

JÖRG ZIMMERMANN

ZOLLHAFEN

FOTOGRAFIE UND ÄSTHETIK



INHALT

Ernst Fischer | SPURENSUCHE. Gedanken zu einer Fotoausstellung | S. 5

Jörg Zimmermann | ZOLLHAFEN - Fotografie Ästhetik Philosophie | S. 15

Danksagung | S. 44

Zweiundsiebzig Fotografien | S. 46

Biobibliographie | S. 47

IMPRESSUM

Herausgeber | Jörg Zimmermann

Texte | Ernst Fischer & Jörg Zimmermann

Fotografie | Jörg Zimmermann

Layout und Satz | Tanja Löhr

Druck | gzm – Grafisches Zentrum Mainz Bödige GmbH

Auflage | 1000 Exemplare

ISBN-10 | 3-00-018758-8

ISBN-13 | 978-3-00-018758-2

© 2006 Alle Rechte vorbehalten

Weitere Informationen zur Ausstellung und zum Begleitprogramm
finden Sie unter www.z-o-l-l-h-a-f-e-n.de

Mit freundlicher Unterstützung
der LRP Landesbank Rheinland-Pfalz

LRP Landesbank
Rheinland-Pfalz

ERNST FISCHER

SPURENSUCHE – GEDANKEN ZU EINER FOTOAUSSTELLUNG

SPURENSUCHE – GEDANKEN ZU EINER FOTOAUSSTELLUNG



21 Melancholie

„Es ist ein Spurenlesen kreuz und quer, in Abschnitten, die nur den Rahmen aufteilen. Denn schließlich ist alles, was einem begegnet und auffällt, dasselbe.“
(Ernst Bloch: Spuren, S. 17)

Was Jörg Zimmermann auf seinen Fotoexpeditionen durch den Mainzer Zollhafen begegnet und aufgefallen ist, bietet sich als eine Bilderwelt dar, die ihrerseits den Betrachter zu ausgedehnten Expeditionen schauend-interpretatorischer Art einlädt. Wenn sich das Auge des Ästhetikers mit einer Kamera bewaffnet, darf man füglich erwarten, daß sich sinnliche Opulenz mit gedanklicher Reflexivität verbindet, und wirklich ist aus der Verschränkung dieser Sphären eine Fotografienserie von bemerkenswerter Tiefe und Komplexität entstanden. Nur versuchsweise läßt sich der Reichtum der Themen und Aspekte dieser Hafensbilder in kurzen Abschnitten bündeln, ‚die den Rahmen aufteilen‘, - unvorgreiflich vieler anderer Zugangsweisen, die innerhalb dieses Rahmens denkbar sind.

Vor-Zeit, abgesunkener Raum

„Es gibt doch nicht nur eigene Ahnungen, sondern auch solche von nachher oder von drüben oder wie man sagen soll. Aus ungekanntem Zustand, worin sich weder Tier noch Mensch aufhält; ich gebe zu, das hat nicht unsre Zeit, aber auch keine Vorzeit, sondern eben einen abgesunkenen Raum....“ (E. Bloch: Spuren, S. 144)

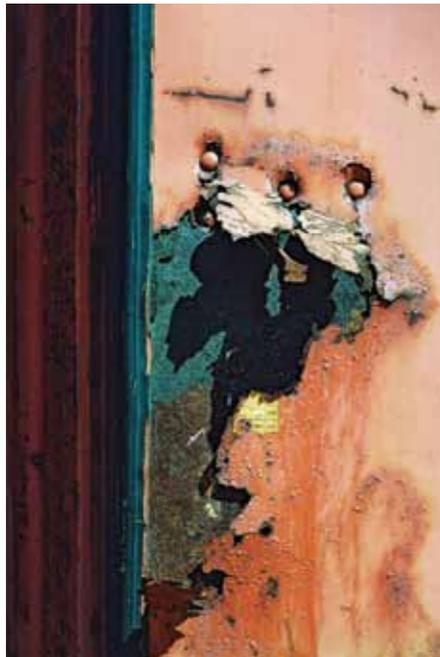
Auf einer ersten Ebene fallen die Bilder ins Auge, die einen Eindruck von dem Gelände vermitteln, das in dieser Form schon nicht mehr besteht. Sie scheinen sich an eine Industriearchäologie anzuschließen, die in den Überresten technischer Anlagen bewahrenswerte Denkmale einer Kultur sieht und sie über die Rekonstruktion ursprünglicher Funktionszusammenhänge hinausgehend in einen ästhetischen Betrachtungszusammenhang rückt. Sehr schnell wird aber klar, daß die Aufnahmen über jede dokumentarische Absicht weit hinausgehen – so willkommen dieses dokumentarische Material in der Stadt Mainz auch einmal sein wird oder heute schon ist. Containerkräne, aufgetürmte Stahl- und Blechkonstruktionen, ausrangierte Maschinen, Silotürme – all diese Konstruktionen erscheinen schon auf den zweiten Blick nicht als realistische Zeugen einer Arbeitswelt,



39 Blue Box

sondern als himmelwärts ragende Monumentalskulpturen mit apotropäischer, dämonenabwehrender Funktion. Mächtige Stahltraversen heben sich ab vor Ätherflaum, Kuben und Zylinder verlassener Speicheranlagen kollidieren mit Wolkenformationen - massivste menschliche Artefakte erscheinen so konfrontiert mit flüchtigster Natur. Eisenschrott ist kein Entsorgungsproblem, sondern gemahnt an gescheiterte Hoffungen. Emanzipiert sich der Blick erst einmal vom industriekulturellen Realitätsbezug, dann entdeckt er plötzlich auch die Erhabenheit und Würde, mit der ein grauer Silozylinder auftritt, oder

die verblüffende Selbstsicherheit, mit der ein türkisblauer Container sich ins Bild drängt; nicht ohne Tief Sinn und Komik erscheint ihm auch der „evergreene“ Container und das Riesenjojo eines roten Zigarettenaschers. Alles



43 Containerverwitterung

Gegenständliche wird in diesen Hafenbildern in seiner Bedeutung relativiert von der Zeichenhaftigkeit, die den Objekten durch eine besondere Aufnahmeperspektive, durch Hebung, Drehung, Schichtung, oder durch fotografische Techniken des Anschneidens beigelegt wird. In gleicher Weise werden im Spiel mit Fläche, Linie und Winkel sowie mit Mitteln der Farbflächenkomposition alle Bildinhalte entkonkretisiert und auf eine abstrakt-geometrisierende Anschauungsebene verwiesen.

Verfall als Vorschein

„... Sammellinse für die utopischen Stoffe, aus denen die Erde besteht.“ (E. Bloch: Spuren, S. 71f.)

Vorgeschichte und ursprüngliche Verwendungszusammenhänge dieser ‚sujets trouvés‘ beschäftigen also den aufmerksamen Betrachter bald weniger als das Eigenleben, das sie im bildästhetischen Zusammenhang entfalten. In diesem wahrhaftig ‚abgesunkenen Raum‘ des gewesenen Hafens spielt aber der Faktor Zeit doch eine unübersehbar wichtige Rolle: als abgelaufene Zeit, als Stillstand, aber auch als Veränderung, als Verfall. Optisch faßbar ist diese zeitliche Dimension unter anderem im Vorgang des Verrostens. Rost, der den Kanten von Blechen folgt, vor allem aber jede Verletzung des Metalls oder vielmehr jede Verletzung der Haut



22 Kran in Bereitschaft

fließrichtung der Schwerkraft, breitet sich aber auch nach allen Seiten aus, produziert Flecken und Muster, nimmt unterschiedliche Farbnuancen an, als ob er sich in seinem Rot oder Braun in ein bestimmtes Verhältnis zur Farbe des Untergrunds setzen wollte.

Noch in manchen anderen Formen läßt sich beobachten, wie sich vermeintliche Zerstörung wendet in einen Triumph des Schönen, der entsteht, wenn Zeit und Natur gewissermaßen als Künstler von den Dingen des Menschen Besitz ergreifen.

sichtbarmacht, die von einem Farbanstrich schützend um das Metall gelegt war, ist ein Indikator materieller Auflösungsprozesse, verhält sich dabei aber auch wie ein selbsttätiges künstlerisches Ausdrucksmittel: Rost gehorcht in Abhängigkeit von der Wasser-

Die Spuren des Gebrauchs, die Kratzer, Risse, Absplitterungen, verwandeln sich unter dieser Perspektive in Resultate vertrauter graphischer Techniken, des Metallstichs, der Kaltnadelradierung, des Steindrucks, überhaupt verschiedener Ritz-, Schab- und Ätztechniken, aus denen Farb-Palimpseste, Collagen und Decollagen entstanden sind. Insofern ist den Bildern eine basale Kunsttheorie eingeschrieben, eine Kunstontologie, die nicht mehr und nicht weniger postuliert als eine ursprüngliche, heute vergessene, vielleicht auch absichtsvoll verleugnete Einheit von Natur und Kunst.

