

## Stille Winkel und übersehene Orte

Betrachtungen zur Topographie des Unscheinbaren in Michael Ottos Berlin-Radierungen

Michael Otto hat eine Reihe von Radierungen geschaffen, die als großer, im Grunde abgeschlossener Werkblock zu sehen sind. Die Mehrzahl dieser Blätter entstand in den Jahren zwischen etwa 1968 und 1982, vereinzelte Vorboten und Nachzügler gehören dazu. Ihr Thema ist mit dem Begriff ›Westberliner Stadträume‹ nur oberflächlich getroffen. Zwar handelt es sich um Bilder, die etwas von der Struktur der Stadt aufgreifen, aber im dokumentarischen Charakter erschöpft sich nicht ihr Sinn. Der am Topographischen ausgerichtete Blick steht ja am Anfang einer Gestaltung, die sich dem Atmosphärischen hingibt und die Frage nach dem konkreten Ort in den Hintergrund treten lässt.

So wird den unbefangenen Betrachter – und als solchen nehmen wir einmal den an, dem die Stadt Berlin vielleicht nicht bekannt ist – zuerst die Stimmung der Bilder gefangen nehmen, die Entrücktheit, die über den Motiven liegt, und die Intensivierung dieses Eindrucks durch die Art der Gestaltung. Erst später könnte er sich für die Standorte der Straßen, Plätze, Werk-einfahrten oder Unterführungen interessieren. Möglicherweise bleiben sie ihm aber auch einerlei, weil ihm das Sinnbildhafte, das diesen Blättern entströmt, das Eigentliche bedeutet und dessen Rückführung auf den lokalisierbaren Standort als buchhalterischer Akt gelten mag.

Dem anderen, mit der Stadt vertrauten Betrachter, wird auffallen, dass der eine und andere Anblick sich verändert hat, aber er wird auch feststellen, wie beständig sich die *Struktur* der Stadt an vielen Stellen zeigt. Der Stadtkörper trotz gelegentlich den Sanierungs- und Modernisierungsschüben, die gleichwohl die Atmosphäre des jeweiligen Ortes verändern.

Auch der Ortskundige aber wird einräumen, dass er die Stadt in der Art, wie Michael Otto sie in seinen Radierungen zeigt, noch nicht gesehen hat. Das liegt zum einen an der

Wahl der Schauplätze. Zum anderen an der formalen Dichte der Kompositionen, die ja nicht lediglich ein Abbild sein sollen, sondern die Lichtbahnen und Schattenmassen bei vielen Blättern nahezu stillebenhaft gewichten und in eine Bildordnung überführen, die gegenüber der realen topographischen Situation ein Eigenleben entfaltet. Damit gewinnt der Künstler eine gestalterische Freiheit, die es ihm ermöglicht, mit den Orten zu spielen, anstatt sich auf die Notation des Vorgefundenen beschränken zu lassen. Der konkrete Ort ist dabei nicht unwichtig, wie es auch die genauen Angaben auf den Blättern bestätigen, aber er ist eben nur der Ausgangspunkt. Der Weg zu den späteren Bildern Michael Ottos, in denen die Bauten wie Spielzeug bewegt und arrangiert werden, ist in den Radierungen bereits angelegt.

Das Entrückte und Stillgestellte der Stimmungen, die diese Bilder erzeugen, empfinden wir einerseits als zeitlos, andererseits haben sie natürlich etwas mit der Situation der Stadt zu tun, die in ihrer Insellage mit der paradoxen Situation konfrontiert war, ein Symbol der Freiheit zu sein, allerdings eines mit gebundenen Händen. Diese Tragik ist eine der Wurzeln für das Berlin-typische Oszillieren zwischen Größenwahn und Provinzialität. Das Bewusstsein, einzigartig zu sein, aber beschränkte Möglichkeiten zu haben, wurde in diesen Jahren der geographischen Abgeschlossenheit ausgebildet. Die Radierungen Michael Ottos bewahren ein Gefühl für die besondere Situation der Stadt. Trotzdem hatten sie schon damals auch eine nicht zeitgemäße Seite, die dieses Gefühl ins Allgemeine weitete, das etwas von der Unbehaustheit des Menschen erzählt. Damit wird der Standort eines Künstlers deutlich, dem es auch auf Überzeitliches ankommt und der sich im Tagesgeschäft der Meinungen, Moden und Klassifikationen nicht aufgehoben fühlt.

