



**Abb. 1** Nadja und Win Labuda, 2006

**Nadja Labudda**

## **Im Laufe der Zeit**

Nadja Labudda - Gespräche mit  
meinem Vater

2006

*Nadja Labudda ist eine Tochter des passionierten Fotografen, Grafikers und Objekt-Gestalters Win Labuda. Sie studierte Kunstgeschichte, Theater-Wissenschaften und Staatsökonomie. Schon früh setzte sie sich theoretisch mit dem fotografischen Schaffen ihres Vaters auseinander. Es entstand eine Reihe von Aufsätzen, welche am 26. Juni 2006 um das folgende Interview bereichert wurde:*

**Nadja Labudda - Über deine Bildserie *Menschen heute* schreibst du einmal, du zeigtest darin den „unverwechselfähigen Menschen“ - im Gegensatz zu Andreas Gursky, dessen Arbeiten den Menschen im Kontext seiner verlorenen Individualität zeigten. Beruht deine Herangehensweise an das Motiv Mensch auf einer generationsbedingten Wahrnehmung der Individualität des Menschen, oder steht hinter dem emphatischen Blick eine Überzeugung, die sozusagen generationsunabhängig in dein gesamtes Schaffen einfließt?**



**Abb. 2** *Horizont 26*, 2008, FH 092 aus der Serie „Anfang der Zeit“

Win Labuda - Zur Beantwortung dieser Frage gehört zunächst die zeitliche Einordnung meiner Generation in die Kunstentwicklung. Ich bin ein Kind der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Generation betrachtet, gehöre ich also noch zu den Ausläufern der vom Geniegedanken bestimmten Kultur. Die Kunstentwicklung während meiner Lebenszeit ging einher mit der Veränderung der politischen Machtverhältnisse. Die industrialisierte Welt hat sich vom 19. Jahrhundert an bis heute von einer vom Künstlergenie bestimmten Kultur hin zu einer Demokratiekultur entwickelt. Die einzelne, genialische Person bestimmt immer weniger die Kunstproduktion sondern viel mehr das als akzeptabel empfundene Gemeinsame. So ist beispielsweise seit dem 19. Jahrhundert die zunehmende Bedeutung von Künstler-Gemeinschaften, wie sie heute durch Bernd und Hilla Becher, Christo und Jeanne-Claude, Fischli-Weiss oder Gilbert und George bekannt sind, auch ein Phänomen, welches sich erst mit zunehmender Demokratisierung etabliert hat.

Die Demokratisierung der Welt führte in den vergangenen sieben Jahrzehnten meines Lebens in vielen Bereichen der Kunst zur Mitsprache und Mitentscheidung sozialer Schichten, welche noch kein über Generationen gewachsenes Elitebewusstsein haben, deren Geschmacksbildung sich jetzt entwickelt, die im wesentlichen antiästhetische Positionen beziehen. Eine Nivellierung des Künstlerischen hin zum Banalen ist zunächst die Folge. Damit geht auch einher, dass von der Kunst keine Erkenntnis und keine Lehre mehr erwartet wird. Es wird eher befürchtet, dass jede neue Lehre den Glauben ihrer Anhänger ein weiteres Mal missbraucht. Das ist gewissermaßen die Urangst des homo artis.

In den vergangenen fünfzig Jahren ist der Kunst vielleicht etwas verloren gegangen – nämlich die Leistung, welche aus

dem elitären Streben nach Genialität resultiert. Es kommt aber auch etwas hinzu, nennen wir es die Rückbesinnung auf die Urformen im Sinne der Überwindung des Banalen. Es mag sogar sein, dass der Gewinn aus dieser Rückbesinnung größer ist, als der Verlust an Ästhetik. Künstler wie Antes, Kriester, Moore und wenn man so will und in einem anderen Sinne auch die Minimalisten wie Andre, Mangold, Rückriem und Stella oder in bedeutenden Teilen ihres Werkes die Fotografen Callahan, Fontana, Giacomelli, Hervé und Siskind haben sich dieser Richtung verschrieben. Dazu gehören aber auch die Mauerbilder eines Brassai. Und vielleicht ist in einem transformierten Sinne zu den Genannten auch das Werk von Andreas Gursky dazuzurechnen.

Um die ursprüngliche Frage zweifelsfrei zu beantworten: Generationsbedingte Wurzel und der Glaube an die Einmaligkeit des Individuums sind gleichermaßen die Wurzeln meines Individualitäts-Begriffs. Das kann man natürlich auch als Begrenzung sehen. Man darf nicht verkennen, dass Massenphänomene wie die Fußball-Weltmeisterschaft 2006 mit den zunehmenden Möglichkeiten des Fernsehens und der Computertechnik in unserem Leben eine immer größere Rolle spielen. Dieses neue Weltgefühl in künstlerische Bahnen zu lenken, ist Sache der heutigen Kunst schaffenden Generation und in der ist Andreas Gursky, so denke ich, eine der herausragenden Gestalten.