Eingeschrieben ist den Aufnahmen damit zugleich auch eine Geschichtsphilosophie: Das Endzeitliche ihrer Gestimmtheit erweist sich als Vorschein eines ästhetischen Zeitalters; das So-Sein der Dinge ist viel weniger ein Nicht-Mehr-Sein als ein utopisches Noch-Nicht-Sein. Dieser ‚Geist der Utopie‘ beseelt den Blick des Fotokünstlers auf eine Welt, die sich verwandelt, um in dieser Verwandlung die ursprüngliche Einheit von Natur und Kunst wieder herzustellen, und gibt den Bildern in ihrer ganzen Diesseitigkeit einen Zug ins Metaphysische.

Farbe, Mischlicht

„Das Mischlicht, das die Welt hergibt, außer ihrem X, in das die Technik eingreift; das rätselhafte Licht der Naturschönheit im engeren Sinn.“ (Bloch: Spuren, S. 179)

Auch präsentieren sich die Bilder der gezeigten Ausstellung als eine Farbenlehre eigener Art. Farbe entsteht, wie man weiß, aus der Sinneswahrnehmung von Licht einer bestimmten Wellenlänge und ist somit keine physikalische Eigenschaft der Körper, sondern entsteht im Gehirn des Betrachters. Jörg Zimmermanns Fotografien scheinen diesen Sachverhalt dezentieren zu wollen: Was Farbe heißt und wie Farbe wirkt, scheint hier sehr viel mehr mit der Beschaffenheit von Oberflächen zu tun zu haben als mit subjektiver Wahrnehmung. So kräftig Farben auch daher kommen: Sie wirken niemals trivial, weil sie gebrochen sind durch ihre Materialität. Es sind vor allem die allgegenwärtigen Läsionen dieser Oberflächen, es sind Alterungs- und Ausbleichungseffekte, Verwitterungsphänomene unterschiedlichster Art, die zunächst die Aufmerksamkeit des fotografierenden Spurenlesers auf sich



19 Paar im Ruhezustand

gezogen haben und nun den Betrachter mit subtilsten Farbnuancierungen konfrontieren und nicht selten an den Pinselstrich alter Meister erinnern. Wie vergleichsweise langweilig müssen alle diese Geräte und Vorrichtungen gewesen sein, als sie neu und frisch lackiert zum Einsatz kamen! Es lässt sich allenfalls andeuten, welche Studien ausgehend von diesen Bildern, den Erscheinungsformen und Aggregatzuständen von Weiß, Grün, Blau, Rot oder den verschiedenen Ocker- und Braun-Tönen, betrieben werden können: Studien über die Wirkungsaspekte von Farbkombinationen, über Farbkomplementarität und Farbkontrast, über Farbübergänge. Dem Kunstkenner erschließt sich so nicht allein aus dem Blick auf die Farbpalette, sondern in der Zusammenschau der Farbwirkungen mit den Gestaltungselementen der Linien, Flächen und Körper eine wahre Grammatik der ästhetischen Formen; vor seinem Auge entstehen Werke abstrakter Kunst, malerische Versuchsanordnungen, die das Repertoire der modernen und postmodernen Kunst in vielfältigen Formen reflektieren.

Chiffren und Symbole

„Das Dasein ist voll Figuren, doch nicht auch voll eingeräumter, mit allem und jedem auf seinem festen Platz. Vielmehr wird überall noch ein Echo allegorischer Bedeutungen widerhallen, ein lehrreich hin- und herschickendes, vieldeutig reflektierendes, bevor eine Gestalt dasteht.“
(Bloch, Spuren, S. 167f.)



20 Vor Anker

Die Bilderwelt des alten Zollhafens ist eine Welt ohne Menschen. Aber überall sind noch seine Spuren. Es bleibt offen: Ist es die Menschenleere nach Arbeitsschluss, nach Schließung des Geländes, oder nach einer verheerenden Katastrophe? Das anrührende Bild der einander zugeneigten Schubkarren deutet auf ersteres, eine verlassene Taberna auf die zweite Möglichkeit, aufgerissene Flächen und Verheerungen verschiedenster Art auf die letztgenannte. Jedenfalls aber ist dieser Raum durchsetzt von Botschaften – von kryptischen, manchmal auch geheimnislosen: An Wänden haben sich Amateur-Künstler auf verschiedene Weise „verewigt“: als tatsächlich Liebende, mit übergroßem Herzen und Initialen, oder als Graffiti-Künstler, die Spottfiguren, Karikaturenhafes, aber auch die Friedensrunen oder allerlei Kalli- und Kakographisches hinterlassen haben.

Auf Schritt und Tritt begegnet der aufmerksame Betrachter rätselhaften Konstellationen, einem Spuk der Zeichen: Halbverdecktes will entschlüsselt werden, gelegentlich nimmt das Rätsel kriminologische Züge an („Lasen sie die Kinder frei“). Eine Tafel verkündet lautstark ein Ankerverbot, aber welche Autorität kann das beiseite gelegte Signal noch für sich in Anspruch nehmen? Fast leitmotivische Funktion gewinnt die geheimnisvolle Raute, deren praktische Verwendungszusammenhänge dem mit Speditionslogistik unvertrauten Laien verborgen bleiben, ähnlich wie bei den Zahlzeichen. Aber im Blick auf die Verwischungen und gewaltsamen Deformationen, die das Rautensymbol erfährt, wird es fast unabweislich, daß ihm auch eine verdeckte, esoterische Bedeutung anhaftet. In exotischen Schriftzeichen blitzt die Verbindung des Hafens mit der Ferne auf; sie tragen – im Verein mit weit gereisten Containern und schon lange auf Verladung wartenden, teils bereits aufgerissenen Ballen – dazu bei, den Zollhafen aus seinem lokalen Gebundensein herauszulösen und als einen magischen Ort, als ein Paradigma von Welt kenntlich zu machen. Das Geflecht von Chiffren und Figuren, Mythen und an Dingsymbolen angehängten Träumen verweist so nicht bloß zurück auf eine versunkene Vergangenheit, sondern verleiht dem alten Zollhafen – ohne die existentialistische Hafen- und acherontische Lebens- oder Todesschiffmetaphorik zu sehr zu strapazieren – eine letztlich allegorische Bedeutung als ‚Experimentum mundi‘.

Lockungen der Medialität

„... aber kein Mensch weiß noch, woraus der Rücken der Dinge besteht, den wir allein sehen, gar ihre Unterseite, und worin das Ganze schwimmt. Man kennt nur die Vorderseite oder Oberseite ihrer technischen Dienstwilligkeit, freundlichen Eingemeindung; niemand weiß auch, ob ihre (oft erhaltene) Idylle, Lockung, Naturschönheit das ist, was sie verspricht oder zu halten vorgibt.“
(Bloch: Spuren, S. 174f.)

Medien gelten uns heute als Orte verborgener Manipulation. Der Verdacht trifft das Medium Fotografie mit gleicher Bestimmtheit wie andere Medien auch und mit gleicher Berechtigung: Fotografische Aufnahmen zeigen uns nicht die Welt, „wie sie wirklich ist“, und sie können es nicht tun, weil das Medium selbst schon von seinen technischen Voraussetzungen her immer auch eine Botschaft hinter der Botschaft vermittelt – wenn es nicht sogar die Botschaft selbst ist oder diese sein möchte. Fotografie hat daher stets etwas Doppelbödiges, Ambigues: Die Aufnahme bildet etwas ab, was auf ein Stück Realität verweist; zugleich will sie – damit nicht zufrieden – doch immer auch ein Betrachtungsgegenstand eigenen Rechts sein. Fatalerweise ist es kaum möglich, die auktoriale Intention von der anonymen Botschaft des Mediums (B. Groys) sauber zu trennen und genauer anzugeben, in welcher Weise sie einander bedingen und einander modifizieren. Die Proble-



54 Phantomschmerz – Hommage à Wols

matisierung des Medialen war ja bereits ein Kennzeichen der klassischen Avantgarde und blieb seither auf der Agenda des Kunstdiskurses, zumal auch die lebensweltliche Bedeutung der Medien deutlich anstieg.

