



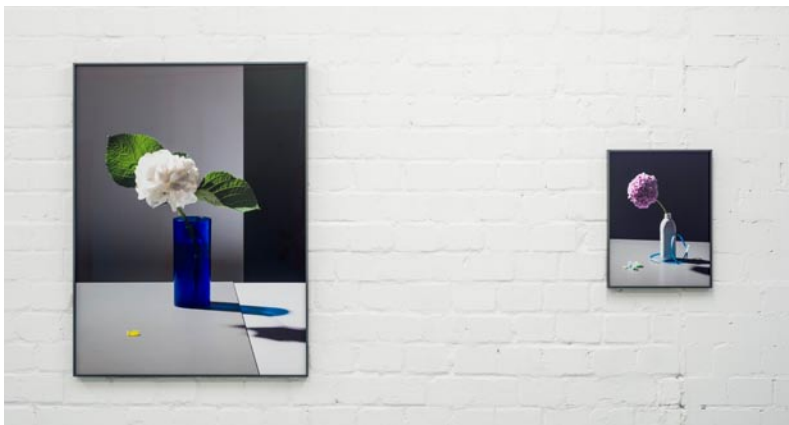


FELIX DOBBERT FLORAL TRAITS

»Aus einem Objekt ein Bild zu machen, heißt, all seine Dimensionen nach und nach zu entfernen: das Gewicht, die Räumlichkeit, den Duft, die Tiefe, die Zeit, die Kontinuität und natürlich den Sinn. Nur um den Preis dieser De-Inkarnation gewinnt das Bild diese Kraft der Faszination.«¹

JEAN BAUDRILLARD

Eine Blume ist eine Blume ist eine Blume. Oder eben nicht. Als Experiment sind Felix Dobberts Arbeiten am ehesten greifbar. Als Ort, wo unter kontrollierten Laborbedingungen Variablen getestet werden. Eine Variable ist die Blume, eine andere die Kamera. Dass das Verhältnis der beiden zueinander nicht mehr analog genannt werden kann, dass die Kamera als Werkzeug ein ganzes Preset an Voreinstellungen, Programmen und Algorithmen mitbringt, ist eine der Ausgangslagen für die gezeigten Serien. Denn die Digitalisierung ließ auch den Begriff des ‚Fotografen‘ nicht unberührt: Wenn er digital fotografiert, ist er schon in den Akten des Framings und Sichtens jemand, der an und mit Computern arbeitet: Mit digitalem Sucher, digitalem Display und einer Taste, die das gerade produzierte Pixelbündel sofort verschicken oder löschen kann. Wenn man in der Fotografie von Spur redet, spricht man oft von ihrem indexikalischen Charakter, von Roland Barthes’ Diktum der Gewissheit, dass gewesen ist, was die Bilder zeigen. Dobberts Spuren sind anders. Medienreflexiv interessiert es ihn, was zwischen Aufnahme und Ausdruck passiert: Wieviel Kontrolle besitzt der Fotograf über das Sichtbare, welche Grade der Inszenierung lassen sich unterscheiden? Ist Kontrolle überhaupt wünschenswert? Das sind Fragestellungen, die sich in jeder der vier gezeigten Serien wiederfinden lassen, wobei Dobbert – wie jeder gute Experimentator – eine Variable unverändert lässt: Er fotografiert Hortensien.



Some Flowers (2014)

Von Alfred Lichtwark (1852–1914) sind die Worte überliefert: »Die Vase verhält sich zum Strauß wie der Rahmen zum Bilde oder das Postament zur Statue.«² Selbiges kann man von den Vasen in *Some Flowers* nicht sagen. Als Farb- und Flächenwerte treten sie in den minimalistischen Stillleben auf, eher Form als Objekt, eher Fläche als Gefäß. Aber die Dinge standen nicht am Anfang der Überlegungen: Dobbert ging vom Raum aus, überlegte nach Möglichkeiten, ihn zu verdichten und fand in der Hortensie eine Art visuellen Sparringspartner: natürlich, aber hochgradig künstlich, mehr Blatt als Blüte und mit keiner vordergründigen Symbolik belegt.

Obwohl nicht im Computer nachbearbeitet, haben die Bilder einen digitalen Charme und durch die Nicht- und Primärfarben eine fast binäre Optik. Und damit kann diese Serie auch als Kommentar zu cleanen Einrichtungsblogs gesehen werden, wo alles ›instagramable‹ zu sein hat und die penibel arrangierten Ausschnitte als Spiegel ihrer Besitzer fungieren. Mit dem Zusatz, dass es sich hier bewusst nicht um Luxusprodukte handelt: Die Warenästhetik der Produktfotografie wird gerade dadurch persifliert, dass auf dem Tisch die gelbe Plastikklammer einer Toastverpackung zu sehen ist. Ein blaues Kunststoffband. Oder eine leere Milchflache. Die Kamera kann – unter den richtigen Bedingungen – mit nur wenigen Elementen ein visuell dichtes und harmonisches Bild schaffen. Mit Dingen, die teuer wirken, selbst wenn sie es nicht sind.