**NL - Die von dir erwähnte Demokratisierung der Kunstwelt führte ja nicht nur zu einer Banalisierung der Kunstmotive wie etwa in der Pop Art oder in der Street Photography. Gleichzeitig kam es durch die Entwicklung vereinfachter fotografischer Geräte und Verfahren auch zu einer Demokratisierung der technischen Mittel. Wie lässt sich bei der entstandenen Bildüberflutung die künstlerische beispielsweise von der Urlaubs- und Familienfotografie unterscheiden?**

WL - Das, was in den Medien als Kunst bezeichnet wird, ist letzten Endes durch die Meinung der Galeristen, Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker bestimmt. Sie treffen ihre Entscheidung aus einem vertieften kunsthistorischen Spezialwissen und ihrer visuellen Verfeinerung heraus. Diese sind weitab von Kenntnis und Verständnis des gelegentlichen Kunstbetrachters angesiedelt. Kunst ist im Wesentlichen, was man dafür hält. Kunst ist außerdem der Akzeptanz der Mehrheit der Betrachter und dem Zeitgeist unterworfen. In diesem Sinne ist Kunst eben auch, was einem Museum die großen Besucherzahlen bringt. Wer interessiert sich heute noch für Cesars „Daumen“?

Es gibt aber einen guten Filter für das, was mir selbst Kunst ist. Das ist der Zeitfilter. In meinem Leben habe ich viele tausend Fotografien betrachtet. Wenn ich mich aber fern von meinem Bücherschrank an einzelne davon erinnern will, dann fallen mir nur etwa fünfzig Fotos ein. Welche sind das? Es ist eine interessante Selbsterfahrung, festzustellen, welche Foto-



Abb. 3 *Irisches Licht*, 2005, FH 037



**Abb. 4** Skulpturfoto 1, nach A. Rodin „Der Schrei“, 2003, FS 001



**Abb. 5** Skulpturfoto 2, nach A. Rodin „Der Sturm“, 1985, FS 002

grafen einem in der visuellen Erinnerung geblieben sind. Ich würde vorschlagen, Kunst sind die Bilder, die man im guten Sinne nicht vergisst. Mit dieser einfachen Formel kann man für sich selbst relativ leicht die künstlerische Fotografie vom Urlaubsbild unterscheiden. Man braucht sich nur eine größere Anzahl von Bildern anzusehen, und die Bilder, an die man sich nach 14 Tagen noch erinnert, die sind dann eben Kunst. Kunst ist, was bleibende Emotionen oder wesentliche Denkanstöße hervorruft.

**NL - Betrachtet man deine Foto-Serie Heimat der Götter und auch die Skulpturfotografien, so scheint dich im weitesten Sinne das Skulpturale zu fesseln. In wie weit sind Teile deines Werkes als Suche nach Skulptur anzusehen, oder anders gesagt: Gilt dein Interesse weniger der Skulptur als vielmehr den Inhalten, die Skulptur transportieren kann?**

WL - Die Art von Skulptur, mit der ich mich gelegentlich beschäftige, ist die figurative Architektur der noblen Empfindung, welche keinem anderen Zweck dient, als den ihr mitgegebenen Geist zu repräsentieren und solchermaßen dauerhaft auf uns zu wirken. Diese Skulptur wird beispielsweise durch das Werk von Rodin, Despiau und einiger anderer Bildhauer wie Bourdelle und Lehmbruck repräsentiert, bei den „Modernen“ auch von Moore, Chillida und Caro. Ich sehe jedoch nicht, dass die Inhalte, welche die Skulptur transportieren kann, grundsätzlich andere sind, als beispielsweise die von Zeichnung oder Ölbild.

Lediglich die Tatsache, dass die Skulptur im Gegensatz zu Zeichnung, Gemälde oder Fotografie eine Raumforderung stellt und dies oftmals an exponierten Orten, beschert ihr einen höheren Präsenzgrad als anderen Kunstformen. In dem Maße, wie Skulptur mir ein Höchstmaß an dreidimensionaler Präsenz vermittelt, versagt sie mir aber auch einen leicht schwebenden Fluss ihrer künstlerischen Inhalte hinein in die Räume meiner Vorstellung. Zeigt sie mir doch Grenzen auf, welche vornehmlich in diesem, ihrem gelegentlichen Mangel an Farbe und Bewegtheit gründen. Ich versuche deshalb, im Betrachter mit den Mitteln der Fotografie eine Illusion von Bewegtheit zu vermitteln. Dies erreiche ich durch die Bewegung meiner Kamera zum Zeitpunkt der Aufnahme. Dabei entsteht eine „Bewegungsunschärfe“, ganz als hätte sich das Objekt selber bewegt. Gelegentlich gebrauche ich auch die Möglichkeit, eine Skulptur, deren Umgebung und das einfallende Licht kompositorisch so zu vereinen, dass aus der Komposition heraus ein neuer Bildgedanke kenntlich wird.