Auch Jörg Zimmermann thematisiert in seinen Fotografien auf seine Weise das Problem von Wirklichkeit und Abbild. Zwar scheinen diese auf den ersten Blick eine Position ‚medialer Aufrichtigkeit‘ zu beziehen und die ästhetische Dimension der Hafenviertel als eine vorgefundene, den Dingen selbst anhaftende verstehen zu wollen. Auch ist ganz offensichtlich, daß in dem von ihm aufgespürten Ambiente nichts für die Aufnahmen arrangiert, zurechtgerückt oder ausgeleuchtet wurde. Aber schon im zweiten Hinsehen wird klar, daß dem fotografierenden Spurenleser sehr wohl bewusst ist, daß Schönheit zunächst im Auge des Betrachters liegt und daß

im weiteren die apparative Ausstattung dem subjektiven Blick dienstbar gemacht werden muss. Die Art und Weise, in der er sich der Möglichkeiten der Fokussierung, Reduktion, Fragmentierung, Verfremdung und sicherlich auch der Farbkorrektur bedient, belegt hinreichend, daß er gegenüber den Forderungen der Kamera- und Labortechnik keine naive Haltung einnimmt. Allerdings beharrt er auf dem Primat der subjektiven Mitteilung, setzt der unterminierenden Botschaft des technischen Mediums Grenzen und widersteht der Versuchung, aus avantgardistischer Attitüde heraus das



18 Verrufene Stelle

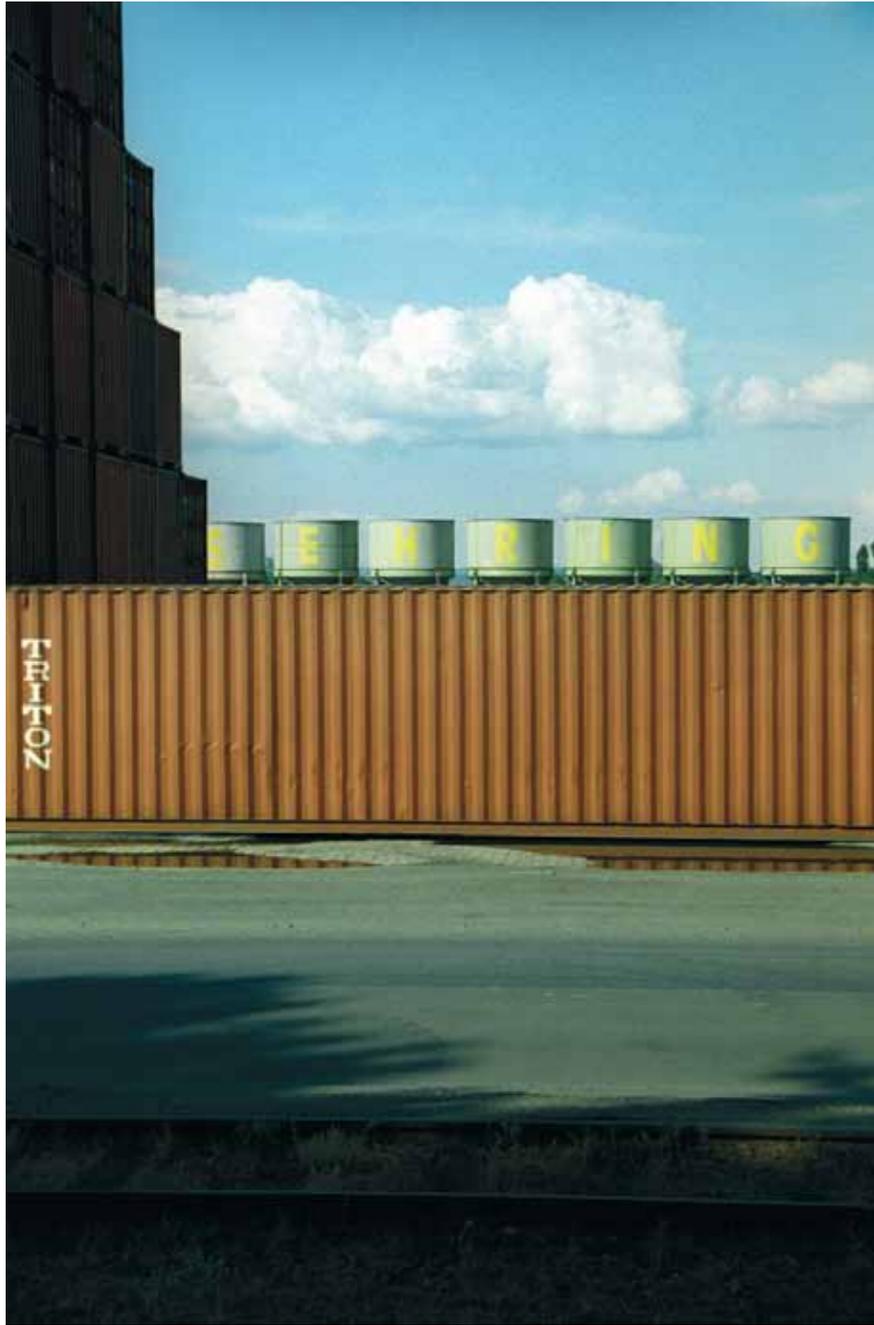
fotografische Medium selbst zum Gegenstand künstlerischen Experiments zu machen. Stattdessen – und dies hat dann deutlich mehr Gewicht – gestaltet Jörg Zimmermann seine Fotoserie aus zu einer sehr persönlichen, dabei keines-

wegs subjektivistisch-unverbindlichen Schule des Sehens, zu einer Schule der ästhetischen Wahrnehmung, die das Medium zu seinem Recht kommen lässt und in ihren Konsequenzen doch weit darüber hinausweist.

(Ernst Blochs „Spuren“ wurden zitiert aus der Gesamtausgabe der Werke, Bd. 1, neue, erweiterte Ausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969. Die erste Ausgabe ist erschienen Berlin 1930).

JÖRG ZIMMERMANN

ZOLLHAFEN – FOTOGRAFIE ÄSTHETIK PHILOSOPHIE



33 Containerlandschaft TRITON –
Hommage à Edward Hopper

Hirnschale als Haupthafen

Wer sich dem Thema „Hafen“ historisch anzunähern versucht und zunächst nach der Wortgeschichte fragt, stößt im Falle der deutschen Sprache auf eine Merkwürdigkeit, die zugleich die Einbildungskraft wachruft. Viel ausgiebiger als vom Hafen im heutigen Verständnis ist nämlich noch im 19. Jahrhundert vom Hafen als steinernem, tönernem oder gläsernem Gefäß die Rede. Die reichhaltigsten Nachweise finden sich im Grimmschen Wörterbuch. „Hafen“ in seiner ursprünglichen Bedeutung innerhalb der deutschen Sprache ist ein „Behälter im allgemeinsten Sinne“, „so dasz man auch die hirnschale als haupthafen bezeichnet.“ Mit offensichtlichem Enthusiasmus merkt Wilhelm Grimm an, daß die aus dem Niederdeutschen stammende und erst im 16. Jahrhundert dauerhaft ins Hochdeutsche eingewanderte neuere Bedeutung von „Hafen“ „hier in grosartiger weise auf den behälter geht, den das meer für die schiffe gebildet hat“. Eine solche unbewußt schöpferische Arbeit an und mit der Sprache läßt sich durchaus als ästhetisches Moment begreifen, da sie phantasiegeleitet den Umkreis eines Begriffs erweitert, neue Sinnbezüge, Metaphern und Analogien stiftet. Vom kleinen Hafen des häuslichen Gefäßes für Speis und Trank schweift die Einbildungskraft bis zur Idee des Hafens als A und O aller Dinge aus, der wir im Rahmen mythologischer, religiöser und metaphysischer Vorstellungen begegnen. Mit dem Schiff als Vehikel unserer „Lebensfahrt“ aus dem Hafen auszulaufen und im Hafen anzukommen, wird

zum existentiellen Symbol, das mit entsprechender emotionaler Aufladung den ganzen Gegensatz von Leben und Tod, Hoffnung und Verzweiflung umfassen kann. Ausgehend vom Hafen als Geschirr beschwört der barocke Prediger Abraham a Santa Clara diese weiteste Bedeutung um 1700 in einem eindrucksvollen Mahnruf:

„Wer die Welt nennet einen Glücks-Hafen der nennt sie recht
dann aus dem Glücks-Hafen hebt mancher eine goldene Schalen
der andere eine schlechte Pfeifen
auf gleichen Form ist die Welt eingerichtet
dieser hebt ein wohltreffendes glückseeliges Zettel
die meisten aber lauter Falso, Nulla, Nulla, Nulla.
Indeme Gott gleich anfangs einen Haffner abgegeben
und ein solches irdisches Geschirr
nemblich den Erdboden verfertigt
so glaube ich gewiß
daß von denen Händen des Göttlichen Haffners
dieses Geschirr in aller Vollkommenheit seye ausgemacht worden
weilen aber der Adam einen harten Apfel hat lassen durchfallen
so zweifle ich
ob es noch in voriger Gestalt seye: Welt! Was bist du? Sag an
Holla! Olla, bey meiner Treu der Hafen scheppert.“

Steht der Hafen christlich für die Hoffnung einer endgültigen paradiesischen Ankunft des Lebensschiffes, das sich irdisch schon im großen Schiff der Kirche und ihrer Gemeinschaft geborgen fühlen kann, so ist er in der Philosophie der

