

Ausstellungstext für
Stefanie Schwarzwimmer
Unlearning Identity: R U N,
Die Putte, Neu-Ulm
Oktober 2022

Manche Dinge in meiner Umgebung sind mir nicht ganz geheuer.

Vilém Flusser

Fliegende Pommes Frites, fein geschnittene Fleischstücke und eine Plastikgabel – die Bestandteile einer Snack-Box entleeren sich springbrunnenartig nach Oben stürzend aus der Kartonage. In drei großformatigen Stillleben zeigt Stefanie Schwarzwimmer verschiedene Ansichten dieses rätselhaft anmutenden Ereignisses. Sie erfasst die im Sprung befindlichen Objekte stillgestellt schwebend, unscharf wirbelnd und spot-artig beleuchtet. Mit dem Blick auf signifikante Details setzt sich zudem das Bild der Szenerie, eines karg eingerichteten Innenraums, zusammen. Die abgetretenen Fußleisten und der dunkle Plattenboden, die silbrig glänzende Türklinke und der Schlüsselbund mit Erdkugel-Anhänger, die Kante eines schlichten Holztisches und die Lehne eines abgewetzten Stuhls evozieren das Ambiente eines bewohnten Apartments. Doch dessen Tür ist verschlossen; der Raum scheint menschenleer. Was also ist der Auslöser dieser Bewegtheit der Objekte? Und was hat es mit den Buchstaben auf sich, die von den fliegenden Gegenständen im Sprung geformt werden („R“, „U“, „N“)? Eine Snack-Box kann sich schließlich nicht von selbst vom Tisch erheben und auch keine Botschaften aussenden. Oder doch?

Es wäre jedenfalls nicht das erste Mal, dass der Betrachterin rätselhafte, übernatürliche Ereignisse im Werk von Stefanie Schwarzwimmer begegnen. Nicht nur in den drei Stillleben mit dem Titel *R U N*, auch in früheren Arbeiten der Künstlerin entwickeln Alltagsobjekte ein Eigenleben. Augenfällig wird dies etwa in dem zweiten hier ausgestellten Werk, dem Film *Silent Revolution*. Dieser erzählt die Geschichte eines viral gehenden Medienphänomens. Ein Teller rotiert um seine eigene Achse, scheinbar ohne äußeren Einfluss und ohne menschliches Einwirken. – „This is weird, I don't like it.“

Die Dinge im Werk Schwarzwimmers machen sich selbstständig. In ihrer neu gewonnenen Freiheit treten sie den Menschen störrisch und eigenwillig gegenüber und doch scheinen sie mit ihnen – auf eine schwer durchschaubare Weise, oft voller Poesie bei gleichzeitiger Anspannung – zu kommunizieren.

Vielleicht lässt sich dieser vagen Feststellung mit der Formel von der ‚Tücke des Objekts‘ habhaft werden; von Friedrich Theodor Vischer in dessen Roman *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft* (1879) erstmals literarisch gefasst und von Stefanie Schwarzwimmer um ein Weiteres potenziert.

O, das Objekt lauert. Ich setze mich nach dem Frühstück frisch, wohlgenut an die Arbeit, ahne den Feind nicht. Ich tunke ein, zu schreiben, schreibe: ein Härchen in der Feder, damit beginnt es. Der Teufel will nicht heraus, ich beflecke die Finger mit Tinte, ein Flecken kommt aufs Papier, dann muss ich ein Blatt suchen, dann ein Buch und so weiter und so weiter, kurz, der schöne Morgen ist hin. Von Tagesanbruch bis in die späte Nacht, so lang irgendein Mensch um den Weg ist, denkt das Objekt auf Unarten, auf Tücke. Man muss mit ihm umgehen wie der Tierbändiger mit der Bestie, wenn er sich in ihren Käfig gewagt hat; er lässt keinen Blick von ihrem Blick und die Bestie keinen von seinem [...]. So lauert alles Objekt, Bleistift, Feder, Tintenfass, Papier, Zigarre, Glas, Lampe – Alles, Alles auf den Augenblick, wo man nicht Acht gibt.¹

