

Olaf Martens

Von Klaus Honnef

in

St. Petersburg

Bonn, August 2003. Immer wieder kehrt Olaf Martens nach St. Petersburg zurück. Die prächtige Metropole an der Newa zieht ihn unwiderstehlich an. Nicht nur die Fülle der glanzvollen Motive fasziniert ihn, Stoff für die Kamera eines unersättlich Neugierigen. Vielmehr spürt er die unsichtbaren Schwingungen zwischen der Stadt und seinem Medium, die vielfältigen Korrespondenzen und Entsprechungen, mitunter den Gleichklang; jenes unaufhörliche Oszillieren zwischen Sein und Schein, das eine symptomatische Eigenschaft des Mediums und der Stadt ist, die Symbiose von überschießender Lebendigkeit, überzogener Künstlichkeit und übertünchtem Verfall.

Womöglich noch stärker ist die Affinität seiner ästhetischen Haltung zum Geist der einstigen Kapitale des russischen Zarenreiches. Martens ist Fotograf. Freilich ein Fotograf, dem nichts ferner liegt als fotografisch festzuhalten, was der Zufall ihm vor Augen führt. Er greift lieber ins Geschehen ein. Seine fotografischen Bilder sind Ergebnisse einer bewussten Manipulation des Realen und nur in diesem Sinne unabweisbar Dokumente. Sein Feld liegt am anderen Ende des Geländes, das

mit einer dokumentarisch ausgerichteten Fotografie beginnt (oder endet): es ist die Domäne der Mode- und sogenannten Life-Style-Fotografie. Immerhin dokumentiert eine solche Fotografie die sichtbaren Folgen einer Inszenierung von Modellen und Versatzstücken. Sie macht das „Als-ob“ des Inszenierten durchsichtig und erweckt von vorneherein nicht den Eindruck, dass sich im Bild ein Bruchstück der sichtbaren Realität sozusagen frei von äußeren Einflüssen mimetisch abgelenkt hat. Kein Abbild zu nehmen, sondern ein Bild zu realisieren, ist das Ziel. Dabei überspitzt der Fotograf häufig die Züge des Künstlichen, betont die Pointe, treibt sein Spiel mit der Identität der inszenierten Modelle und Versatzstücke, und öffnet alle möglichen Räume für die Phantasie der Betrachter seiner fotografischen Bilder. Ganz so wie sich der Geist der Stadt im hohen Norden Russlands zwischen finnischem Meerbusen und Ladogasee in einer bisweilen flamboyanten Architektur häufig als „unverträgliches Phantasie- und Kunstprodukt“ (Felix Philipp Ingold) offenbart.

„St. Petersburg als architektonische Einheit weist die Eigenschaft der Übertreibung in jedem einzelnen der vorhandenen Stile auf. Europäische Baumeister arbeiteten hier fern von jener Realität, wo diese Stile historisch gewachsen sind. Und da diese Stile bereits ihren eigenen Ort, ihre Zeit besaßen, entwickelten sie in St. Petersburg jene Verschärfung und Verdeutlichung, die die architektonische Größe der Hauptstadt des Nordens zu einer Art edlen Kopie gemacht hat, einer Parodie, besonders vor dem Hintergrund der sumpfigen Landschaft, in die man Empire und Barock aus Westeuropa (kraft des legendären Gründungsaktes durch Zar Peter den Großen – K. H.) versetzte. Petersburg ist ein wunderbares Beispiel für postmodernen Eklektizismus.“ [1]

Die erhellende Charakterisierung des russischen Schriftstellers Arkadij Bartow anlässlich der Jubiläumsfeiern zum 300jährigen Bestehens seiner Geburtsstadt, vermag, ersetzt man nur Architektur durch Fotografie, auch ein bezeichnendes Licht auf Struktur und Gestalt des fotografischen Werkes von Olaf Martens zu werfen. Bereits die Fotografie ist ein Phänomen, das alle Merkmale des Hybriden aufweist. Ein Produkt aus Physik und Chemie, die Hardware ein Kasten mit einem Mechanismus, dessen Gesetzmäßigkeiten seit der Antike bekannt sind, die Software (noch) auf technologischer Augenhöhe der (Post)-Moderne, in der Geschichte eher ein Modell für die Wissenschaft vom Sehen als Hilfsmittel der Kunst, und ihre Bilder eine merkwürdige Kreuzung aus moderner Technik und künstlerischer Überlieferung. Gleichwohl erscheint die Fotografie als ein Medium von zwingender innerer Logik, analog den traditionellen Bildtechniken. Martens indes untergräbt die scheinbar homogene Fassade des Fotografischen, lässt sie durch die Kombination widersprüchlicher Details zerspringen, so dass die Ungereimtheiten anschaulich werden, und kombiniert sie in einer betont hybriden Mixtur aufs Neue. Das, was seine fotografischen Bilder vergegenwärtigen und als augenscheinliche Einheit ausgeben, ist auf der strukturellen Ebene das visuelle Echo der prinzipiell hybriden Verfassung der Fotografie. Die Aufnahmen des Fotografen besitzen mithin einen doppelten Boden: Auf der Oberfläche der Bilder reflektieren sie die Einfälle seiner Inszenierungskunst, darunter die Bedingungen des Mediums.