Deshalb suchte Michael Otto für seine Blätter vorwiegend die übersehenen, teils auch ungeliebten Orte auf und wählte die Dinge als darstellungswürdig aus, für die sich erst einmal kaum jemand interessiert. Die Neugier auf Unspektakuläres und die Lust am unscheinbaren Winkel, sie wurden gestillt in Werkseinfahrten, Unterführungen, Baustellen und Brachen oder auch dörflichen Strukturen wie im Bild vom »alten Spandau«, das 1971 datiert ist, aber auch etwa mit der Jahreszahl 1925 unseren Argwohn nicht erregen würde, weil die Verbindung von ausgefeilter Radierkunst und neusachlicher Prägnanz mit einer Tradition der Stadtdarstellung verbunden ist, die ihre große Zeit in den 1920er Jahren hatte. Es ist genau dieses Zeitlose, das Michael Ottos Radierungen mit den Werken anderer Epochen verbindet, ohne dass hier die Rede von Einflüssen geführt werden muss. Man betrachte etwa Radierungen des Dresdners Bernhard Kretschmar, die Stadtbilder der Berliner Gerda Rotermund und auch die Arbeiten des Pariser Charles Meryon, um Geistesverwandte mit ähnlichen Sichtweisen zu finden. Unter seinen Zeitgenossen seien hier Peter Ackermann und Eberhard Franke erwähnt.

Und nur in diesem Sinne ist das nicht Zeitgemäße zu verstehen – dass Michael Otto mit seiner Druckgraphik zwar automatisch Teil der wiederauflebenden Figuration seit den 1960er Jahren war, aber dem Programmatischen der diversen Bewegungen, die bewusste Gegenpositionen zur Nachkriegsabstraktion formulierten, distanziert gegenüberstand. Der konstruierte Gegensatz zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit, der in erster Linie politischen Auseinandersetzungen entsprang, war kein Thema für den Künstler.

Wurden die frühen Radierungen noch mit Unterstützung der Photographie ins Werk gesetzt, verwirklichten sich die späteren Bilder in einer zunehmend abstrahierenden Gestaltung, die mit

den topographischen Gegebenheiten freier umging. Deshalb ist es sinnvoll, in diesem Zusammenhang über Photographie und Radierung zu sprechen sowie über Topographie und den dokumentarischen Anteil, der diesen Blättern auch innewohnt.

### Photographie und Radierung

Die Photographie trat als überpersönliche, nicht von Menschenhand gemachte »Lichtzeichnung« auf die Bühne der Bilder und war in ihrer mimetischen Abbildungstreue von Anfang an konkurrenzlos, wenn es auch einige Jahrzehnte dauern sollte, bis diese breitenwirksam genutzt werden konnte. Dazu bedurfte das neue Medium der Hilfe der älteren Drucktechniken. Interessanterweise fühlten sich viele Sachwalter der traditionellen Bildkünste bald genötigt, den Status der von Empfindung getragenen Malerei, Zeichnung und Druckgraphik gegen die »seelenlose« Apparatur der photographischen Aufnahmetechnik zu verteidigen. Sie ahnten bereits, welchen Einfluss die Photographie auf unsere Sehgewohnheiten nehmen sollte. Von *künstlerischer* Konkurrenz war damals zunächst nicht die Rede, weil dem neuen Verfahren der Kunstcharakter abgesprochen wurde. In wirtschaftlicher Hinsicht allerdings machte die Photographie einer Reihe von alterwürdigen Gewerben den Garaus, indem sie in deren Bereiche drängte. Ironischerweise fand die effektivste Verdrängung im Bereich der Reproduktionen statt, als die Anwendung der Drucktechniken zur Verbreitung der Photographie die Verwendung von Radierung, Holzschnitt und Lithographie als Medien der Reproduktion obsolet machte. Das passierte nicht sofort, sondern im Verlauf von etwa 30 Jahren.