Bei Vischer sind die Gegenstände eigentümlich aufgeladen. Offensichtlich ‚beseelt‘ besitzen sie eine, so scheint es, verschwörerische, gegen den Menschen gerichtete Aktivität. In einer Endlosschleife sinnloser Beschäftigungen treiben sie ihren Besitzer vor sich her und lassen ihn nicht zur Ruhe kommen, denn sie sind ihm nicht zuhänden, sondern sie versagen und verweigern sich:

[...] doch Haupttücke des Objekts ist, an den Rand kriechen und sich da von der Höhe fallen lassen, aus der Hand gleiten, – du vergissest dich kaum einen Augenblick und ratsch.²

Vor dem Auge der Leserin entsteht die Vorstellung von einem Eigenleben der Dingwelt, gar von einer Parallelwelt der Gegenstände. Damit gehen auch Aspekte des Unheimlichen einher, wie das vorangestellte Zitat von Vilém Flusser verdeutlicht: „Manche Dinge in meiner Umgebung sind mir nicht ganz geheuer.“³ Es erinnert an jenes „stumme Reservoir der Dinge“, „einen eigentümlichen, vielleicht auch unheimlichen Rest, der in ihrer Darstellung als bloßes Menschenwerk nicht aufgeht.“⁴

Mit einem ähnlich rätselhaften Eigensinn, einem regelrechten Aufstand der Dinge im häuslichen Interieur, sieht sich die Betrachterin auch in den Werkserien *Küchenkoller*

(1985) und *Vasen-Extasen* (1987) von Anna und Bernhard Blume konfrontiert. Die großformatigen, inszenierten Schwarzweißfotografien zeigen in der Luft wirbelnde, im Angriff auf Anna Blume befindliche Kartoffeln und rotierende, übergroße Vasen, die Bernhard Blume bedrängen und erfassen. Die Dinge bestimmen hier als Akteure den Menschen – nicht umgekehrt. Sie setzen sich über ihren Gebrauchskontext und über das Gesetz der Schwerkraft hinweg. Doch basiert dieses surreale Geschehen auf der Beweiskraft der Fotografie als Dokument und als ‚authentisches Zeugnis‘.

Im dezidierten Vergleich entpuppen sich die Fotografien von Anna und Bernhard Blume als direkte kunsthistorische Referenzen, auf die Stefanie Schwarzwimmer mit ihrer Arbeit *R U N* verweist. Dabei zitiert Schwarzwimmer nicht allein das humorvolle Narrativ der dynamischen, von der Schwerkraft befreiten, selbstermächtigten, regelrecht gefährlich gewordenen Gegenstände im karg eingerichteten Innenraum. Sie verweist auch im Format ihrer Stillleben, dem engen Bildausschnitt, in der spezifischen, detaillierten Ausstattung des Interieurs sowie der Produktion in Graustufen auf die Großfotoserien der Blumes. Zugleich nimmt sie einige maßgebliche Änderungen und Umdeutungen vor.

So zeigt sich insbesondere in ikonografischer Hinsicht eine deutliche Verschiebung. Die Snack-Box, ein zeitgenössisches Produkt, bricht geradezu anachronistisch mit der schwarzweißen Darstellung und der altmodischen Aufmachung des Interieurs. Während die Blumes Insignien eines ‚typisch deutschen‘, katholisch-kleinbürgerlichen Lebens inszenieren und persiflieren, steht bei Schwarzwimmer eine Fast-Food-Box im Zentrum, die auf globalökonomische Zusammenhänge und migrantische Ökonomien verweist – und eines Tages womöglich ebenso wenig aus der ‚deutschen Kulinari‘ wegzudenken ist, wie die Kartoffel heute (deren Wurzeln bekanntlich auch auf einem anderen Kontinent zu finden sind). Bei Schwarzwimmer bleibt das Interieur stets menschenleer, wohingegen Anna und Bernhard Blume in einigen ihrer Fotografien selbst in Erscheinung treten. Die Aktionen und ‚geheimen‘ Botschaften der Snack-Box scheinen sich nun nicht mehr an Figuren im Bild, sondern direkt an uns, die Betrachter*innen, zu richten. Sie wollen gelesen, entschlüsselt, gedeutet werden.