Fotografie und Skulptur sind ja auf seltsame Art miteinander verwandte Gebilde. Die eine ist Form und die andere ist Abbild. Das Abbild bleibt stets ein Kind der Form. Durch die fotografische Technik des Verwischens der Form beispielsweise wird die fest gefügte Skulptur plötzlich zur Illusion von der ursprünglichen Gestalt, gewissermaßen wieder auferstanden aus der erstarrten Welt der fixierten Figur. Als Fotograf gilt mein Interesse der Erweiterung von Skulptur im Sinne von Befreiung aus der Erstarrung und Sichtbarmachung eines lebendig sich verströmenden Wesens. Eben dies versuche ich mit der von mir bevorzugten fotografischen Technik. Das Resultat allerdings – und an diesem Punkt scheint das Ganze zum Absurdum zu werden, ist dann keine Skulptur mehr. Ich benutze die Skulptur lediglich für meinen endlichen Zweck, sie ist für mich ein Zwischenprodukt geworden, ein Zwischenprodukt auf dem Weg zu einer von den Kräften der Gravitation befreiten Form.

**NL - Zwei deiner Serien befassen sich mit Formen und Strukturen, die der Mensch in einem bestimmten Kontext oder Umfeld geschaffen hat. Einzige Ausnahme bildet die Serie *Anfang der Zeit*. Wie ist dieser Werkteil, der nahezu abstrakte Dimensionen aufweist, im Kontext deines Gesamtwerkes zu verstehen?**

WL - Die Reihenfolge meiner Serien muss man so sehen, dass die Serie *Anfang der Zeit* ganz hinten in der Reihe an vierter Stelle steht. Man muss sie also symbolisch als Urmasse, als den Beginn der Menschheitsgeschichte verstehen, aus dem heraus alles begann. Das ist ihre Qualität, und so darf sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht Struktur sein. Sie ist das Ungeformte, Unbewohnte, gewissermaßen der materielle Urzustand vor der Aneignung durch den Menschen. Die folgenden Serien stehen dann beispielhaft für das menschliche Wirken in selektierten Bereichen der Menschheitsgeschichte. Sie entwickeln



**Abb. 6** *Horizont 9*, 2008, FH 083 aus der Serie „Anfang der Zeit“



sich bis zur Serie Menschen heute, die von vorne betrachtet, die erste Serie des Zyklus ist.

**NL - Die Assoziationen, die sich beim Betrachten der Serie *Anfang der Zeit* einstellen, sind Begriffe wie Unendlichkeit, Urzeit, Ewigkeit. In wie weit geht es dir in deiner Fotografie um die Dimension Zeit, und wenn sie denn eine Rolle spielt, wie spiegelt sich diese Dimension in den anderen Werkteilen wider?**



**Abb. 7** *Horizont 13*, 2008, FH 087 aus der Serie „Anfang der Zeit“

WL - Zeit ist die Dimension, die all meinen Arbeiten zugrunde liegt. Hier mag vom Leser der Einwand kommen, die Aussage sei trivial, weil naturgemäß alles irdische Geschehen einem zeitlichen Ablauf unterworfen sei. Mein Zyklus *Reise zum Anfang der Zeit* muss jedoch historisch verstanden werden. Ich registriere mit meiner Kamera das, was ich für mich als sinnbildlich für die Spuren der Erd- und Menschheitsgeschichte erkannt habe, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Bei Beginn dieser Reise vom Anfang der Menschheitsgeschichte (Anfang der Zeit) bis in die Gegenwart stehen ausschließlich Zeit und Materie und an ihrem Ende steht der Mensch von heute (Menschen heute). Dazwischen finde ich im narrativen Sinne Spuren der Evolution und der menschlichen Existenz - und zwar in den Bereichen der Gottesverehrung (Heimat der Götter) und der Kommunikation (Bilder und Zeichen). Ich hätte auch andere Beispiele finden können, wie beispielsweise den Kosmos, die Entwicklung des Lebens oder Geburt und Tod. Aber ich habe mich bisher für die vier oben angeführten Serien entschieden, welche nun den Zyklus bilden.