Moderne eher ein Todessymbol und die Suche nach dem Glücks-Hafen ein Wahn, da eine solche Ankunft illusionär bleiben muß. Ende des 19. Jahrhunderts hat Nietzsche dieses Lebensgefühl der grundsätzlichen Unbehaustheit des Menschen im Universum ohne feste Verankerung in irgendeinem jenseitigen Hafen durch Worte seines alter ego Zarathustra mit nihilistischem Pathos zum Ausdruck gebracht:

„Wahrlich, mit tückischer Schönheit
schaut mich rings Meer und Leben an!
O Nachmittag meines Lebens!
O Glück vor Abend!
O Hafen auf hoher See!
O Friede im Ungewissen!
Wie mißtraue ich euch allen!
Habe ich - noch ein Ziel?
Einen Hafen, nach dem mein Segel läuft?
Wo ist - mein Heim?
Darnach frage und suche und suchte ich, das fand ich nicht.
O ewiges Überall, o ewiges Nirgendwo, o ewiges - Umsonst!“



26 Profane Erleuchtung

Klettert sie hoch, zum Todessprung, die Laufkatze Leben

Aus ästhetischer Perspektive geht es vor allem um Häfen als historisch und topographisch bestimmbar Orten des Handels und Wandels, der Abfahrt und Ankunft, der Begegnung mit dem Fremden, der Schiffsreise zu anderen Städten und Ländern über Flüsse, Seen, Meere und Ozeane. Die Künste haben sich dieses suggestiven Themas seit der Antike immer wieder angenommen, in Poesie und Prosa, in Szenen des Theaters und des Films, in Zeichnung, Grafik, Malerei und Fotografie, und manchmal sogar in tönenden Hafenbildern wie Giacomo Puccini in seiner Oper „Manon Lescaut“, die den Hafen von Le Havre zum Schauplatz hat.

In einem Prosagedicht „Der Hafen“ aus dem Jahre 1864 verdichtet Charles Baudelaire die Bedeutung dieses Ortes aus der für ihn typischen Sicht des ästhetischen Flaneurs zu einem großen poetischen Bild:

„Für eine im Lebenskampf ermüdete Seele ist ein Hafen ein reizender Aufenthalt. Die Weite des Himmels, die bewegliche Architektur der Wolken, die wechselnden Farben des Meeres, das Aufblitzen der Leuchttürme sind ein wundervoll geeignetes Prisma, die Augen zu unterhalten, ohne sie jemals zu ermüden. Die schlanken Formen der Schiffe mit verwirrender Takelage, die im Wogengang harmonisch schaukeln, lassen der Seele die Freude am Rhythmus und an der Schönheit. Und dann vor allen Dingen bleibt es für den, den nicht Neugier, nicht Wunsch mehr treibt, ein geheimnisvolles



04 Bleigrauer Morgen

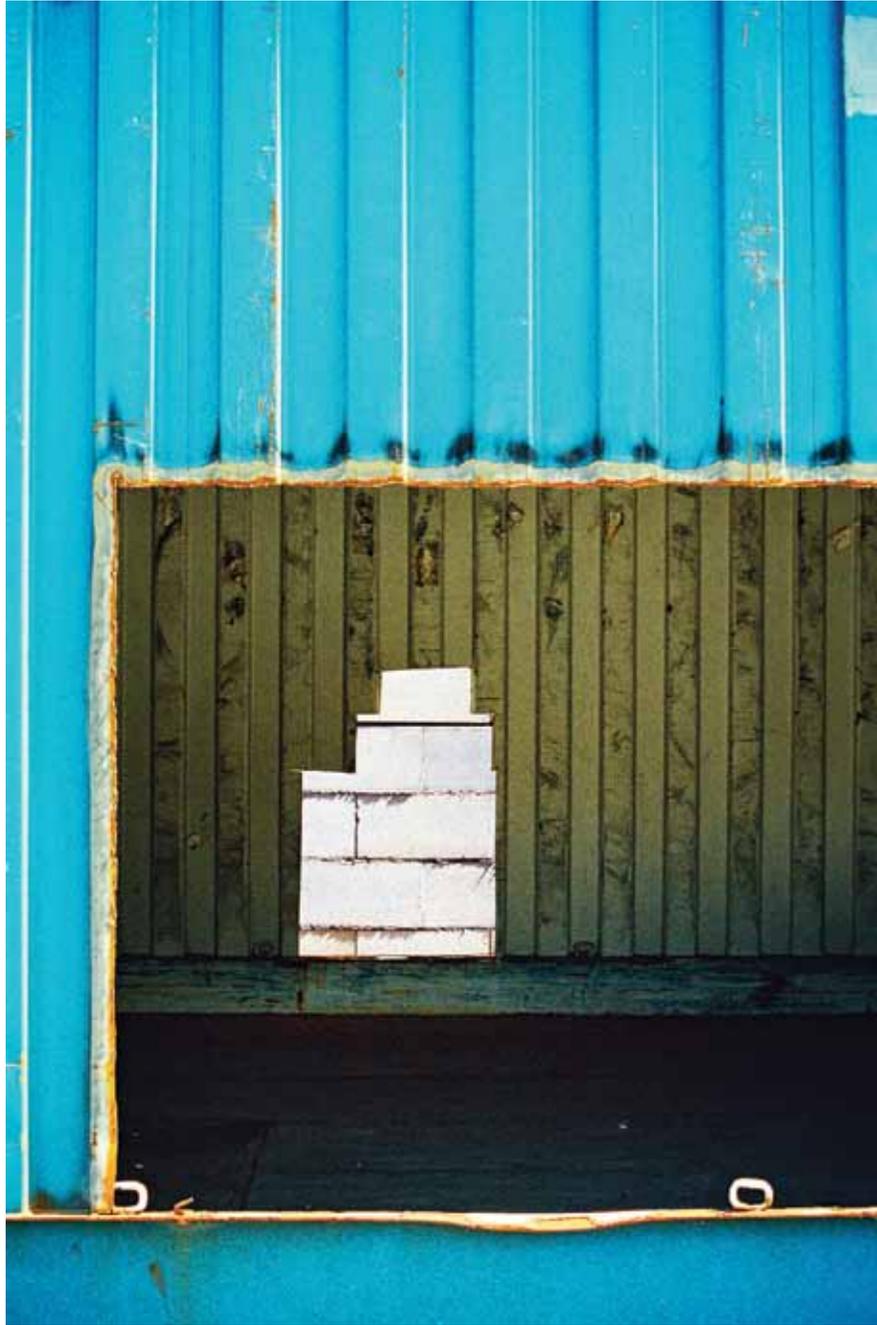
Vergnügen, im Erker zu liegen oder auf die Mole sich zu stützen und dem Trubel all derer zuzuschauen, die abreisen, derer, die heimkehren, derer, die die Kraft noch besitzen, zu wollen und den Wunsch, zu reisen oder reich zu werden.“ Aus der Fülle der literarischen Zeugnisse sei schließlich noch ein „Hafen“ betitelt Gedicht von Paul Celan genannt, das 1964 in Hamburg entstanden ist. Es handelt sich um einen höchst komplexen Text voller Anspielungen, Metaphern und Analogien, der die Betriebsamkeit des Hafens in eine Art Sprachlaboratorium verwandelt, in das sich die Existenz des Dichters mit einer Vielzahl von Erinnerungen einschreibt.

HAFEN

Wundgeheilt: wo-,
wenn du wie ich wärst, kreuz-
und quergeträumt von
Schnapsflaschenhälsen am
Hurentisch
– würfel
mein Glück zurecht, Meerhaar,
schaufel die Welle zuhauf, die mich trägt, Schwarzfluch,
brich dir den Weg
durch den heißesten Schoß,
Eiskummerfeder –,
wo-
hin
kämst du nicht mit mir zu liegen, auch
auf die Bänke
bei Mutter Clausen, ja sie
weiß, wie oft ich dir bis
in die Kehle hinaufsang, heidideldu,
wie die heidelbeerblaue
Erle der Heimat mit all ihrem Laub,
heiduldeldi,
du, wie die
Astralflöte von
jenseits des Weltgrats – auch da
schwammen wir, Nacktnackte, schwammen,

den Abgrundvers auf
brandroter Stirn – unverglüht grub
sich das tief-
innen flutende Gold
seine Wege nach oben –,
hier,
mit bewimperten Segeln,
fuhr auch Erinnerung vorbei, langsam
sprangen die Brände hinüber, ab-
getrennt, du,
abgetrennt auf
den beiden blau-
schwarzen Gedächtnis-
schuten,
doch angetrieben auch jetzt
vom Tausend-
arm, mit dem ich dich hielt,
kreuzen, an Steinwurf-Kaschemmen vorbei,
unsre immer noch trunknen, trinkenden
nebenweltlichen Münder – ich nenne nur sie –,
bis drüben am zeitgrünen Uhrturm
die Netz-, die Ziffernhaut lautlos
sich ablöst – ein Wahndock,
schwimmend, davor
abweltweiß die
Buchstaben der
Großkräne einen
Unnamen schreiben, an dem

klettert sie hoch, zum Todessprung, die
Laufkatze Leben,
den
baggern die sinn-
gerigen Sätze nach Mitternacht aus,
nach ihm
wirft die neptunische Sünde ihr korn-
schnapsfarbenes Schleppseil,
zwischen
zweif-
tonigen Liebeslautbojen
– Ziehbrunnenwinde damals, mit dir
singt es im nicht mehr
binnenländischen Chor –
kommen die Leuchtfeuerschiffe getanz,
weither, aus Odessa,
die Tieflademarke,
die mit uns sinkt, unsrer Last treu,
eulenspiegelt das alles
hinunter, hinauf und – warum nicht? wundgeheilt, wo-
wenn –
herbei und vorbei und herbei.