Random Flowers (2016)

Wie kein anderes Werkzeug der Kunst wird die Kamera theoretisch vom Benutzer isoliert. Was der Pinsel will ist nichts im Vergleich zu dem, was der Kamera unterstellt wird, zu wollen. In dieser Serie aber will sie wirklich etwas: In *Random Flowers* gibt Felix Dobbert dem Stillleben die Bewegung zurück. War das Setting in *Some Flowers* noch streng kontrolliert, lässt er sich in *Random Flowers* bewusst Kontrolle aus der Hand nehmen.

Als Print bewegt sich das Papier im Objektrahmen.

Als Objekt wird die Hortensie mit der Panoramafunktion der Kamera umfahren. Sie dreht sich um die Blume und ›versagt‹ an der dritten Dimension – ohne Horizontlinie,



ohne klar voneinander unterscheidbare Flächen. Das Ergebnis des Experiments sind algorithmische Berechnungen von Vorstellungen, die die Kamera mit Panorama verbindet: Vertikalität ist schwierig, ebenso die vielfältige Fältelung der kugelförmigen Blüte. Man sieht eine aufgefächerte digitale Kopie von Information, die Gedanken an gentechnologische Kreuzungsversuche zulässt. Aber man sieht auch – Nichts: Davon zeugen die zahlreichen Leerstellen in der Serie, unbezeichnete Bereiche, die das Programm nicht berechnen konnte. Diese ›Fehler‹ führen die Vorstellung ad absurdum, die Kamera würde scheinbar automatisch alles Sichtbare abbilden. Ähnlich wie in *Blossom Works* sind hier die Fehler die visuell interessantesten Erscheinungen von Digitalität. Überzufällig wird hier – ohne Eingreifen des Fotografen – Wirklichkeit von der Kamera produziert und damit eine Allegorie zur digitalen Welt offenbar: Wenn man einer Software Kontrolle überlässt, ist das Ergebnis nicht immer berechenbar.

Broken Flowers (2018)

Blumenstillleben haben immer schon mit dem Kontrast von Innen und Außen, von Natur und Zivilisation gespielt: Eine Blume in einer Vase ist ihre Zerstörung. Sie wird zum Ornament denaturalisiert, funktionslos, eingebunden in Zusammenhänge, die man nicht mehr ›natürlich‹ nennen kann. Es ist eine nicht wegzudiskutierende Eigenschaft der Fotografie,

Leben zu fixieren, um es im selben Moment als eine Art memento mori zu stilisieren. Auf *Broken Flowers* trifft sie besonders zu: Die Blumen in dieser Serie sind teils gebrochen, teils verwelkt und mit einer Polaroidkamera fotografiert worden. Negiert die immerblühende Hortensie in *Some Flowers* den Anspruch an ein Stillleben, das Festgehaltene bewahren zu müssen, sind es hier deutliche Zeichen des Verfalls, die durch die Technik verdoppelt werden. Der direkte, ungefilterte Blitz zerstört jede Binnenzeichnung und wirft harte Schatten, die die Gegenstände fast verdoppeln. Und das große Format verrät, dass das automatischste aller Abbildungsverfahren für diese Form zu wenig Information bereithält: Verschwommen und ausgezehrt wirken die Bilder, abgemagert und anorektisch. Als ob – trotz der Sofortbildaufnahme – die Kamera mit ihrem Bild zu spät war und die ›tote Natur‹³ obsiegt hat. Als Gegenentwurf zu *Some Flowers* und wie bei den zufälligen Blumen ist auch in dieser Serie Kontrolle abgegeben worden. Die Kamera hat keine Wechselobjektive oder Einstellungen, die der Fotograf hätte ändern können: Sie ist Ein ›All-in-One‹-Bildproduzent, Belichtung, Labor und Produktion in einem und somit eine Black Box, die analog das tut, was die Panorama-Einstellung digital getan hat: Ein Bild zu produzieren. Ein Bild, das man nicht mehr verändern kann, das Kamera und Objekt in ein Verhältnis setzt, welches den Fotografen entmacht.





Blossom Works (2018)

Die Trennung der Datenverarbeitung an sich und für uns ist ein Merkmal des User Interface. In Dobberts jüngster Serie werden verschiedene Ebenen von Hortensienblüten zueinander verzerrt, womit er ebenfalls auf die Eigenschaft des digitalen Bildes verweist, unendlich identische Kopien zuzulassen aber immer aus zwei Elementen zu bestehen: diskreten (Bildpunkte) und modularen (Ebenen) Aspekten, die hier beide sichtbar sind. Das wird vor allen in den »Kanalstörungen« der Ränder deutlich, wo durch die Verlängerung der Flächen einzelne Pixel gezogen werden und das kaleidoskopische Close-Up der Blüte eine Geometrie erhält.