Ich habe die Abfolge der Serien in meinem Zyklus nicht von vornherein so geplant, wie sie nun, im Nachhinein, wohlgeordnet vorliegen. Sie sind zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlich langen Zeiträumen organisch gewachsen. Das ruft gelegentlich Kritiker auf den Plan, die gern eine chronologisch sequentielle Abfolge der Produktion meiner Bildserien sehen würden. Ich habe aber nun einmal in den 50er Jahren mit den Menschenbildern begonnen und danach die Serie Bilder und Zeichen fotografiert. Erst etwa im Jahre 2000 habe ich mit der Arbeit an der Serie Heimat der Götter begonnen und danach die anderen Serien hinzugefügt. Das historische Element meines Zyklus ist also gewissermaßen spät und eruptiv gewachsen. Wie dem auch sei: Ich denke, nicht alles, was später sequentiell erscheint, muss auch sequentiell entstanden sein.

**NL - Deine Bildserien sind stets verbunden mit Reisen. Bezeichnenderweise betitelst du ja auch deinen fotografischen Zyklus als *Reise zum Anfang der Zeit*. Inwiefern ist die Reise zu einem Motiv Teil der entstehenden Fotografie?**

WL - Die Reise ist wichtiger Teil meines Lebens und unserer fotografischen Arbeit. Sie ist Seins- und Findungsabschnitt zugleich. Während einer Reise verlasse ich die fest gefügten Strukturen meiner heimatlichen Umgebung und lasse es zu, dass sich Neues in mir vorbereitet oder erkennbar wird. Das kann ich dann ungehindert von den Zwängen des heimatlichen Alltags reflektieren. Ich bereite meine Reisen in einer Weise vor, dass sie mich zu den Plätzen führen, um die ich mich im Vorfeld geistig bemüht habe. Dort eingetroffen, weiß ich in etwa, was mich erwartet, und der Rest ist dann fotografische Routine und mit zunehmendem Alter natürlich auch körperliche Herausforderung.

Ich reise fast nie allein. Meine Frau Yuko bereitet unsere Reisen technisch vor. Sie ist ein geborenes Planungsgenie, und so kann ich mich ganz auf die fotografische Aufgabe konzentrieren. Diese ist oftmals mit langem Warten auf die bildgerechte Balance zwischen Himmel und Landschaft verbunden. Ich ruhe während einer Reise außer bei den zumeist ausgedehnten Abendmahlzeiten nie aus und bin in Wahrheit rastloser als zuhause. Es ist mir wichtig, zu den Menschen des Landes, in dem wir uns gerade aufhalten, Kontakt zu finden. Ich suche das Gespräch mit dem Taxifahrer, dem Kellner und dem Frisör und bilde mir ein, dass ich besser fotografiere, wenn ich den Ort, in dem wir uns gerade befinden, für die Zeit des dort Verweilens zu unserer Heimat mache.



**Abb. 8** Yuko und Win Labuda bei den Steinreihen von Carnac/Frankreich, 2004

Dabei ist die Anwesenheit meiner Frau als Symbolfigur des neu gefundenen Ortes von großer Bedeutung. Ich studiere in jedem Ort, den ich bereise, egal wohin wir reisen, die Immobilienangebote, weil ich stets in Erwägung ziehe, dass wir uns dort als Zweitwohnsitz niederlassen. Das ist Teil des Rituals, das ich brauche, um mich dem Land, in dem wir uns gerade befinden, und seinen Menschen nahe zu fühlen und mich fotografisch zu behaupten. Ein Gefühl der Fremdheit schwächt mich bei meiner Aufgabe und lässt meine Bilder weniger vital erscheinen.

**NL - Ist die Reise auch immer eine Suche oder steht für dich schon zu Beginn einer Reise fest, welchen Motiven und Serien du dich widmen wirst? Ist deine Arbeitsweise also eher dynamisch oder eher konzeptuell?**

WL - Auf einer Reise unterscheide ich meine fotografische Produktion nach zwei Kategorien: Von primärem Interesse sind solche Aufnahmen, welche unter das Konzept unserer Reise fallen. Das wären beispielsweise auf der schottischen Insel Lewis die Megalithsteine von Callanish zu fotografieren. Das Konzept unserer Reisen legen wir bereits etwa sechs Monate vor deren Beginn fest. Daneben finde ich jedoch eine Reihe interessanter Objekte, welche zu keinem meiner derzeit bearbeiteten Themen passen und mich dennoch faszinieren. Dann fotografiere ich sie trotzdem, eben aus purer Freude an

der Form. Sie landen in meinem Archiv, um dort ein Dasein in der Erwartung ihres Entdecktwerdens zu fristen. Meine Arbeitsweise ist also konzeptuell und dynamisch zugleich.