Heute behauptet die Photographie unangefochten ihren Platz als künstlerische Disziplin. Und doch gilt es manchen als ehrenrührig, wenn sich ein »echter« Künstler der Photographie

als Hilfsmittel bedient, so als mindere deren Einsatz die Originalität des Schaffensprozesses. Es scheint, als habe sich der frühe Kampf um Aufmerksamkeit, der um Lichtbilder und Handbilder geführt wurde, genetisch eingepreßt in die Beurteilungsmuster der Kunstbetrachtung. Es ist hier nicht der Ort, diesem interessanten Umstand nachzugehen. Fragen wir uns stattdessen ganz pragmatisch, was denn die Photographie kann und was nicht und beziehen wir das auf das Medium der Radierung, um die es hier vor allem gehen soll. Dabei wollen wir vom Grundsätzlichen ausgehen und die vielen Möglichkeiten der Manipulation und Nachbearbeitung heutiger photographischer Bilder außen vor lassen.

Die photographischen Verfahren ermöglichen, ein Bild herzustellen, ohne auf die Motorik der Hand angewiesen zu sein, die vor allem für Malerei und Zeichnung unabdingbar ist. Die technische Apparatur übernimmt die Ausführung einer Bildidee und wird dabei weder mehr noch weniger erfolgreich sein als die gestaltende Hand auf Papier oder Leinwand. Das realisierte Bild wird in der Regel nie ganz mit der zuvor geschauten inneren Vorstellung übereinstimmen. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die verschiedenen Medien kaum voneinander. In der möglichen Interpretation durch den Betrachter allerdings schon. Die Photographie erfordert nicht trotz, sondern gerade *wegen* ihrer Abbildungsgenauigkeit eine gesteigerte Abstraktionsfähigkeit, die es dem Schauenden ermöglicht, den Subtext unter dem Abbild zu lesen. Das Lichtbild nämlich scheint zunächst die Dinge der Welt so darzustellen, wie wir sie auch in der Realität wahrzunehmen meinen – als Staffelung verschieden texturierter Flächen, verlaufender Farb- oder Grauwerte und aneinanderstoßender Kontraste. Die Mimesis der Photographie verweigert ein Abbild der Linie, die es in der wirklichen Welt auch nicht gibt.

Die verblüffende naturgegebene Abstraktionsleistung, die schon ein Kind die Abbilder seiner Vorstellungswelt in Linien ausdrücken lässt – sie ist beim Betrachten ›handgemachter‹ Werke präsent und muss nicht hinterfragt werden. Bei einem Photo müssen wir uns durch die Augentäuschung hindurch zur Bedeutung der Darstellung vorarbeiten. In diesem Sinne erfordert seine Betrachtung eine erhöhte Aufmerksamkeit für die ›Natur‹ des Bildes. Die unerreichte Abbildungsgenauigkeit der Photographie hat sich so in der Vorstellung verankert, dass wir eine naturalistische Zeichnung auch so klassifizieren – sie sei ja ›wie ein Photo‹.

Die skizzierten Unterschiede zwischen Fläche und Linie und zwischen ›echten‹ Halbtönen im Photo und imitierten Halbtönen in Zeichnung und Druckgraphik werden durch die verschiedenen Oberflächen der Bildträger bestimmt. Das photographische Bild entsteht durch das Hinzufügen von Licht auf das beschichtete Papier, die manuelle Darstellung durch Anhäufung von Pigmenten verschiedener Art auf dem Bildträger. Das Erste ist ein immaterieller Vorgang, nicht im physikalischen Sinne, aber doch innerhalb unserer Wahrnehmung, mit der wir Licht als etwas Körperloses begreifen. Das Zweite ist eine Addition von Substanzen, also etwas sehr Materielles. Folglich erzeugen beide Arten der Bildherstellung unterschiedliche Oberflächen. Die des Lichtbildes ist glatt und homogen, denn die chemischen Prozesse spielen sich darunter ab, innerhalb der lichtempfindlichen Schicht. Mit taktilen Reizen kann das Photo nicht aufwarten. Die Radierung hingegen schon, denn ihre optischen Signale werden von sehr körperhaften Pigmenten erzeugt, die *auf* der Oberfläche des Papiers liegen, in unterschiedlicher Dichte und Anordnung. Eine Radierung ist deshalb immer auch ein Materialbild, das unserer Wahrnehmung in zweifacher Weise, optisch und haptisch, zugänglich ist. Hier setzen Michael Ottos Bilder an.