Die skulpturale Distanz Dobberts früherer Arbeiten ist gewichen. Die weichen Oberflächen verwandeln sich in All-Over Farbfacetten, aufgespalten, doppelt, ununterscheidbar. Die Blüte hat ihre visuelle Geschlossenheit, ihre Einheit verloren, sie flimmert über die großen Prints, flimmert in ihren digital errechneten Farbsegmenten. Durch die Verzerrung der Ebenen wird die Blüte sowohl zerstört als auch ergänzt und in ihrer Fältelung weitergeführt: Sie wird dreidimensionaler, wilder, malerischer und verliert gleichzeitig an Kontur und Sättigung. Durch Software und die Eigenschaften des digitalen Bildes wird Wahrnehmung hier erweitert, wobei der Referent sich zusehends unter den flirrenden Oberflächen



aufföst: Eine produktive Zerstörung, aber auch als Referenz auf das Stillleben lesbar: Im holländischen 17. Jahrhundert wurden die Objekte oft aufgeschnitten, um ihre innere Struktur bloßzulegen. Spiegellungen zeugten nicht nur von unterschiedlichen Materialien, sondern vervielfältigten die Gegenstände: das Ding sollte vollständiger dargestellt werden. Im Spiel der Oberflächen bei *Blossom Works* zeigt Dobbert diesen Unterschied zwischen Kopie und Vervollständigung.

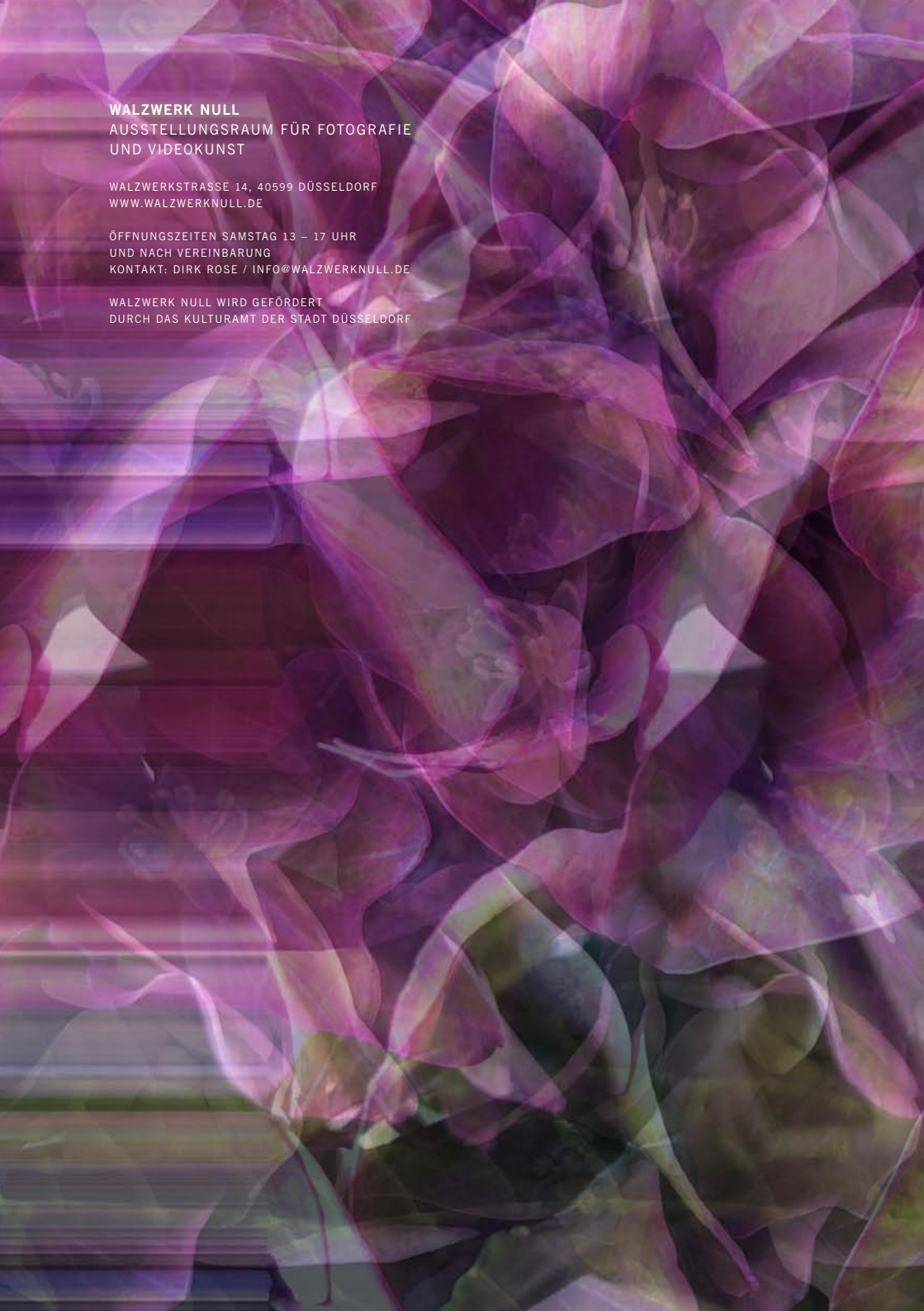
Kunst kann nicht mehr und nicht weniger sein als die reflexive Kommentierung von Aneignungsprozessen. Es ist ein kunsthistorischer Reflex, bei Arbeiten wie in Dobberts Ausstellung *Floral Traits* immer sofort mit dem Stillleben zu kommen. Mit barocken Materialschlachten und bildparallelen »bedriegertje« (Betrügereien), wie die imitative Neugier des Trompe-l'oeil im holländischen 17. Jahrhundert genannt wurde. Diese jüngste und zugleich niederste Gattung der Kunst erfüllte gleich mehrere Bedürfnisse: sie war in hohem Maße dekorativ, sie kam dem Interesse an der peinlich genauen Beobachtung der Dinge entgegen, sie stellte höchste Anforderungen an das maltechnische Vermögen und sie bot – je nachdem – die Möglichkeit zu symbolischer Aufladung mit einfachen moralischen Weisheiten.