Dass Olaf Martens meist hinter den wunderbaren Fassaden der Paläste und Stadtvillen von St. Petersburg die Schauplätze für seine ausgefeilten Inszenierungen findet, ist zwar praktischen Erwägungen zuzuschreiben, spiegelt aber zugleich sein ästhetisches Konzept. Hinter den Fassaden tun sich weitere Fassaden auf und hinter diesen wieder andere, wie eine russische Puppe eine weitere Puppe birgt. Die vielen Türen und Tapetentüren in seinen Fotografien erlauben einen flüchtigen Blick in verborgene Kammern und Gänge mit neuen Trugbildern, ein Spiegelkabinett der

Simulacren, das die Wahrnehmung gefangen hält und vielleicht auch bloß die Ausgeburt blühender Vorstellungskraft ist. Manchmal enthüllen sich hinter Fenstern gemalte Bilder statt Aussichten auf die Außenwelt – oder ist das ebenfalls ein Augentrug? Hat sich ein Bruchteil der Realität in die Kopie seiner selbst verwandelt, in ein Potemkinsches Dorf? Ein Triumph der künstlichen Welt über die Realität der kantigen Fakten und bitteren Erfahrungen?

Noch einmal Bartow: „Die Potemkinschen Dörfer sind in Rußland nicht nur ein politischer Betrug, sondern eine metaphysische Entlarvung des Trugbilds jeder Kultur. Es handelt sich um eine Offensichtlichkeit, die ihre Lüge gar nicht zu verbergen sucht.“ [2] Wenn sich in einer grandiosen Aufnahme von Olaf Martens fünf attraktive junge Frauen in schicker Unterwäsche und modischen Strümpfen – und nackt in einer zweiten Version – über ein prächtiges Buffet mit exotischen Früchten und rotem Wein hermachen, posieren sie für die Kamera, so sorgfältig variiert ihre Gesten auch sind und so natürlich sie erscheinen. Die letzte der diagonal ins Bild platzierten Reihe schaut direkt die Betrachter an und bricht die simulierte Illusion. Beim lustvollen Sehen fühlen sich die Betrachter unversehens ertappt. Zwei lachende Zwerginnen, beleibter als die makellos schlanken Models, in Ballettkleidung schauen der simulierten Fressorgie zu, und eine von ihnen klatscht der übermütigen Performance Beifall.

Natascha, Svetlana, Katja, Uljana und Vika verlustieren sich in einem Saal des Petersburger „Haus(es) der Freundschaft“. Der Name erinnert an das totalitäre Regime der Sowjets, als St. Petersburg Leningrad hieß. Der protzige Rahmen des Geschehens mit seinen goldüberfrachteten Spiegelblenden deutet darauf hin, dass ein Gebäude früheren Datums die Bühne lieferte. Bühne? Der Begriff ruft angesichts der fotografischen Bilder falsche Assoziationen hervor. Denn der fotografische Raum ist flach, das verwendete Weitwinkelobjektiv erhöht zwar die Schärfentiefe des Bildes, transformiert aber die Ausdehnung des Raumes in die Breite der Fläche. Den Zug in die Fläche verstärkt die formale Organisation. Trotz der diagonalen Ausrichtung des überladenen Tisches herrscht eine additive Gliederung der Bildelemente vor. Die Models, sowohl die jungen Frauen als auch Tänzerinnen aus dem „Ballett 240 Tonnen“, gruppieren sich im spannungsreichen Widerspruch zur „Ein-Punkt-Perspektive“ (Jonathan Crary) der fotografischen Bildkonstruktion als halbkreisförmige Parade. Keine Bühne im klassischen Sinne, keine Guckkastenbühne, sondern der Paradeplatz für ein Revuetheater. Das Spiel vollzieht sich vorne an der Rampe. Die Blicke der Betrachter eilen hin und her, und die Aufnahme verweigert ihnen einen Ruhe- und Orientierungspunkt. Es sei denn, in der Mitte der linken Bildhälfte fixiert sie der offene Blick des Models, der die Blicke der Betrachter zurückwirft.