In den frühen Berlin-Radierungen wird die Photographie als klassisches Hilfsmittel eingesetzt, um die Anlage der Komposition zu klären. Die ›Dächer von Schöneberg, gesehen vom Turm der Apostel-Paulus-Kirche‹ (1971) sind als Folge hintereinander gestaffelter Häuser einer genauen topographischen Aufnahme entnommen. In der künstlerischen Übersetzung des Vorgefundenen setzt Michael Otto kleine, aber entscheidende Akzente, die dem Blickverlauf eine Richtung geben, hin zum Gasometer, der am oberen Bildrand rechts als Solitär aufragt. Der rechts unten liegende Hausgiebel ›zielt‹ darauf, ebenso zwei Reihen von Schornsteinen in der Mitte und vom linken Bildrand ausgehend. Die ganze Dachlandschaft wird durch diese kleinen Korrekturen auf den Gasometer ausgerichtet. Diese Art der Gewichtung bleibt dem Photo versagt. Sie sorgt in diesem Blatt überhaupt erst für den Raumeindruck, denn die Abfolge der horizontalen hellen und dunklen Flächen steht dem Räumlichen durchaus entgegen und wäre ohne die beschriebene Ausrichtung eher als *Übereinander* statt als *Hintereinander* zu lesen. Dem Künstler geht es nicht um eine geometrisch korrekte Perspektive, um eine Bedeutungsperspektive hingegen schon.

Die Gestaltung der einzelnen Flächen zeigt, wie wenig sie mit einer ›naturgetreuen‹ Imitation von Texturen gemein hat. Das dichte Geflecht sich in verschiedensten Winkeln kreuzenden Linien und das Wirbeln der Pünktchen und Häkchen führt ein Eigenleben, das besonders in der Nahsicht deutlich zur Abstraktion tendiert. Ein Eigenleben, wie wir es z. B. in den Texturen des großen Radierers Hercules Seghers bereits vorgefunden haben. Die Kunst der Radierung als Handarbeit vermag es, Gegenständlichkeit und Abstraktion in einem Bild zu verschmelzen. Und das tut sie, seitdem sie im 16. Jahrhundert für den Bildruck genutzt wurde.

Blätter wie ›Das alte Spandau‹ (1971) oder ›Richtung Bethanien‹ (1972) zeigen die gleichen Gestaltungsprinzipien – leichte Änderungen des ›natürlichen‹ Blickwinkels und autonome Strichelei in den Binnenflächen. Das schönste Beispiel ›unrichtiger‹ Perspektive bietet das Blatt ›Invalidenstraße‹ (1970). Der Gegensatz zwischen Ansicht und Aufsicht ist ins Extrem gesteigert. Die gepflasterte Straße kippt zum unteren Bildrand so stark ab, dass wir meinen, im nächsten Moment von oben auf die Füße des Radierers blicken zu müssen. Wir ahnen schon, dass Michael Ottos Spiel mit der Wirklichkeit zwar der Topographie bedarf, aber letztlich auf nicht eindeutig zu entschlüsselnde Stimmungs-Bilder hinausläuft.

### Stadtbild und Stilleben

Im Lauf der Jahre trat das Abbildhafte, das die frühen Radierungen charakterisierte, in den Hintergrund zugunsten des Gebauten, das eine innerbildliche Ordnung hervorhebt. Jetzt beginnt Michael Otto mit den gefundenen Sujets freier umzugehen. Die Photographie wäre diesem Spiel eher hinderlich. Es kommt nun nicht mehr so darauf an, wie genau sich Vorbild und Abbild aufeinander beziehen. Natürlich geht Otto weiterhin von der Wirklichkeit aus, aber er benutzt die Formen jetzt mehr wie ortlose Dinge, die er in einem Bildgeviert hin- und herschiebt, bis sie eine eigene Ordnung jenseits des Topographischen finden.