**NL - Du hast mit deiner fotografischen Arbeit zu einer Zeit begonnen, als diese Kunstform bei weitem noch nicht die Anerkennung genoss, wie sie ihr in den letzten fünf bis zehn Jahren zuteil wurde. Warum wähltest du trotzdem die Fotografie als dein persönliches, künstlerisches Medium?**

WL - Als ich 16 Jahre alt war, hatte ich erstmals den Wunsch, mich bildhaft auszudrücken; aber mir fehlte die Möglichkeit dazu. Ich lernte das Freihandzeichnen von meinem Vater, einem begeisterten Tierzeichner. Ich war jedoch in dieser Disziplin weniger begabt. Hingegen lag es mir, konstruktiv zu zeichnen. Das hätte es mir damals jedoch nicht erlaubt, mich frei künstlerisch zu betätigen oder gar zu ernähren. Erst viel später erfuhr ich von der Existenz eines Max Bill, Karl Pfahler, Jean Dewasne, Victor Vasarely oder anderen Konstruktivisten. Mein Vater schenkte mir irgendwann eine Kamera und ich begann zu fotografieren. Mein erstes „künstlerisches“ Bild machte ich 1956.

Ich hatte damals wie heute beim Fotografieren nie das Gefühl, „Kunst“ zu machen. Fotografieren ist für mich wie Atmen; ich merke es kaum. Ob die Fotografie „mein eigenes künstlerisches Medium“ ist, vermag ich in dieser Direktheit der Aussage nicht zu bestätigen.

Ich habe ja auch jahrelang grafisch gearbeitet. Die Einordnung meiner Arbeiten in die Kategorien „Kunst“ oder „Nichtkunst“ ist mir fremd. Ich mache mit einem technischen Apparat, also meiner Kamera, eine reproduktionsfähige Aufnahme und reproduziere diese maschinell. Ob das Produkt meiner Arbeit als „Kunst“ empfunden wird entscheidet allein der Betrachter. Niemand anderes hat die Bestimmungshoheit darüber, was Kunst ist, als die Gesamtheit der Betrachter. Ich glaube keine bildnerische Technik ist prinzipiell „Kunst“ und somit auch nicht die Fotografie.

Ich limitiere bewußt nicht die Auflage meiner fotografischen Arbeiten, weil ich es als kontraproduktiv empfinde, die Auflage eines leicht reproduzierbaren Bildes künstlich zu limitieren damit jemand dafür mehr bezahlt, dass er die Freude an meiner fotografischen Arbeit mit möglichst wenigen Anderen teilen muß. Das entspricht nicht der prozessualen Wahrheit der modernen Bildproduktion und auch nicht dem demokratischen Geist der Fotografie. Ich will ja im Prinzip nicht den Kreis derer einschränken, die Freude an meinen Bildern haben, sondern ich will ihn eher vergrößern. Ich bin ein enthusiastisches Kind des Zeitalters der Reproduktion. Ohne die Reproduktion wären wir alle nicht das, was wir heute sind. Wenn es nach mir ginge,

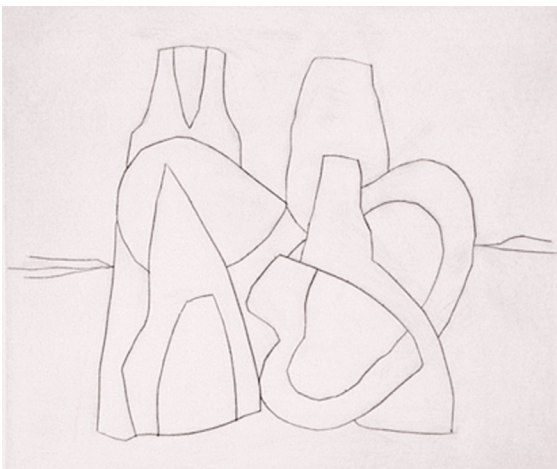


Abb. 9 Freyanar, Strichradierung, 1990



würde jede Auflagenlimitierung abgeschafft. Fotografen wie Ansel Adams, Caponigro, Cartier-Bresson oder Pentti Sarmalhti haben doch diesem gelegentlichen Ansinnen des Marktes widerstanden und trotzdem gut verkauft. Oftmals betrügt sich der Käufer eines limitierten Blattes doch selbst. Immer dann nämlich, wenn die verkaufte Auflage weit unter der Limitierung bleibt. Dies ist nicht selten der Fall und sollte zu Denken geben. Ich arbeite gerne mit den modernsten, technischen Mitteln die verfügbar sind. Die Digitalfotografie hat der Fotografie zuvor undenkbar Möglichkeiten eröffnet. Sie ist zudem umweltneutral, wie auch die Pigment-Druckverfahren, die ich ausschließlich einsetze.

