

Der Fotograf der Stille

Von Kito Nedo

Der Traum vom Festhalten des Augenblicks ist mit dem Siegeszug der Fotografie fest verbunden. Ein regelrechter Kult um den Moment brach aus, als der in Amerika lebende Engländer Eadweard Muybridge Ende des 19. Jahrhunderts mit seinen fotografischen Bewegungsstudien von Menschen und Tieren die Welt in Staunen versetzte. Nach Muybridge reichte der bloße Augenschein nicht mehr aus: Anhand der Aufnahmen eines galoppierenden Pferdes konnte etwa bewiesen werden, dass Pferde „fliegen“ können, da in manchen Einzelbildern keiner der Hufe den Boden berührte. Spätestens zu diesem Zeitpunkt hatte die Malerei den Kampf um die Darstellung der Wirklichkeit verloren. Die Realität, so setzte es sich allgemein durch, blitzt einzig im Moment auf; die schönste Wirklichkeit gar im „entscheidenden Augenblick“, wie ihn der Franzose und Chefideologe der Schnappschuss-Fotografie, Henri Cartier-Bresson, beschrieb. Und selbst wenn dieser spontane Moment so gar nicht stattgefunden haben sollte – die Macht des Augenblicks im Reich der Fotografie erscheint ungebrochen.

Die Zähigkeit dieser Idee liegt paradoxerweise auch darin begründet, dass der Begriff des Moments in Hinsicht auf die Fotografie gar nicht eindeutig ist. Auf diesen Umstand verweist etwa der Fotografie-Historiker Bernd Stiegler, wenn er schreibt: „In der Tat ist die Bestimmung der Wahrnehmungsspur, des Augenblicks abhängig vom Standpunkt des Beobachters und kann gleichermaßen als Flüchtigkeit oder Dauer beschrieben werden.“^[1] Ob ein Moment flüchtig oder von Dauer ist, hängt also sowohl von denjenigen ab, die die Bilder produzieren, als auch von denjenigen, die sie betrachten. Von welcher Sorte Augenblick wird gesprochen? Die Ambivalenz des Mediums öffnet so auch Bildproduzenten Spielräume, die gewissermaßen am anderen Ende des Spektrums arbeiten.

Wer die Bilder von Andreas Mühe betrachtet, der erkennt sofort die Entschlossenheit, die Ambivalenzen des fotografischen Augenblicks zu nutzen. Am Schnappschuss ist der 1979 in Karl-Marx-Stadt geborene Fotograf nicht interessiert. Mühe sagt: „Ich möchte zeitlose Bilder erschaffen.“^[2] Dennoch ist auch er ein Fotograf von Momenten – nur inszeniert er diese mit Entschiedenheit selbst. Mühe dehnt seine Augenblicke in die Ewigkeit und zieht dafür alle Register. In mancher Hinsicht ist er – die Lichtführung, seine Vorliebe für verlassene Bauten und Bergpanoramen betreffend – als Künstler den Traditionen der Landschaftsmalerei oder dem Kino näher als dem eigenen Medium. Heute ist das digitale Knipsen Alltag, da erscheint das Festhalten an einer schweren Plattenkamera und einer aufwendigen Lichttechnik nicht als Nostalgie, sondern als Überlebensstrategie.

Auf Mühes Bildern zeichnen sich verschattete Räume und Landschaften wie durch den nachgedunkelten Firnis von Historiengemälden ab, in denen sorgsam choreografierte menschliche Körper wie Schachfiguren hineingestellt sind. Ein kühler Hauch von schwarzer Romantik durchweht diese Bilder. War der romantische Maler Caspar David Friedrich der „Maler der Stille“, so könnte man Mühe vielleicht den „Fotografen der Stille“ nennen.

Mit seinem romantischen Seelenverwandten aus dem frühen 19. Jahrhundert teilt Mühe die strenge Strukturiertheit des Bildaufbaus, die genau austarierten Symmetrien, die fast geometrisch anmutenden Konstruktionen. Wie Friedrich geht es ihm jedoch nicht um Naturalismus, sondern um „psychische Resonanzräume“^[3]. Orte, die im Fall von Mühe mit Geschichte aufgeladen sind – so wie die kulissenhaften Ruinen des Sportlerdorfes für die Sommerolympiade 1936 im Berliner Umland oder die Reste der nie fertiggestellten Nazi-Erholungsanlage Prora auf Rügen. Zu der ihm zugeschriebenen Rolle des Neo-Romantikers und Ruinenfotografen will jedoch nur ein Teil der Bilder passen. Themen wie Düsternis, Pathos, Statik und Distanz nimmt Mühe konzentriert auf, ohne diese übermächtig werden zu lassen. Sein bildnerisches Universum ist weiter und ästhetisch eigenartig, weil es sich aus ganz unterschiedlichen Quellen speist.