Ein Zwischenblatt auf diesem Weg ist etwa der ›Stadtbahnhof (Yorckstraße)‹ (1976). Wir können die Anordnung der Gebäude zwar topographisch verstehen, aber sie haben schon diese Anmutung von riesenhaften Bauklötzen, mit denen der Künstler sein Spiel treibt. Dies ist bereits ein Vorgeschmack auf seine spätere Malerei, in der die Baukörper ein unheimliches Eigen-

leben führen, nachdem sie wie von Riesenhand unter die Menschen gesetzt wurden.

Während viele der frühen Radierungen ihre Spannung aus eher weitgefassten Ansichten und detaillierter Ausarbeitung der Einzelstrukturen beziehen, wirken die späten Bilder reduzierter und strenger, zum Teil auch flächiger. Diese Wirkung verdankt sich der Einzelform, die nun betonter ins Bild gesetzt wird. Der ›Bauwagen hinter zerbrochenem Zaun‹ (1977) lässt noch den Blick auf eine vage angedeutete Landschaft im Hintergrund zu. Die ›Bauwagen, Hütten und Bagger‹ (1978) befinden sich laut Angaben des Künstlers zwar an der Stadtautobahn, als Bildgegenstand allerdings stehen sie im Nirgendwo. Die Topographie als Ausgangspunkt der Bildfindungen wird zunehmend unkenntlicher, der einzelne Gegenstand als Spielform wird betont. Damit aber werden die Blätter mit den Bauwagen und auch die ›Dovestraße am Landwehrkanal‹ oder ›Am Bahnhof Halensee‹ (beide 1979) mit den standardisierten Häuserformen zu Stilleben. Stilleben mit großen Gegenständen, die der Künstler im Kopf und auf dem Papier bewegt, bis sie seiner Vorstellung einer Raumordnung entsprechen. Dass der Blick dabei allerorten auf Mauern, Wände und Zäune stößt, kann einen zu der Überlegung führen, wie frei man sich denn in dieser Stadt Westberlin bewegen konnte bzw. wie eng die Grenzen gezogen blieben.

Die Strichführung vereinheitlicht sich in den späten Blättern, was der Homogenität des Erscheinungsbildes zugutekommt. Der ›Bahnhof Zoologischer Garten‹ (1982) schließlich ist eine nahezu abstrakte Komposition, die nur noch entfernt an eine reale Situation erinnert. Auch die ›Häuser in Berlin-Kreuzberg‹ (1978) scheinen einem großen Baukasten entnommen worden zu sein. Der Tendenz zur Abstraktion günstig sind nun einfache, kubische Baukörper, die jeden Gedanken an Bauschmuck an ihren Beton-

fassaden abprallen lassen. Aber es ist wohl eher umgekehrt, dass Michael Otto diese Orte sucht. Er findet sie in U-Bahn Eingängen, etwa der ›Station mit vier Figuren – Alsenstraße‹ (1977), der ›Station mit Säule im Vordergrund‹ (1978), im ›Parkhaus Deutsche Oper‹ (1982) und in der ›Salzbrunner Straße‹ (1980), und auch in der ›Garageneinfahrt‹ in der Charlottenburger Schillerstraße (1979). In der späten Radierung ›Kleiner Bauplatz (Lichterfelde)‹ (1990) ordnet Otto die vorgefundenen Gegenstände zu einer flächigen Komposition, die als halbabstraktes Bild wahrgenommen werden kann. Diagonalen werden vermieden, und bis auf die gerundeten Formen gibt es fast nur senkrechte und waagerechte Bildelemente. Die Gewichtung von Licht und Schatten folgt einer Dramaturgie der Fläche und nicht der vorgefundenen Beleuchtung des realen Schauplatzes. Die Menschen am linken Bildrand ordnen sich diesem orthogonalen Gerüst völlig ein und sind selber Gegenstand.