41 Innen und Außen –
Hommage à René Magritte

Logistik und Ästhetik

In Gegenwendung zu jedwedem spekulativen Hafenverständnis wie zu künstlerisch umgesetzten Hafenvisionen steht die business philosophy realer Hafenbetreiber und Hafennutzer, nach deren Leitvorstellungen nunmehr die meisten Häfen von größerer wirtschaftlicher Bedeutung umgewandelt werden. Das A und O solcher Philosophie ist die Logistik des Warenumschlags mit ihrem weltumspannenden Impetus. Sie verkörpert sich am sinnfälligsten in der Grundeinheit des Containers. Er ist für den Welthandel buchstäblich zum „Maß aller Dinge“ geworden.

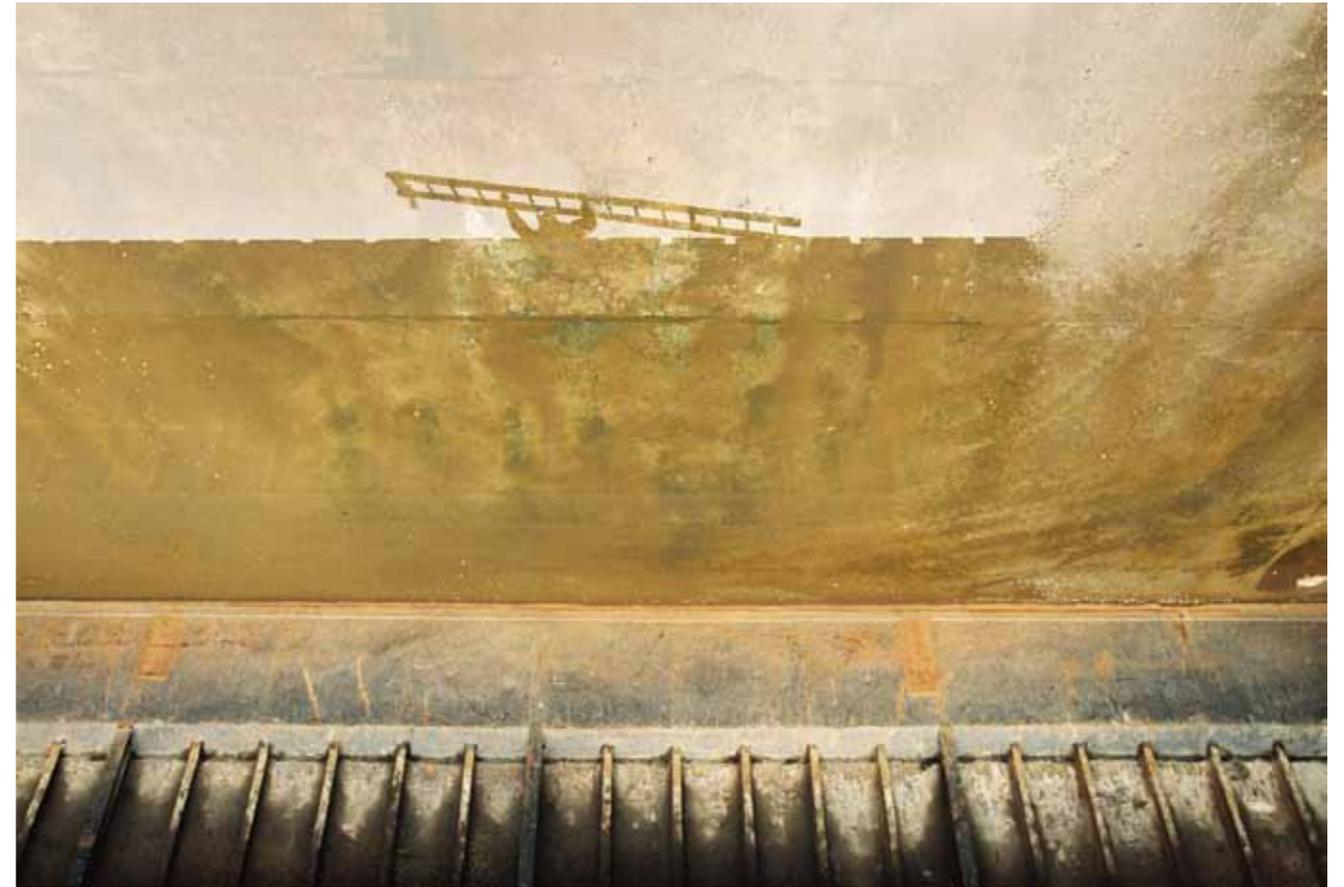
Die Grundfrage global wirksamer Transport-Logistik lautet: „Wie bekommt man Waren so schnell und so kostengünstig wie möglich von A nach B.“ Das Tempo des Umbruchs wird dabei von den transozeanisch operierenden Containerlinien und Reedereien vorgegeben. Deren Anspruch manifestiert sich vor allem im Bau immer größerer Containerschiffe, die beträchtliche Erweiterungen und Umstrukturierungen der Hafenanlagen mitsamt ihrem Umfeld erforderlich machen. Der Modernisierungsdruck lastet dabei nicht nur auf den großen Seehäfen als Knotenpunkten des überseeischen Schiffsverkehrs sondern auch auf kleineren Häfen an den Küsten und im Binnenland, die im Interesse eines vom Containerumschlag bestimmten optimierten Transportsystems Veränderungen erleiden, die mit der vertrauten Physiognomie überkommener Hafenlandschaften kaum noch in Einklang zu bringen sind. Diese Dynamik hat nun auch den

Mainzer Zoll- und Binnenhafen erfaßt, dessen „ästhetische Erscheinung“ im Übergang von seiner alten zu seiner neuen Gestalt Gegenstand der Ausstellung ZOLLHAFEN ist.

Nun läßt sich der Gigantismus des modernen Containerbetriebs mit seinen Riesenschiffen und Großkränen durchaus nicht nur ökonomisch, sondern auch ästhetisch würdigen, nämlich als zeitgemäße Ausdrucksform des Technisch-Erhabenen. Avantgardebewegungen wie der Futurismus hatten schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts die moderne Technik als Bezugspunkt einer neuen Ästhetik gegen die Rückwärtsgewandtheit romantischer Strömungen, aber auch gegen Anhänger einer technikfernen autonomen Kunst ins Feld geführt. Doch droht sich heute das der ästhetischen Erfahrung – nach Prinzipien einer aufklärerischen Philosophie – innewohnende kritische Potential angesichts der fortschreitenden technologischen Durchdringung aller Lebensbereiche mitsamt ihrem permanenten medialen Verwertungskreislauf in der Funktionalität des Ökonomischen aufzulösen. Eine solche Funktionalität bestimmt auch die ästhetische Seite der gegenwärtig betriebenen Umwandlung von Häfen jenseits der Modernisierung der für die Wirtschaft reservierten Areale. Die aufgelassenen alten Häfen werden in „attraktive Mischgebiete“ transformiert, wie sie sich durch die Stichworte „Wohnhafen“, „Freizeithafen“ oder „Kulturhafen“ umschreiben lassen. Es geht also neben den Funktionen des Arbeitens ohne direkten Bezug zur Hafenökonomie und des von der Aura der „Wasserfront“ zehrenden exklusiven Wohnens um Bedürfnisse wie Erholung, Bildung,

Geselligkeit und Vergnügen. Dieses von der Atmosphäre einer Marina mit ihren Booten bis zur schicken Hafen-Gastronomie reichende neue Ambiente hat jedoch mit der historisch gewachsenen und durch die ganze Geschichte eines Hafens beglaubigten ästhetischen Physiognomie nicht mehr viel zu tun. Um deren Relikte kümmert sich vor allem die Hafendenkmalpflege. Aber auch sie gerät in eine Paradoxie, da sie solche Überreste selbst bei behutsamster Restaurierung in starre Bilder bannen muß, während die historische Tiefe alter Hafenanlagen gerade darin besteht, daß sie als ein Bild von „Leben“ erscheinen und ihre Physiognomie „im Fluß der Zeit“ veränderlich bleibt, ohne ihre Identität zu verlieren. Ohnehin genießen Ruinen veralteter technischer Anlagen nur in seltenen Fällen dauerhaften Schutz, wenngleich das Aufgabenfeld der Industriearchäologie seit einigen Jahrzehnten stärker ins öffentliche Bewußtsein getreten ist.