Es ist die Schnittmenge aus Erfahrungen in Feldern wie der zeitgenössischen Werbe-Ästhetik und Magazinfotografie, der Verwendung bestimmter Technik und das bewusste oder intuitive Ausspielen bildnerischer Vorlieben, die sich mit der malerischen oder kinematografischen Bildsprache assoziieren lassen. Elegant bringt Mühe das für seine Bildproduktion Notwendige zur Synthese. Dabei macht er klassische Gegensätze wie etwa den von Kunst und Werbung produktiv. „Für das defensive kunst-historische Konstrukt einer autonomen ästhetischen Sphäre“, so Holger Liebs, „war und ist die Existenz vermeintlich trivialer Bildmedien wie Plakate, Ladenschilder, Zeitungsannoncen, Comics, Kino, Fernsehen, urbane Werbe-Screens oder Shopping-Umwelten als Gegenbild essenziell.“^[4]

Eine offensive Schule, zu der man Mühe rechnen kann, spielt hingegen die Gemeinsamkeiten beider Sphären aus, denn „sie schöpfen aus demselben Reservoir an formalen und technischen Innovationen und suchen immer wieder in wechselseitiger Durchdringung Sehgewohnheiten zu durchbrechen, um ein neues Publikum zu erreichen.“^[5] Diese Sorte von Grenzüberschreitung führt im Fall des Fotografen zu einem sublimen Pop-Idiom, wie man es etwa auch bei Künstlern wie Yang Fudong oder Hedi Slimane vorfindet.

Dabei ist Mühes Zugang zur Werbung nicht theoretisch, sondern praktisch. Nach dem Schulabschluss absolvierte er als Sechzehnjähriger zunächst eine Ausbildung zum Fotolaboranten im

PPS-Fotolabor in Berlin, um dann für die folgenden drei Jahre beim Berlin / Londoner Fotografen Ali Kepenek und später bei Anatol Kotte in Hamburg als Assistent zu arbeiten. Sowohl Kepenek als auch Kotte sind kommerzielle Werbe- und Porträtfotografen. Bei Kotte erlernte Mühe das Fotografieren mit der analogen Großbildkamera. Seither benutzt er vorwiegend eine Linhoff 4 × 5 Inch, eine bayerische Kassetten-Großbildkamera. Ab 2001 arbeitet er als selbstständiger Fotograf. In dieser Frühzeit fotografierte er Musiker und Bands und landete darauf bei der Werbefotografie. Diese Phase dauerte fünf Jahre: Was lernt man beim Fotografieren von Zügen, Autos, Medikamenten, Menschen, Häusern, teilweise mit Budgets bis zu 150.000 Euro? Vor allem „Professionalität“ und „Organisiertheit“, sagt Mühe^[6].

Ein weiterer Einfluss ist die Magazinfotografie. Die letzte Gründungswelle von neuen deutschen Hochglanzmagazinen kam Mitte der Nullerjahre. Um die Weltmeisterschaft herum entstand ein „Deutschland 2.0“-Gefühl, wie es der damalige Vanity Fair-Chefredakteur Ulf Poschardt in seinen Editorials emphatisch beschrieb.^[7] Früh gehört Mühe zum Fotografen-Stamm des 2004 gegründeten Berliner Kunstmagazins Monopol. Sowohl von der neu gegründeten deutschen Vanity Fair wie auch der konkurrierenden Park Avenue bekommt er Aufträge, beide Magazine verschwinden jedoch Ende 2008, Anfang 2009 wieder vom Markt. Nur für einen kurzen Moment hatte eine „neue Generation, die eine andere intellektuelle Haltung verkörpert“,^[8] ihre Medien. Es ist wohl kein Zufall, dass Mühe gerade für diese Zeitschriften fotografierte und über sie auch zur Figur des Politikers als Bildthema findet. Wie sie ist auch Mühe „Generation Berlin“.

Seine Bilder von Politikern, Künstlern, Schauspielern, Szenegastronomen und Türstehern tragen zum Selbstbild dieses selbsternannten „neuen Berlin“^[9] bei, dessen Existenz zu einem guten Teil auf Behauptung gründet.

Frank-Walter Steinmeier ist der erste Politiker, den Mühe fotografiert. Im Auftrag von Vanity Fair begleitet er den damaligen Außenminister im April 2007 auf einer Reise nach Mexiko. Zwischen 2005 und 2009 regiert die große Koalition. Wenig später schickt ihn das Magazin nach New York, um die Kanzlerin Angela Merkel bei ihrer ersten Rede vor den Vereinten Nationen aufzunehmen.