**NL - In deiner Serie *Bilder und Zeichen* ist das Spiel mit dem Kunstzitat sehr deutlich. In wie weit nahmen Kunstströmungen und Künstler, Musiker und Literaten oder gar Wissenschaftler Einfluss auf dein fotografisches Schaffen?**

WL - Ich weiß oftmals nicht sofort, ob mich das Werk eines bekannten Künstlers beeinflusst hat, aber viel später entdecke ich es dann manchmal doch:

Am Anfang meiner fotografischen Gehversuche war ich sehr von Cartier-Bresson beeinflusst, und ich denke, das sieht man in meiner Serie Menschen heute. Das heißt nicht, dass ich genau hätte fotografieren wollen wie Cartier-Bresson es tat. Er visiert gewissermaßen den Menschen im Kulminationspunkt eines Geschehensablaufs. Jemand hat einmal gesagt, Cartier-Bresson habe die Mentalität eines Bogenschützen gehabt. Das halte ich für eine gute Beschreibung des Phänomens Cartier-Bresson. Meine Vorstellung der Fotografie von Menschen ist so, dass ich einen Geschehensablauf weder vordergründig herausstellen noch vermeiden will, sondern den Menschen in der „Würde des Augenblicks“, also gerne in einer nicht gestellten, wenngleich gemäldefähigen Pose fotografieren möchte. Dabei will ich es unbedingt vermeiden, Zufälliges, Unbedachtes oder Momentanes als Dauerhaftes im fotografischen Bild zu fixieren. Ich habe deswegen eine Abneigung gegenüber dem, was man unter dem Begriff „close-to-life-photography“ kennt.

Ernst Haas, der geniale österreichische Fotograf, hat mir gezeigt, wie man in großen Zyklen arbeiten kann. Sein Buch *die Schöpfung* war das zweite Fotobuch, das ich besaß und stets in Ehren gehalten habe. Haas war so etwas wie ein Virtuose der Farbfotografie mit der Kleinbildkamera. Er konnte alles, und er tat es immer ein bisschen besser als Andere. Das ist eine gute Basis für große Leistungen - besonders in der Fotografie. Eine besondere Beziehung verbindet mich seit den siebziger Jahren mit dem Werk von Herbert List. Vor allem bin ich fasziniert von dem emotionalen Fluss, der seine Bilder kennzeichnet. Dies wird besonders deutlich in *Plaster masks I, Santorin 1937* oder auch in *Felice Caseratis Studio, Turin 1949*. Die Quelle des Fließens in seinen Bildern ist, für mich

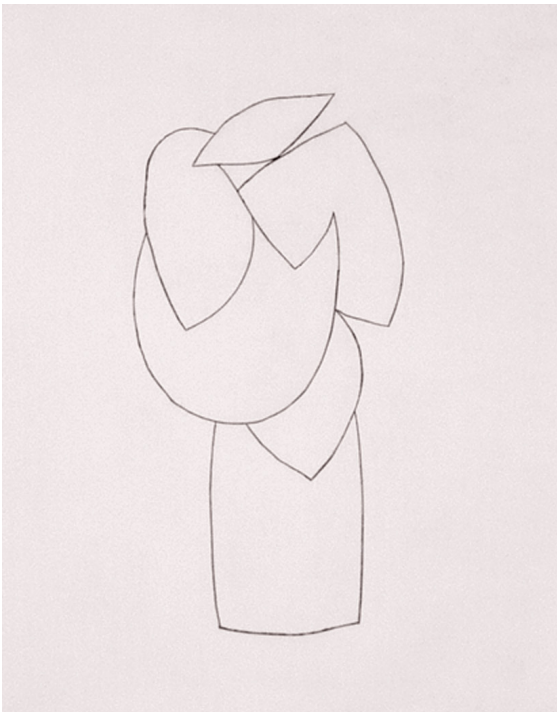


Abb. 10 Waribari, Strichradierung, 1990



**Abb. 11** *Calanish Stone Circle II*, 2004, FM 041 aus der Serie „Heimat der Götter“

nicht offensichtlich, irgendwo tief in seiner inneren Welt angesiedelt und endet dann stets im transzendenten Raum. Seine Menschen und Objekte sind eingebunden in einen unerklärlichen Seinsfluss, welcher nicht im direkten Sinne „die Sprache Gottes“ ist, wie bei Ernst Haas Bildern der Schöpfung, aber dennoch von beredtem, ja unvergesslichem Ausdruck.

Aus ethischer Sicht haben mich bis heute Eugene Smith und Sebastiao Salgado tief beeindruckt. Smiths Minamata-Serie und das persönliche Schicksal, welches er mit diesen Arbeiten auf sich genommen hat, ist bis heute, wie ich denke, heldenhaftes Vorbild für jeden ehrenhaften Bildjournalisten. Salgado hat uns mit seinen Büchern das Elend der Emigrantenströme unserer Zeit nahe gebracht und in diesem Zusammenhang schönste Bilder ursprünglicher Menschlichkeit geschaffen.