Vor diesem Hintergrund widmet sich die Ausstellung ZOLLHAFEN einer ganz andersartigen Allianz von Ästhetik und Technik: Die geschichtlich geprägte Physiognomie kann gerade angesichts der nun angesagten radikalen Transformation in besonderer Weise ins Bewußtsein treten. Die vom Verschwinden bedrohte alte Gestalt erscheint als Inbild eines dem funktionalen Kreislauf ökonomischen Geschehens widerstreitenden singulären „Lebens“. Das Eingedenken im Prozeß des Übergangs währt jedoch nur einen kurzen Augenblick.



25 Schiffsleiter



13 Haupt- und Nebenwege

Anlage eines genügend großen Hafenbeckens hinter der Festungslinie

Der vergleichsweise kleine Mainzer Hafen, der neben dem Zoll- und Binnenhafen noch den Industriehafen im Norden und den idyllischen Winterhafen im Süden umfaßt, eignet sich für die oben umrissene Form ästhetischen Eingedenkens in besonderem Maße. Er ist topographisch überschaubar, vor allem aber evoziert er eine bis in die Zeit der Antike sich erstreckende historische Tiefe, die wiederum assoziativ in verschiedene Richtungen weist. Dazu gehört ebenso die Einbindung des Mainzer Hafens in die wechselvolle Geschichte des Rheinlandes wie die Partizipation an der ästhetischen Aura des inzwischen zum „Weltkulturerbe“ erhobenen Mittelrheintals. Die Bedeutung der südlichen Markierung dieses Tals durch die Topographie der Stadt Mainz hatte einst Heinrich von Kleist im Juli 1801 in einem Brief an Adolfin von Werdeck vom Biebricher Ufer aus mit begeisterten Worten geschildert: „Vor mir blühte der Lustgarten der Natur – eine konkave Wölbung, wie von der Hand der Gottheit eingedrückt. Durch ihre Mitte fließt der Rhein, zwei Paradiese aus einem zu machen. In der Tiefe liegt Mainz wie der Schauplatz in der Mitte eines Amphitheaters.“ „Ein blauer Schleier, wie in Italien gewebt, umhüllte die Gegend, und es war, als ob der Himmel selbst hernieder gesunken wäre auf die Erde - Ach, ich entsinne mich, daß ich in meiner Entzückung zuweilen, wenn ich die Augen schloß, besonders einmal, als ich an dem Rhein spazieren ging,

und so zugleich die Wellen der Luft und des Stromes mich umtönten, eine ganze vollständige Sinfonie gehört habe, die Melodie und alle begleitenden Akkorde, von der zärtlichen Flöte bis zu dem rauschenden Kontra-Violon“.

Diese Beschreibung eines überhöhten ästhetischen Augenblicks erinnert an die alte metaphysisch-religiös gestimmte Vision eines Glückshafens, der von Gott, dem überlegenen Hafner, als „konkave Wölbung“ geschaffen wurde und dem Dichter in Erinnerung an den römischen Ursprung der Stadt zugleich „wie der Schauplatz in der Mitte eines Amphitheaters“ erscheint, dessen Erwähnung wiederum die alte Metapher des Welttheaters – theatrum mundi – wachruft, das dem Menschen seine Rolle im Lebensdrama zuteilt.

Der dokumentierbare Aspekt einer Ästhetik des Mainzer Hafens als klar umrissenem Ort beginnt demgegenüber erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit den Entwürfen des in Mainz noch hochverehrten Stadtbaumeisters Eduard Kreyßig für den Bau eines modernen Hafens. Er selbst hatte sein Werk anlässlich der Eröffnung im Jahre 1887 recht nüchtern als „Anlage eines genügend großen Hafenbeckens hinter der Festungslinie“ bezeichnet, jedoch mit einiger Emphase hinzugefügt, daß der Hafen nunmehr nicht wie vormals so häufig kriegerischen Zwecken, sondern künftig nur noch dem Frieden dienen sollte.

In seiner Festansprache hob der damalige Oberbürgermeister Georg Oechsner die geschichtliche Tiefendimension des – angesichts der Verlagerung eines ganzen Rheinarms und der umfänglichen Baumaßnahmen technisch und ökonomisch

höchst aufwendigen – Unternehmens hervor: Der neue Zoll- und Binnenhafen befinde sich nun „an derselben Stelle, welche schon vor 2000 Jahren der kundige Blick der Römer als den geeignetsten Knotenpunkt für Militärzwecke, sowie für Handel und Verkehr erkannt hatte.“

Sehr viel später hat die Stadt Mainz dieses Bekenntnis zum römischen Ursprung des Hafens 1994 durch die Eröffnung eines „Museums für antike Schifffahrt“ erneuert, in dem die Überreste von fünf 1981/82 am Rheinufer aufgefundenen römischen Militärschiffen zu besichtigen sind. Eine der Leitvorstellungen Kreyßigs, dessen „Kunst und Geschmack“ nach damaligem Zeugnis „das neue Mainz zum größten Theile sein schönes Aeußere verdankt“, war die Harmonie von moderner Technik und einer historisierenden Ästhetik, die in der Fassadengestaltung Elemente der Baukunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus zitierte, während das „Innenleben“ funktional konzipiert war.

Dieses vielgestaltige neue Hafensareal wurde am 27. Februar 1942 fast gänzlich zerbombt. Der der Zerstörung entgangene, aber baufällig gewordene Getreidespeicher wurde 1968/69 abgerissen. Neben einigen alten Kaimauern blieb als einziges Relikt der von Kreyßig geschaffenen Anlagen das den südwestlichen Eckpunkt des Hafens markierende Maschinen- und Kesselhaus übrig, das nunmehr zur städtischen Kunsthalle umgebaut werden soll. Ob das erst 1912 als verkleidete Betonkonstruktion errichtete ehemalige Weinlager im Zuge der Umwandlung des ganzen Areals erhalten bleibt, ist ungewiß.