Der Divergenz von Flucht- und Blickpunkt, von Raum und Fläche antworten andere Gegensätze: die ranken Models und die gut proportionierten Tänzerinnen, die „natürliche“ Künstlichkeit des Zimmerschmucks und die künstliche „Natürlichkeit“ der schönen Frauen, die Kargheit des hölzernen Fensterrahmens am linken Bildrand und der Pomp der golden schimmernden Spiegelfassungen, die Vor- und Verführung der Betrachter und der offensichtlich narzisstische Charakter des dargestellten Spiels sowie die vergangene Gegenwärtigkeit der fotografischen Darstellung und das, was man die fragmentarische Historizität des Ambientes von St. Petersburg nennen könnte. Geradezu verstörend bricht in die höchst artifizielle Performance noch die Bildwelt hinter dem Fenster des trügerischen Fensters der Fotografie ein. Sie besteht vermutlich aus Teilen eines Stahlrohrgerüsts, auf dem gearbeitet wird. Ein Bein in Arbeiterhose ist zu sehen, eine Fenstersprosse entzieht

dem Blick, auf welcher Basis es aufbaut, und obendrein wirkt das Ganze wie von einem Maler zur Täuschung geschaffen.

Fast übermütig zitiert Olaf Martens bekannte und weniger bekannte, gleichwohl von ihm geschätzte Bilder der Kunstgeschichte. Obwohl mit weiblichem Personal und in geringerer Anzahl als das Vorbild knüpft seine Aufnahme an die vielen Abendmahle in der Malerei an, Leonardos Gemälde an der Spitze, wenn sie auch in der Gestaltung mit der dominanten Diagonalen beim Bildaufbau Tintoretto näher ist. Die opulente Ansammlung exotischer Früchte erinnert an die überbordenden Stillleben der Holländer, Symbole einer genussvollen Diesseitigkeit, und unterschwellige Mahnungen, der Vergänglichkeit, der die Lebensmittel preisgegeben sind, stets eingedenk zu sein und damit der eigenen Zeitlichkeit. Womöglich streut auch der Fotograf ein paar herbe Tropfen des Memento mori in seine Aufnahme, die Schalen der Apfelsine im Vordergrund zum Beispiel deuten darauf hin, ergänzt um ein paar sexuelle Anzüglichkeiten. Die Models indes beschränken sich auf den Verzehr von Kleinigkeiten, genauer, auf das Vorspielen des Verzehrs für das fotografische Bild.

Was der Fotograf in seinem Bild zusammen fügt passt ebenso wenig zusammen wie das architektonische Panorama der Gründung des Zaren Peter des Großen, die „grandiose“ und „schöne“ Stadt, wie der Maler und Kunsthistoriker Alexander Benois anno 1902 geschrieben hat. Als „pittoresk“ apostrophierte er sie: „Die Art der Häuser, der Kirchen und Paläste, die Ausmaße der Straßen, der Plan – alles war gänzlich eigenständig. Alle Bestandteile waren natürlich entlehnt: die Säulen, Ziergiebel, Pilaster und später die klassizistischen Basreliefs, Attiken und Vasen wurden in Frankreich, Italien und Deutschland geborgt. Dennoch wurde dies alles derart eigenständig gestaltet, daß schließlich etwas Prächtiges und gänzlich Eigenartiges entstand.“ [3] In vergleichbarer Dichte gelten die Sätze für die Aufnahmen von Olaf Martens. Das Heterogene ist ihr Markenzeichen, die Montage ihre „symbolische Form“ (Erwin Panofsky) und das eigentlich methodologische Prinzip. Insofern sind seine Bilder höchst (post)-modern.