Drei Jahrzehnte lang habe ich mich intensiv mit der Landschaftsfotografie beschäftigt und während all dieser Jahre war mein unerschütterliches Vorbild Paul Caponigro, der große amerikanische Landschaftsfotograf. Er vermochte es, eine auf den ersten Blick vollkommen uninteressante Landschaft so zu fotografieren, dass aus ihr der Zauber der Schöpfung erwächst, den zu erkennen und wiederzugeben, nur wahrhaft großen Fotografen vorbehalten ist.

Meine Skulpturfotografie war in ihrer Entstehungsgeschichte sicher beeinflusst von Edward Steichens früher Aufnahme „Rodins Denkmal für Balzac“. Die Aufnahme war für mich in ihrer impressionistischen Ausprägung unbewusste Anregung für viele Arbeiten im Rahmen dieses Genre. Steichen hat zwar keine Verwischtechnik eingesetzt, aber er hat mich doch indirekt dazu angeregt, es auf diese Weise zu versuchen.

Erst spät in meinem Leben lernte ich das fotografische Werk des großen amerikanischen Fotografen Harry Callahan kennen, welches für mich in Teilen vorbildlich in seiner Konzentration auf wenige Bildinhalte ist und auf diese Weise fast minimalistisch wirkt. Ich fühle mich wohl in der geistigen Gesellschaft der Fotografen, die ich hier angeführt habe, von denen ich lernen konnte, die zu meinen Wurzeln geworden sind. Daher habe ich die Antwort auf diese Frage bewusst in solcher Ausführlichkeit gegeben, auch um damit meinen Dank zu bekunden.

**NL - Wir sehen uns heute im Kunstraum einer Überzahl von großformatiger Fotografie gegenüber. In wie weit ist deiner Meinung nach das Format Sinn oder gar Inhalt stiftend und in wie weit spielt für deine Fotografie das Format eine Rolle?**

WL - Ich habe unterbewusst ein Leben lang danach gestrebt, möglichst großformatige Bilder zu zeigen. Ich war aber selten bereit, die Mühen zu ertragen, welche das Mitführen einer so



**Abb. 12** *Stonehenge III*, 2002, FM 023 aus der Serie „Heimat der Götter“

schweren Kamera-Ausrüstung mit sich bringt. So benutzte ich meistens entweder meine Canon- oder Hasselblad-Kameras. Am Ende habe ich mit der kompletten Mamiya 7.2-Ausrüstung (6x7) einen erträglichen Kompromiss gefunden. Meine Drucke, welche von den Dias dieser Kamera stammen, erreichen, im Hybrid-Verfahren reproduziert und mit einem modernen 8-Farben-Pigmentdrucker in Spitzen-Qualität gedruckt, die Größe von 130 x 111 cm. Dieses Maß halte ich für ausreichend groß, um selbst heute, in der Zeit der Großformate, würdevoll repräsentiert zu sein.

Vor etwa fünf Jahren sah ich dann das Werk des englischen Fotografen Michael Kenna. Seine Bilder haben alle die Abmessungen von ca. 20 x 20 cm und sind mit einem Passepartout der Abmessungen von etwa 40 x 50 cm versehen. Ich ließ meine Aufnahmen versuchsweise in diesem Format präsentieren und fand heraus, dass sowohl das Groß- als auch das Kleinformat seine Wirkung entfalten kann, je nachdem, in welchen Raum und an welcher Wand die Bilder gehängt werden. Der kleinere Raum verlangt nach dem kleineren Bild und das kleinere Bild hat, wenn es gut gerahmt ist, eine wertvollere Anmutung als das Großbild. Das ist wie beim Schmuck einer schönen Frau: Ein kleiner Diamant kann oftmals eine ungleich größere Wirkung entfalten. Kennas Bilder sind gleichermaßen solche Diamanten im Kleinformat.



**Abb. 13** *Stones of Stennes III*, 2004, FM 031 aus der Serie „Heimat der Götter“

Das gewählte Format hat in erster Linie etwas mit dem Charakter, der Weisheit und auch den vornehmlich gewählten Sujets eines Fotografen zu tun. Natürlich wirken die Menschenmassen eines Andreas Gursky oder die Bibliotheken-Bilder von Candida Höfer eher im Großformat als auf 20 x 20 cm, und für die Radiolaren von Manfred Kage wirkte in normalen Räumen ein Format von 4 x 3 m vielleicht deplaciert. Im MOMA hingegen müsste man auch hier abwägen, ob nicht selbst für die Mikrofotografie das größere Format sinnstiftend sein kann. Das kleine Format bringt es außerdem mit sich, dass sich die Bilder, zum Beispiel bei einer Bildauswahl, leicht in die Hand nehmen und aus der passenden Distanz innerhalb einer Armeslänge betrachten lassen. Das ist ein ernst zu nehmender Vorteil gegenüber dem großformatigen Bild, welches man umständlich montieren muss, um es zu zeigen. Das Gros der Sammler von Fotografien sammelt wohl eher kleinere Formate, und so erklärt es sich, dass Michael Kenna in jedem Monat mit seinen Bildern mindestens zwei Ausstellungen beschickt.