Zusammenfassend kann man sagen: waren die frühen Radierungen eher Ab-Bilder, so sind die späten Werke Nach-Bilder, die eine Summe aus der langen Beschäftigung mit der Stadt ziehen. Das können wir ruhig wörtlich nehmen. Das Nach-Bild konzentriert die Erfahrungen mit der Stadt und den durch ihre belebten und verlassen Winkel erzeugten Stimmungen, es macht durch Sinnbildlichkeit wett, was ihm an Abbildlichkeit fehlen mag.

### **Die Topographie und der Mensch**

Michael Otto bewahrt in seinen Radierungen ein Bild der Stadt, das vorwiegend die übersehenen Winkel einbezieht, wobei er besonders den unattraktiven Orten bildnerische Zuneigung entgegenbringt. Und vielleicht sind es gerade diese Orte, an denen die Gemütslage einer Stadt am deutlichsten wird.

Ottos Radierungen vermitteln – nicht in erklärter Absicht, aber doch unterschwellig – den Zustand der eingemauerten Enklave, als die Westberlin 28 Jahre lang existierte. Eine Stadt, die sich in ihrem Inseldasein eingerichtet hatte und auf das Wohlwollen der Siegermächte des Zweiten Weltkriegs angewiesen war. Das erzeugte eine gewisse Erstarrung, in der auf rätselhafte Weise Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem Band des Immergleichen verklammert schienen. Ein Stillstand, der eher mentaler Erschöpfung entsprang als realer Tatenlosigkeit geschuldet zu sein, von der gar nicht die Rede sein kann – er wird in Michael Ottos Bildern als Hauch dieser Zeit bewahrt. Der Mensch, wenn er denn überhaupt auftaucht, ist in diese Stadtlandschaften hineingestellt, er hat sich die Orte nicht ausgesucht und deshalb belebt er sie auch nicht. Er wirkt wie ein Schatten, eine Erinnerung, eben ein Nach-Bild in einstmals belebten Orten. Die unwirtlichen Plätze der späten Radierungen, all die

**Martin Schmidt**, geboren 1962, Studium der Kunstgeschichte, Graphik und Malerei und Literatur in Marburg, seit 1996 als freier Kunsthistoriker in Berlin. Promotion 2002 über den Dresdner Maler und Holzschneider Wilhelm Rudolph. Katalogtexte, Ausstellungseröffnungen, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Auktionshauses Villa Grisebach. Schwerpunkt Druckgraphik

Parkhauseinfahrten, Unterführungen und Betonkuben erzählen ja auch ganz real von einer Stadtplanung, die den Menschen vergessen hat und ihn nur als Manövriermasse betrachtet, die gelenkt, eingebaut, durchgeschleust und abgestellt werden muss.

Jedenfalls haben die Menschen wenig zu sagen in Michael Ottos Bildern, was seine späteren Gemälde dann viel deutlicher zeigen. Das heißt nicht, dass sie unwichtig wären, nur gehören sie selbst zum Inventar der Bildräume. Das Stillebenhafte der Stadtlandschaften und der darin verharrenden, oft als versteinert dargestellten Menschen ist in den Berlin-Radierungen schon angelegt. Michael Otto und die Stadt haben sich gefunden, vielleicht haben beide aufeinander gewartet. In der Verbindung von subjektiver Empfindung, formaler Dichte und überpersönlicher Zeitstimmung sind seine Radierungen ein besonderes künstlerisches Dokument dieser Zusammenkunft.

Veröffentlichungen (Auswahl):

Wilhelm Rudolph. *In Licht und Dunkelheit des Lebens und der Natur*. Verlag der Kunst, Dresden 2002

*Aus allen Hölzern war Leben zu erwecken* – Anmerkungen zu Wilhelm Rudolph und seinem Holzschnittwerk. In: Wilhelm Rudolph 1889–1982. Galerie Irene Lehr, Berlin 2005

*Clara Mosch und das ›Kernexperiment Existenz‹*. In: Clara Mosch – 30 Jahre. Galerie Irene Lehr, Berlin 2007

*Interrelation of Forms – Das Land hinter dem Horizont*. In: Batuz – *Interrelation of Forms*. Galerie Irene Lehr, Berlin 2008