12 Die gescheiterte Hoffnung –
Hommage à Caspar David Friedrich

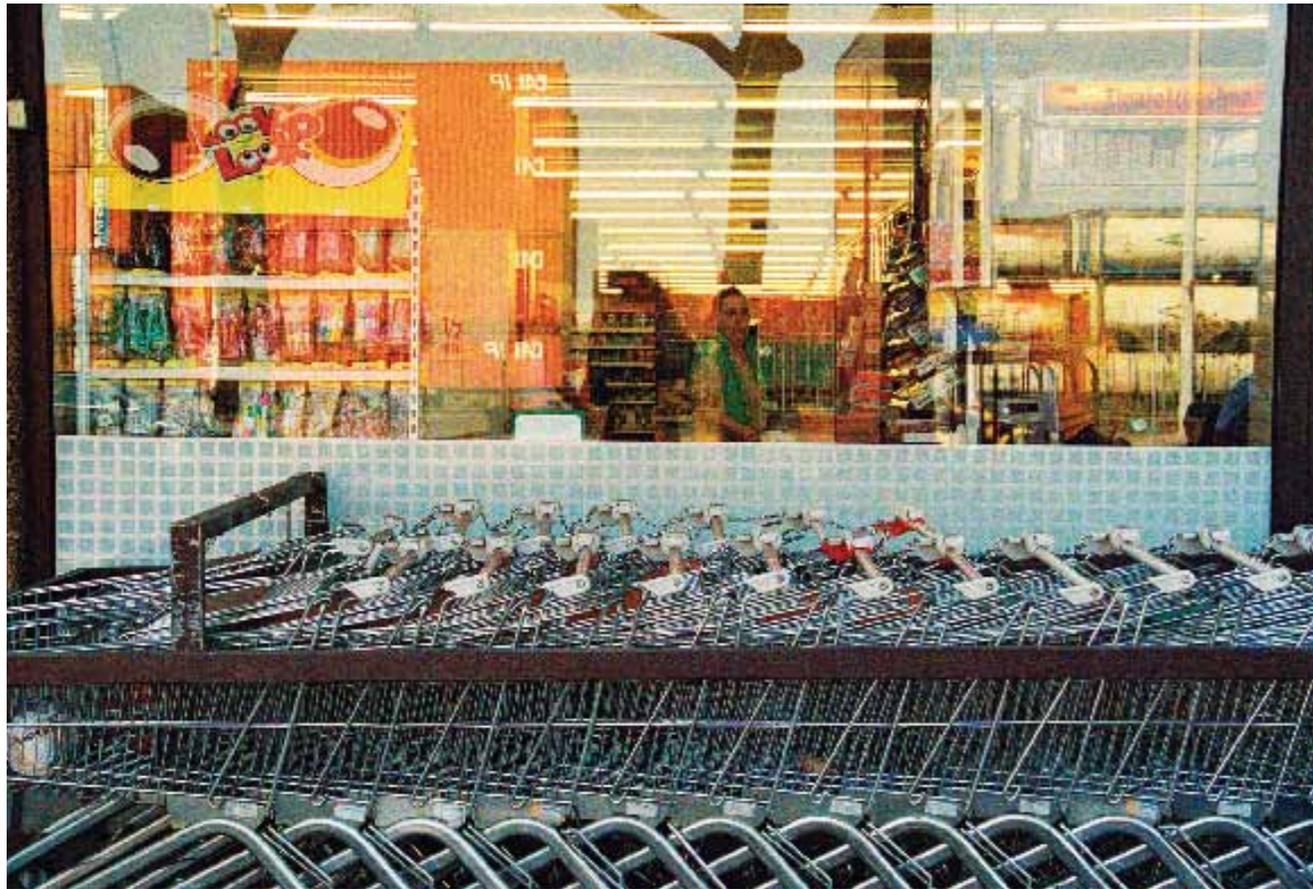
Der Hafen als ORT

In solchen Situationen des Umbruchs wird die in den Dienst ästhetischer Erfahrung gestellte Fotografie zum memento mori eines unverwechselbaren Ortes im Augenblick des Verschwindens seiner überkommenen Physiognomie. Doch wäre es falsch zu glauben, daß dadurch gleichsam die Existenz des Ortes selbst in eine „Welt der Bilder“ übergehen könnte, wie es heute angesichts der Übermacht medialer Repräsentation den Anschein haben könnte. Um einem solchen Mißverständnis vorzubeugen, hat Wim Wenders dafür plädiert, jeden ästhetisch als singulär erfahrenen Ort in Großbuchstaben zu setzen, um auch im Zeitalter digitaler Bildproduktion, die sich aus schon vorgefundenen Bildern speist und diese wiederum nach Gutdünken verändern kann, den Vorrang des Realen gegenüber dem Medialen zum Ausdruck zu bringen.

Die vornehmste Aufgabe der Kamera – und damit vorgängig auch des menschlichen Auges – besteht laut Wenders in der Aufzeichnung dessen, was uns ein besonderer Ort zu einer bestimmten Zeit „von sich selbst her zu sagen“ hat: „So metaphysisch sie auch scheinen mögen, Orte sind immer ganz wirklich. Du kannst darin herumgehen oder dich auf den Boden legen. Du kannst einen Stein mitnehmen oder eine Handvoll Sand. Nur den Ort selbst kannst du nicht mitnehmen, Orte können einem nie gehören, selbst der Kamera nicht. Und wenn wir uns ein Bild von ihnen machen, dann leihen wir uns nur die Erscheinung des Ortes für eine kleine Weile aus. [...] Vielleicht fotografiere ich deswegen vor

allem Orte: Um ihre Existenz nicht als selbstverständlich und gegeben hinzunehmen. Um an ihr Erinnerungsvermögen zu appellieren, uns nicht zu vergessen.“ Auf solche Weise erfahrene Orte bleiben daher „ein ruhender Gegenpol im digitalen, im globalen Zeitalter, sie SIND DA. Sie BLEIBEN DA. Nicht nur als Bild-Gegenstand, sondern auch als Bild-Geber, Bild-Entwerfer, Bild-Forderer, nein, auch als Bild-Autoren.“ Zum ORT in dem geschilderten Sinne wird ein Hafen vor allem durch eine Vielzahl mehr oder weniger verborgener Strukturen, die abseits der alltäglichen Wahrnehmung liegen. Aus solchem ästhetischem Aufmerken und dessen Fixierung in fotografischen Bildern resultiert im günstigen Falle ein zuvor von keinem Plan und keiner bewußten Gestaltung vorgesehener Mehrwert. Da der Hafen stets Schauplatz harter Arbeit war, betrifft diese Physiognomik vor allem die verschiedensten – beabsichtigten und unbeabsichtigten – Einwirkungen auf Materialien, handele es sich nun um Metall, Stein, Holz, Lack oder Verputz, deren Struktur und Textur mehr oder weniger stark individualisiert werden.

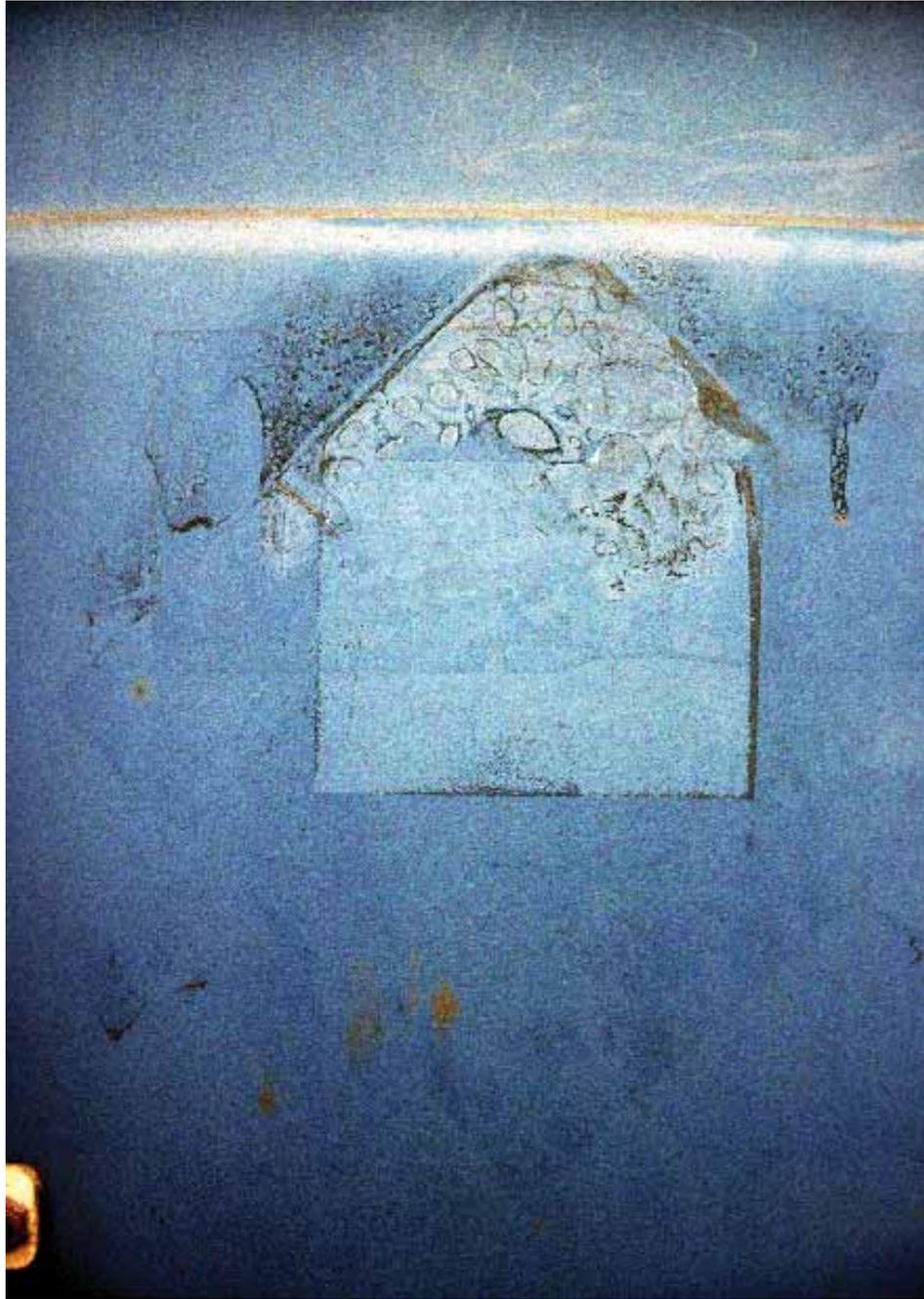
In manchen Fällen können solche Spuren ein Gefühl von Authentizität vermitteln, das Walter Benjamins Konzept der Aura als „einmaliger Erscheinung einer Ferne, so nahe sie sein mag“ in Erinnerung ruft. Daß einem Ort als prozessual sich entfaltendem und vergehendem „Existential“ ein so hoher ästhetischer Wert zuzusprechen sei, ist eine normative Prämisse, die sich selbstverständlich bestreiten läßt und von einem dem ökonomischen Primat verpflichteten Funktionalismus ignoriert wird.



31 Warenlogik



55 Nachtschwärmer –
Hommage à Jean Dubuffet



45 Blaues Haus

Container als Doppelgänger

Was einen ORT ästhetisch auszeichnet, ist in der Fülle möglicher Spuren, Zeichen, Konfigurationen „unerschöpflich“ und daher auch nie zu einem vollständigen Archiv zusammenzufassen. Es kann sich nur um Fragmente, Streiflichter, Andeutungen eines Ganzen handeln, das im Falle des ZOLLHAFENS schon zu einem Großteil verschwunden ist oder bald für immer verschwinden wird.

