieren.⁷ Der Kodex impliziter und expliziter Regeln, der seine Bildwerdung gerade durch die 'im Alltag' entstandenen Fotografien Odermatts erfährt, verweist auf ebendiese Struktur eines übergeordneten Systems.

Aus dem fotografischen Korpus werden nun seit einigen Jahren Bruchstücke, wie die 1998 erstmals ausgestellten Karambolagen, herausgelöst. Von den ausgewählten Negativen werden bestimmte Ausschnitte für die Vergrößerung bestimmt, die Abzüge gruppiert und in einem neuen Kontext präsentiert.8 Wie schon die Fotografien Eugène Atgets, die in den späten Zwanzigerjahren von den Surrealisten ,entdeckt' und aus ihrem enzyklopädischen Zusammenhang gelöst wurden, finden die Fotografien Arnold Odermatts ihren Weg in Galerien, Museen und auf den Kunstmarkt. Heute wie damals ist die Auswahl von bestimmten ästhetischen wie formalen Intentionen geleitet. Die Dekontextualisierung offenbart Stärken und Schwächen, sowohl der Aufnahmen selbst als auch unserer Sehgewohnheiten, unserer Rezeptionsweisen. Durch die Überführung der Bilder in einen nobilitierenden Kontext wird das Versprechen des Überdauerns und der Anerkennung im breiten Rahmen eingelöst.9 Die Fotografien werden in die Gemeinschaft der Kunstwerke aufgenommen und zu einer Stimme der musealen Zwiegespräche. Sie sind einem "wissenden", einem vergleichenden und assoziativen Sehen ausgesetzt. Kehren wir noch einmal zum Ausgangspunkt, der Betrachtung von Arnold Odermatts Schwarzweiß-Fotografien der Verkehrs-

unfälle, zurück. Kanton Nidwalden, sechziger Jahre. Genauer: Stansstad, 1964. Leicht gekräuselte Wasseroberfläche, eine Stossstange ragt aus dem Wasser. In den nächsten Minuten wird das Auto vielleicht in den Fluten versinken und dem Blickfeld entschwinden. Man könnte Odermatts Fotografie einfach als Dokumentation eines bedauernswerten Unfalls lesen oder als ästhetisches Arrangement rhombischer Formen und diagonaler Linien. Man kann aber anhand dieses Fotos wie auch anhand anderer Aufnahmen dieser 'Gruppe' auch das Phänomen wahrnehmen, das Roland Barthes das "punctum" nennt - "jenes Zufällige an ihr [der Fotografie], das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)."10 Es ist das Aufblitzen des Landeskennzeichen CH, das berührt. Ein Gefühl unmittelbarer Hilflosigkeit stellt sich ein. Ein WW-Bus schiebt sich anhänglich an einen Lastwagen heran (Beckenried, 1967). Hier sind es die Schneeflocken, die die sauber strukturierte Aufnahme Odermatts an den tatsächlichen Moment zurück binden, die auf das "Es-ist-so-gewesen" verweisen. Die Zeit wird still gestellt, das Kontinuum der fortschreitenden Momente angehalten – das Abgebildete mortifiziert. Die schonungslose Betrachtung, die ungeschminkte Dokumentation der Gewalt und ihrer Opfer, die Reportagefotografien häufig eigen ist, all dies weicht auf Odermatts Fotografien einer Stille und Einsamkeit. Anstelle schockierender Szenarien treffen wir auf Bilder von vermeintlicher Zufälligkeit und Harmonie. Doch der Schein trügt. Sobald das Schadensbild, die Spuren des Unfallherganges auf den Film gebannt waren, sobald der "Zufall' dokumentiert worden war, setzte erneut Betriebsamkeit ein: Autos wurden beiseite geschafft, Trümmer beseitigt; die Szenerie wurde arrangiert. Das scheinbar Zufällige in den Bildern ist das Ergebnis eines Kalküls, einer Inszenierung der bildbestimmenden Elemente. Die Strassen sind gereinigt, kein Glassplitter verunziert die Szenerie (Beckenried, 1967), sauber aufgeräumt, fast aseptisch präsentieren sich die Orte menschlichen Versagens. Die havarierten Fahrzeuge

addieren sich zu skulpturalen Gebilden, als ob sie miteinander verschmolzen wären (*Ennetbürgen*, 1956). Sie sind spärliche, kaum sichtbare Randerscheinungen der menschlichen Fortbewegungseuphorie (*Stansstad*, 1967), Fremdkörper im Landschaftsraum (*Buochs*, 1965), hinterfangen von einer postkartentauglichen Kulisse.