Felix Dobbert spielt mit dieser Geschichte. Nicht von der Hand zu weisen ist die feinmalerische Ausleuchtung in *Some Flowers*, die einen ähnlichen Anspruch an das Handwerk in der Fotografie wie in der Malerei formuliert. Der Verzicht auf Tiefenräumlichkeit, der die Objekte greifbarer macht, ebenso wie die Isolierung der Bildgegenstände, was einer semantischen Aufladung gleichkommt. Oder die Vanitasaspekte in *Broken Flowers*. Aber dennoch: In der Fotografie sind Stillleben anders konnotiert: Der Fotograf kann heute nicht mehr ›nach der Natur‹ malen. Nicht die Abbildung der Wirklichkeit oder ein wie auch immer gearteter glücklicher Moment sind interessant, sondern eine doppelte Stillstellung: Die fotografierten Objekte sind bei Dobbert nicht ›gefunden‹, sondern inszeniert. Ihre Daseinsberechtigung ist das Foto. Das Wechselverhältnis der Ding-Mensch-Beziehung wird hier weniger hinterfragt als dasjenige zwischen Motiv und Medium.

Die in der Ausstellung vertretenen Werke verweisen auf die oft zufällige und veränderbare Erscheinung der Dinge und auf die Offenheit ihrer Interpretation. Damit befreien sich die Arbeiten aus dem Konzept einer völligen Beherrschung des Bildes – oder gar einer Beherrschung von Informationen.

ANJA SCHÜRMAN

1 JEAN BAUDRILLARD, PHOTOGRAPHIES 1985–1998, 1999, ZIT. N. MICHAEL STOEBER, KÖRPERMASCHINEN, MASCHINENKÖRPER, WUNSCHMASCHINEN. ANMERKUNGEN ZU DEN NUDES UND MASCHINEN VON THOMAS RUFF, IN: THOMAS RUFF, MACHINES / MASCHINEN, OSTFILDERN-RUIT 2003, S. 87–100, HIER S. 99.
2 ALFRED LICHTWARK, BLUMENKULTUS. WILDE BLUMEN, DRESDEN 1897, S. 52.
3 DER FRANZÖSISCHE BEGRIFF „NATURE MORTE“ IST SEIT MITTE DES 18. JAHRHUNDERTS DER GEBRÄUCHLICHE AUSDRUCK FÜR STILLEBEN.



WALZWERK NULL
AUSSTELLUNGSRAUM FÜR FOTOGRAFIE
UND VIDEOKUNST

WALZWERKSTRASSE 14, 40599 DÜSSELDORF
WWW.WALZWERKNULL.DE

ÖFFNUNGSZEITEN SAMSTAG 13 – 17 UHR
UND NACH VEREINBARUNG
KONTAKT: DIRK ROSE / INFO@WALZWERKNULL.DE

WALZWERK NULL WIRD GEFÖRDERT
DURCH DAS KULTURAMT DER STADT DÜSSELDORF