So beginnt die Geschichte, die in keinem Text über den Fotografen fehlen darf. Mühe arbeitet mit einer Mittelformatkamera mit Ringblitz, welcher das Gesicht der Kanzlerin in ein weiches, vorteilhaftes Licht taucht. So glättet er die „Spuren der Macht“ (Herlinde Koelbl). Mühe fügt dem öffentlichen Bild der Kanzlerin eine glamouröse Note hinzu. „Zum ersten Mal wirkte Angela Merkel ziemlich attraktiv“,^[10] schrieb die Berliner Zeitung später über diesen Coup. Seither habe er sie „drei oder vier Mal fotografieren können“^[11], erklärt Mühe in Interviews. Das heißt auch: Er möchte

nicht auf die Rolle des „Kanzlerfotografen“ oder „Merkels Hausfotograf“ festgelegt werden.

Dabei ist das Kanzlerinnen-Bild, wie Mühe es produziert, durchaus widersprüchlich. Sein berühmtes Merkel-Porträt mit der seitlich abgewandten Kanzlerin unter einem Baum im Botanischen Garten in Berlin-Dahlem ermöglicht verschiedene Lesarten. Man kann darin die Sehnsucht einer öffentlichen Persönlichkeit nach Alleinsein sehen.^[12] Das Bild der „abgewandten Frau“ hat eine kunsthistorische Tradition und adressiert das betrachtende Publikum, indem es dessen Unfähigkeit hervorhebt, die Identität der Abgebildeten oder den Grund für ihre Abwendung mit letzter Gewissheit zu ergründen. Beides stachelt die Neugier nur noch mehr an. „Eine Frau, die wegschaut, ist es offensichtlich wert, angeschaut zu werden“, schreibt Jennifer Higgie, „ihr Widerstand gegen unsere Betrachtung muss bezwingend sein, wenn nicht sogar angenehm“.^[13] Handelt es sich beim Bild der abgewandten Frau im blauen Blazer um eine besonders geschickte politische Inszenierung, um das Gegenteil oder beides zugleich? Mit der Kanzlerin im Botanischen Garten hat Mühe eine ikonografische Tradition angegriffen, die bei Konrad Adenauer ihren Anfang nahm. Seither ließ sich noch jeder Kanzler hinter dem Schreibtisch als der „erste Diener des Staates“ ablichten. „Dieses Sujet will sagen: Hier werden keine Audienzen abgehalten, hier arbeitet ein demokratischer Kanzler für sein Volk.“^[14] Auch Mühe hat im Kanzleramt fotografiert, doch bei ihm bleibt der Schreibtisch verwaist. Der Blick fällt stattdessen auf ein Adenauer-Porträt von Oskar Kokoschka, das Merkel hier aufhängen ließ, und die satte Farbigkeit der National- und Europaflagge links davon.

Roland Barthes hat für den Fall der Reportagefotografie einmal darauf hingewiesen, dass „allzu geschickt aufgenommene Photos“ die Leidenschaft des Betrachters töten: „Man hat für uns gezittert, für uns nachgedacht; der Photograph hat uns außer dem Recht auf intellektuelle Zustimmung nichts übriggelassen.“^[15] Vor solch einer Gefahr ist das Werk von Andreas Mühe – trotz der großen Geschicklichkeit und Präzision, mit der es hergestellt wird – gut geschützt. Es transportiert genügend Ambivalenzen und Momente der Verunsicherung. Das provoziert die leidenschaftliche Betrachtung.

1 Stiegler, Bernd, Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt am Main 2006, S. 39.

2 Interview mit Jan Schimmang, auf: Bild.de, 19.4.2010.

3 Wolf, Norbert, Caspar David Friedrich, Köln 2007, S. 9.

4 Liebs, Holger, „Kunst und Werbung“, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 186.

5 Ebd.

6 Gespräch mit dem Künstler, Berlin, Juni 2011.

7 Vgl. „Der Spaß beginnt erst!“, in: Vanity Fair, 22 / 07, 24.5.2007, S. 5.

8 Bude, Heinz, Generation Berlin, Berlin 2001, S. 13.

9 Vgl. Berlin Now, hg. von Dagmar von Taube, Kempen 2011.

- 10 Leo, Maxim, „Der Mann mit dem Tiefkühl-Blick“, in: Berliner Zeitung, 19.1.2010.
- 11 „Mit der Kanzlerin bei Obama“, Interview, in: Freie Presse Chemnitz, 15.6.2011.
- 12 Gundlach, F.C., „Werkschau 2“, in: 1997-2010. Andreas Mühe, Köln 2010, S. 42.
- 13 Higgie, Jennifer, „Alone Again, or the persistent and enigmatic subject of women turning away“, in: frieze, June-August 2009, S. 157-161.
- 14 Padberg, Frank, „Die Kanzler und ihre Arbeitszimmer“, in: Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie, hg. von Wolfgang Ullrich, Berlin 2010, S. 106.
- 15 Barthes, Roland, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 2010, S. 135.