In signifikanter Weise unterscheiden sich zudem die jeweiligen Produktionsprozesse der Bilder und deren Verhältnis zur Wirklichkeit: Anders als bei den inszenierten Fotografien der Blumes, *Küchenkoller* und *Vasen-Extasen*, handelt es sich bei Schwarzwimmers *Stilleben R U N* nicht um Fotografien und bei ihrem Film *Silent Revolution* nicht um videografierte Bilder. Zwar erzeugen beide Werke den Eindruck, wie die Fotografie oder der Film Abdruck, Index oder Spur der Wirklichkeit zu sein.⁵ Doch damit führen sie die Betrachterin in die Irre. Die Arbeitspraxis von Stefanie Schwarzwimmer lässt sich vielmehr mit malerischen und bildhauerischen Praktiken vergleichen.⁶ All ihre Bilder entstehen am Computer; sie sind mittels 3D-Rendering erzeugt. Es handelt sich um Nachbauten der Wirklichkeit, um fiktive Welten oder, um es mit den Worten der Künstlerin zu sagen, um „low-key fiction moments“.

Dabei beziehen sich Schwarzwimmers Bildwelten häufig auf wiedererkennbare alltägliche Medienformate und Ästhetiken der Populärkultur.⁷ Gleichzeitig reflektieren sie ihre eigenen medialen Bedingungen und Möglichkeiten. Indem Schwarzwimmer die Gegenstände in *R U N* und *Silent Revolution* beseelt und bewegt – sie also im wortwörtlichen Sinne *animiert* –, indem sie sie selbstbestimmt und eigensinnig zeigt, sie widerständig und zuweilen unheimlich auftreten lässt, spielt sie mit dem Zweifel. Sie steigert und ironisiert auf humorvolle Weise – im Übrigen ganz ähnlich wie die Blumes das Medium der Fotografie⁸ – jenes irrwitzige, endlose Potential und Täuschungsvermögen, welches dem computergenerierten, immateriellen Bild qua seiner Evidenzkraft eingeschrieben ist.

Quellen

- | | | | | |
|---|---|--|---|--|
| 1
Friedrich Theodor Vischer: Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft. Bd. 1. Stuttgart u. a., 1879, S. 32. | 4
Peter Geimer: Theorie der Gegenstände: „Die Menschen sind nicht mehr unter sich“, in: Person/Schauplatz, hg. v. Jörg Huber, Zürich/New York 2003, S. 209–222, hier S. 213. | 6
Im Übrigen betonen auch Anna und Bernhard Blume die Anteile der Malerei in ihren Bildfindungsprozessen. Zum Verhältnis von Malerei und Fotografie im Werk der Blumes sowie allgemein zu den hier besprochenen Fotoserien vgl. Christina Pack: Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst, Berlin 2008, darin insbesondere Kapitel IV: Aktionen – Das Eigenleben der Dinge, S. 197–255. | 7
Im Falle der titelgebenden Botschaft „RUN“ ist der Verweis auf die Sprache von Horrorfilmen und Graphic Novels nahe liegend. | schon gar nicht eine Objektivität des Sichtbaren.“ Vgl. Gail B. Kirkpatrick: „Wie deutsch ist das Traute Heim? Anmerkungen zur Entwicklung eines nicht nur deutschen Künstlers, in: Klaus Honnef: Bernhard Johannes Blume: S-W-Fotoarbeiten 1970–1984, Köln 1989, S. 146–155, hier S. 149. |
| 2
Ebd. S. 33 f. | 5
Zu diesen Wesensbeschreibungen der Fotografie vgl. Peter Geimer: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009. | 8
So heißt es etwa von Bernhard Blume über die eigene Arbeit: „Meine Fotosequenzen entlarven, so hoffe ich, gewisse Formen des herrschenden Pseudoobjektivismus in der Fotografie. [...] Es gibt keine Objektivität an sich, | | |
| 3
Vilém Flusser: Dinge und Undinge: Phänomenologische Skizzen, München 1993, S. 7. | | | | |