Nicht verwunderlich, dass der Fotograf auch die Gattungen der Bildkunst vermengt. Zum Beispiel Sozialporträt und Modeaufnahme. In vielen seiner Gruppenbilder tummeln sich Menschen als Models, die keine sind. Manchmal fällt es gar nicht auf. So, wenn sich eine Dame der Gesellschaft, die sich langweilt, beim Casting in die Riege der professionellen Darstellerinnen geschmuggelt hat. Manchmal ergibt sich ein bewusster Bruch. Dann posieren die Zuschneiderinnen und Näherinnen der zur Schau getragenen Kleider für die Kamera und treten aus dem Hintergrund ihrer meist trostlosen Arbeitsstätten an die Rampe ins gleißende Scheinwerferlicht. Manchmal ist es die Crew des Fotografen. Martens taucht die gesamte Szenerie in eine traumhafte Atmosphäre, und die Betrachter merken erst nach intensiverem Mustern, dass in diesen Bildern etwas nicht stimmt; jedenfalls gemessen an den Konventionen des Genres der Modefotografie. Zu Beginn der sechziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts hat Richard Avedon ähnlich Kühnes gewagt. Im Unterschied zu Martens allerdings, um die Modefotografie, deren Regeln er perfekt beherrschte, zu denunzieren, das Schöne durchs Hässliche zu unterminieren. Der deutsche Fotograf schlägt den umgekehrten Weg ein. In seiner Bildwelt von St. Petersburg (und nicht allein hier) ist alles auf eine künstliche Art schön und pittoresk. Ohnehin können sich nicht alle Frösche in Prinzen verwandeln.

Dennoch vertauschen sich die Sphären in seinen Bildern unaufhörlich, greifen ineinander, als seien sie in der Realität nicht scharf getrennt. Sind sie es wirklich? Das Reich der Mode, jung, originell, vital in Russland, das Variété, noch vom außergewöhnlichem Standart, ein merkwürdiges Erbe so-

wjetischer Kulturgestaltung, die prächtig-protzige Szenerie der Neuen Reichen, die Arbeitswelt der kleinen Leute – und das verrottende Imperium der russischen Marine. Modenschau auf einem U-Boot. In den Bildern von Olaf Martens wird das Unvorstellbare Wirklichkeit. Ein rigoroser Kunstwille bestimmt das Ganze, hält das Disparate zusammen. Wäre Olaf Martens, der gelernte Bauzeichner, nicht von diesem entschiedenen Kunstwillen beseelt, würde die Groteske ins Lächerliche kippen. Doch keine Spur von Lächerlichkeit. Der Fotograf integriert sogar das Unvorhergesehene in sein ästhetisches Kalkül.

Wie in der Architektur der Stadt manifestiert sich auch in seinen Aufnahmen Geschichte. Die Analogien sind frappierend: „Selbst ihre Vielfalt ist ein Zeugnis der Einheit von Denken und Handeln“, beschrieb Dostojewskij, der in St. Petersburg begraben liegt, die architektonische Melange seiner Stadt. „Diese in holländischer Architektur gehaltenen Gebäude erinnern an die Zeit Peters des Großen. Dieses Bauwerk, im Geschmack eines Rastrelli, läßt an das Zeitalter Katharinas denken, jenes, im griechischen und römischen Stil, an eine etwas spätere Epoche, alles zusammen jedoch erinnert an die Geschichte des europäischen Lebens von Petersburg und ganz Rußland.“ [4] Martens begnügt sich mit historischen Episoden. Gerne nutzt er das ehemalige Palais des Fürsten Jussupoff als Schauplatz seiner häufig, aber nicht immer aufwändigen Inszenierungen. Dessen Hausherr meinte im Jahr 1916, in den Lauf der Geschichte einzugreifen. Er ermoderte den Mönch und Abenteurer Rasputin, der großen Einfluss am Zarenhof gewonnen hatte und Russland seiner und der Mitverschworenen Ansicht ins Verderben stürzte. Das feudale Russland war trotzdem nicht zu retten. Figur und Tat haben die Verfasser populärer Romane und Filmautoren stets mehr interessiert als die Zunft der Historiker. Doch in ihren meist fiktiven und von den Fakten der Ereignisse kaum berührten Beiträgen hat sich ebenso viel Geschichte abgelagert, Kulturgeschichte – wie in den fotografischen Bildern von Olaf Martens. Man muss sie nur zu lesen verstehen. Auch hinter den Masken und Fassaden der Bilder verbirgt sich Geschichte, Geschichte der Gegenwart. Vielfach gebrochen und reflektiert, und mitunter zeigt sie auch ihr Gesicht.

[1] Arkadij Bartow: Präsentiert uns etwas vor. Nach den Jubiläumsfeiern in St. Petersburg. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.8.2003, Nr. 177, S. 33. [2] Ebd. [3] Zitiert nach: Felix Philipp Ingold: Moskau ist Don Quijote, Petersburg der Hamlet. Vom rollen- und Ränkespiel der russischen Stadtcharaktere: Die Stadt an der Newa als literarisches Kulturmodell. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.7.2003, Nr. 167, S. 36. [4] Ebd.