Arnold Odermatt spricht mit seinen Fotografien das kollektive Bildgedächtnis an, wir begegnen in ihnen den Mythen des Alltags: Mobilität und Fortschritt, Gemeinschaft und Ordnung. Diese Wahrnehmung wird jedoch immer wieder durchlöchert, aufgebrochen. Ein Detail, ein zeitlicher Moment, kleine "Störfaktoren", die uns berühren, die die Bilder aus dem immensen fotografischen Universum herauslösen.¹¹ Der Fotograf überlistet in seinen Aufnahmen die Kamera, den "listigen", eine "entsetzliche Bilderflut ausspeienden Apparat". 12 Odermatts Fotografien der Alltagsszenen, der Verkehrsunfälle, kurz seiner Umwelt, stehen "quer zur Bilderflut", es sind "Bilder, die die Apparate zwingen, gegen ihren eigenen apparatischen Fortschritt zu funktionieren."13 In ihnen erscheint etwas: die Schönheit der (scheinbaren) Zufälligkeit und Banalität, die (vermeintliche) Sauberkeit und Harmonie. Die Schweiz von ihrer besten Seite. Doch die Idylle ist brüchig. Die Schreibtische der Mitarbeiter der Polizeidienststelle scheinen zu aufgeräumt, die Beobachteten zu beschäftigt (Stans, 1965), als dass sie real sein könnten. Tableaux vivants? In den starren Posen manifestiert sich etwas latent Unheimliches, die nächsten kleinen Katastrophen brauen sich zusammen und schimmern bereits durch die wohlgeordnete Belanglosigkeit des Alltags. Drei Polizisten stehen, wie die Figuren bei Madame Toussaud's, festgefroren In Ihrer martialischen Unerschütterlichkeit, das Gewehr im Anschlag (Oberdorf, 1983). Im Lächeln der Sekretärin blitzt eine Goldkrone (Die Sekretärin, 1964). Verlegenheit, Überraschung, Freude? Ist es denn wirklich so gewesen? Wir vertrauen dem

Topos, dass alles Abgebildete einmal anwesend gewesen sein muss, dass nur die Realität ihre Spuren auf der fotografischen Netzhaut hinterlassen kann. Wir glauben an die konstituierenden Eigenschaften dieses Mediums. Die Fotografien Odermatts stellen dieses Vertrauen auf die Probe. Sie sind Zeugnisse einer medienimmanenten Kritik.

Irene Müller

- ¹ Roland Barthes, Die helle Kammer, Frankfurt: Suhrkamp, 1989, S. 35.
- Die Informationen zur Werkgenese beruhen auf Gesprächen mit Urs Odermatt, dem Sohn von Arnold Odermatt. Vgl. zur Biografie Odermatts: Arnold Odermatt. Meine Welt. Photographien 1939–1993, hrsg. von Urs Odermatt, Bern: Benteli, 22001, Thomas Wolff, "Der Scharfschütze", in: Frankfurter Rundschau. Magazin, 13. Mai 2000, S. 4–5 sowie Nidwalden im Bild, hrsg. von der Gesellschaft Nidwaldner Volksblatt, Stans 1991.
- ³ Arnold Odermatt verwendete bei allen Aufnahmen das Negativ-Format 6x6 cm. Da die zweiäugige Mitteformat-Kamera keine Wechseloptik besitzt, ist die Auswahl eines Bildausschnitts beim Vergrößern der quadratischen Negative, das Herausschneiden eines bestimmten Bildteils, inhärenter Bestandteil dieser Kamera- resp. Fototechnik.
- ⁴ Vgl. hierzu: Friedrich Kappeler/ Pio Corradini, Der schöne Augenblick, Dokumentarfilm, 1985, produziert von der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde, Basel, Produzent: Hans-Ulrich Schlumpf, Verleih: Filmcooperative, Zürich. 16mm/Farbe-Schwarzweiss/ 82 min. Paul Huggler, «Der Schöne Augenblick» Schweizer Photographen des Alltags, Zürich: Offizin, o.J. Interessanterweise wurde Odermatt in diese Anthologie nicht aufgenommen.
- ⁵ Ich folge hier der Argumentation von Rosalind E. Krauss, "Die diskursiven Räume der Fotografie", in: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hrsg. von Herta Wolff, (Geschichte und Theorie der Fotografie; Bd. 2), Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 2000, S. 187ff. Neben dem Œuvre-Begriff würde sich auch die Kategorie der Autorschaft im Werk Odermatts für eine genaue Analyse anbieten.
- 6 Rosalind E. Krauss, wie Anm. 4, S. 194.
- Vgl. hierzu: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski et al., Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1981, S. 16ff.
- ⁸ Die Negativ- sowie die Sujetauswahl trifft Urs Odermatt.
- ⁹ Vgl. hierzu: Boris Groys, "Das Versprechen der Fotografie", in: Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG BANK, hrsg. von Luminita Sabau, München/London/Wien: Prestel, o.J. [1999], S. 28ff.
- 10 Roland Barthes, wie Anm. 1, S. 36.
- ¹¹ Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen: European Photography, 1997, S. 59ff.
- ¹² Vilém Flusser, "Bilderstatus", in: ders., *Die Revolution der Bilder*, Mannheim: Bollmann, 1995, S. 89.
- ¹³ Vilém Flusser, wie Anm. 12, S. 90.