Abschließend würde ich sagen, je höher die einem Bild innewohnende Qualität ist, desto stärker wirkt es unabhängig vom gewählten Format. Eine erstklassige Fotografie, im kleinen Format und sensibel gerahmt, hat eine unübertreffliche Noblesse. Das große Format integriert uns in das Bildgeschehen und wirkt auf uns in fast fühlbarer Ausstrahlung. Es findet seinen Sinn im Rahmen der Demonstration. Eine gute Sammlung enthält alle Formate in bester Qualität, und, wenn der



**Abb. 14** Skulpturfoto 10, nach A. Giacometti „Der Wald“, 2003, FS 010



**Abb. 15** Skulpturfoto 14, nach G. Kolbe „Tänzerinnen-Brunnen“, 1981, FS 015

Sammler erstklassiges Format aufweist, von bisher unbekanntem Fotografen.

**NL - In deinem fotografischen Werk finden sich auch Bilder mit bewusst eingesetzter Unschärfe. Inwieweit siehst du Bildschärfe als künstlerisches Mittel an und wie beeinflusst sie die Bildaussage?**

WL - Der Sinn meiner fotografischen Arbeit liegt ausschließlich darin, dem Betrachter meine gedankliche und emotionale Welt nahe zu bringen. Mein Ziel ist also das Gleiche, wie das eines Dichters, nur eben auf der visuellen Ebene. Wenn Bildschärfe die Voraussetzung für das Verständnis eines Bildes ist, dann benutze ich die bekannten technischen Mittel, um scharfe Bilder anzufertigen. Normalerweise bin ich jedoch darum bemüht, die Schärfe meiner Bilder so einzurichten, dass sie nicht zum wesentlichen Betrachtungsanreiz wird. In dem Moment wo sich ein Betrachter meinen Bildern nähert und diese im Sehabstand eines Diamantenprüfers fokussiert, weiß ich, dass meine Inhalte ihn emotional nicht erreicht haben. Besonders hohe Bildschärfe ist also zunächst einmal ein technisches Merkmal, welches für die Übertragung mancher Bildinhalte förderlich, für andere hingegen nicht im guten Sinne bildwirksam ist. Allerdings: In der sichtbar gemachten Feinstruktur eines Objektes oder eines Antlitz offenbart sich etwas, das dem Betrachter in der normalen Darstellung verborgen bleibt. Das hat scheinbar etwas mit einer gesteigerten „Objektwahrheit“ oder auch mit den sichtbaren Spuren des Alterungsprozesses zu tun, welche wir unbewusst als Informationsgewinn wahrnehmen. Diese Feinstruktur lässt sich jedoch nicht allein durch eine gesteigerte Bildschärfe erzielen sondern

auch die Übertragung feinsten Farb-Übergänge und nuancierter Schatten gehen hier mit ein. Den Effekt habe ich besonders bei der Betrachtung der Bilder von Jean-Baptiste Huyn erlebt, der seine Porträts mit dem 120 mm Makroobjektiv seiner Hasselblad aufnimmt.

Mehr als die Feinstruktur hat mich bisher jedoch, wie eingangs bereits erwähnt, der Einsatz von Bildunschärfe interessiert. In meinen Skulpturfotografien arbeite ich oftmals mit bewusst eingesetzter Unschärfe im Sinne verwischter Bildkonturen. So versuche ich, den Eindruck von Bewegung hervorzurufen. In anderen Bildern hingegen benutze ich die Bildunschärfe um die Sicht des Betrachters auf die von mir als Wesentlich erachteten Bildinhalte zu lenken.

Ich möchte mich in diesem Zusammenhang ganz vehement deiner zuvor erwähnten Klassifikation anschließen, welche nach poetischer und wiedererkennender Bildverarbeitung des Betrachters unterscheidet. Eine poetische Bildverarbeitung des Betrachters setzt bei diesem naturgemäß eine visuell geprägte Sinnlichkeit voraus. Hat er diese nicht, so wird sich sein freundliches Interesse auf die Wiedererkennbarkeit der abgebildeten Objekte, den Aufnahmeort und die Detailschärfe richten. Dies sind jedoch keine künstlerischen sondern technische Bildaspekte. Feininger teilt die fotografisch Interessierten in Fotografen und Fototechniker ein. Letztere sind jedoch als Publikum für den Fotografen ungeeignet. Der Fotograf will dem Betrachter eine Botschaft vermitteln. Der Techniker findet seine Befriedigung in einer optimalen Nutzung des Systems der Bildaufzeichnung. Diese unterschiedliche Sehweise ist leider immer wieder die Quelle von Missverständnissen und Enttäuschungen.