Der früher vor allem von der Stückgutverladung geprägte Waren- und Güterumschlag des Mainzer Zoll- und Binnenhafens hat sich seit etwa 1970 kontinuierlich zugunsten des vom Containertransport repräsentierten Anteils verschoben. Container tragen also schon lange zur charakteristischen Physiognomie dieses Areals bei, das nun in seiner bisherigen Funktion als Wirtschaftshafen stillgelegt wird. Zwischen der ökonomisch bestimmten Hafenwelt und ihrer ästhetischen Erfahrung mit all den nostalgischen Reminiszenzen, subjektiven Anverwandlungen und imaginativen Projektionen führt der Container eine Art Doppelexistenz.

Als ein nach ISO-Normen gefertigtes neutrales Raummodul läßt sich der Container überall verwenden und variabel zu größeren Einheiten zusammensetzen. Seine Grundtugenden sind größtmögliche Flexibilität und Mobilität. Er verkörpert dadurch nicht zuletzt dank der ausgefeilten Logistik seiner Normierung und Vernetzung geradezu idealtypisch das innerste Prinzip weltweit wirksamer ökonomischer und technokratischer Rationalität. Die business philosophy der

ganzen Branche hat Albert Ballin, Begründer der Hapag Lloyd-Reederei, auf den Satz „Mein Feld ist die Welt“ gebracht und um den Anspruch ergänzt, daß diese Philosophie fähig sei, ganze „Kontinente, Länder und Kulturen“ miteinander zu verbinden. An dieser Stelle sei daran erinnert, daß der Container erst Ende der 50iger Jahre in den USA in Gebrauch gekommen ist und daß es die - inzwischen auch das Erscheinungsbild der Rheinschiffahrt prägenden - Open-Top-Schiffe erst seit Anfang der 90iger Jahre gibt. Angesichts einer derart stürmischen Entwicklung spricht man mit einigem Recht von „Containerrevolution“. Sobald ein Container jedoch kontextuell verortet und in seinem konkreten räumlichen und zeitlichen Zusammenhang betrachtet wird, kann er - wie jedes andere Ding auf der Welt - zum Akteur einer „besonderen Geschichte“ und damit auch zum Gegenstand ästhetischer Betrachtung werden, die sich an singulären Qualitäten orientiert.

Surrealismus und Fotografie

Die alternden, der Zeit und dem Wetter ausgesetzten Container, die überdies mit anderen Containern immer wieder neue Konfigurationen bilden, werden in ähnlicher Weise zum Objekt ästhetischer Wahrnehmung und Imagination wie verwitterte Mauern, rostende Maschinen oder zerkratzte Tore, sowie zufällige Agglomerationen von Dingen bis hin zu Schrotthaufen, die ein ganzes Kaleidoskop von Farben und Formen umfassen.

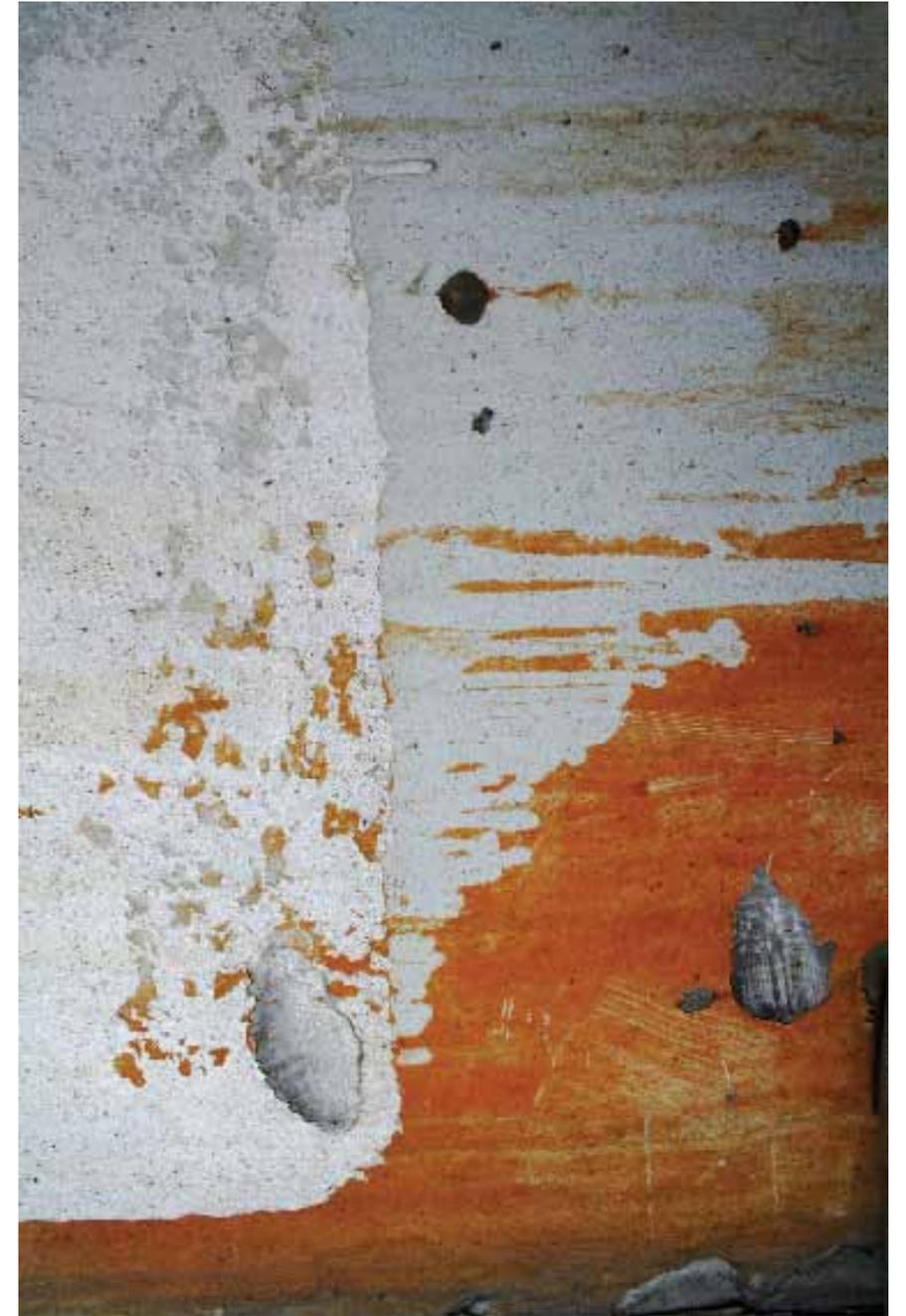
Es war Leonardo da Vinci, der die vieldeutige Physiognomik der gesamten uns umgebenden Wirklichkeit, vorzugsweise aber bestimmte für eine rhapsodisch schweifende Wahrnehmung besonders ergiebige Strukturen in seinem „Traktat über Malerei“ als universales Mittel zur künstlerischen Phantasieerregung empfohlen hatte. Er nannte diese Methode eine „neue Art des Schauens“, „die zwar klein und sich fast lächerlich ausnehmen mag, nichtsdestoweniger aber doch sehr brauchbar, den Geist zu verschiedenster Erfindungen zu wecken. Sie besteht darin, daß du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bedeckt sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tal und Hügeln in mancherlei Art. Auch kannst du da allerlei Schlachten sehen, lebhaftige Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsmienen, Trachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und



72 Maske

gute Form bringen magst.“

Im Horizont einer Ästhetik der Moderne hat vor allem die Avantgardebewegung des Surrealismus diese Methode in Erinnerung gebracht und damit eine neue „überreale“ Dimension des Seienden als mehr oder weniger verborgene Schicht der Wirklichkeit fernab aller funktionalen Zusammenhänge und sprachlichen Klassifikationen aufgedeckt. Die Surrealisten folgen dabei dem Prinzip des „objektiven Zufalls“ (hazard objectif), der sich in die eigene Existenz einschreibt und produktiv wie rezeptiv zu neuen Vorstellungen anregt. Dieses Prinzip ist wiederum mit dem Konzept des „aufgefundenen Objekts“ (objet trouvé) verknüpft. In Beantwortung der Frage „Was ist Surrealismus?“ bezeichnet Max Ernst diese Sichtweise nach ihrer wahrnehmungsspezifischen Seite, wie sie dann insbesondere auch



60 Terrarium –
Hommage à Max Ernst

für die Fotografie leitend ist, als „völlige oder partielle Umdeutung der Dinge durch den überspringenden Funken Poesie“, der absichtslos schon in ihnen steckt. „Die Freude an jeder gelungenen Metamorphose entspricht nicht einem elenden ästhetischen Distractionstrieb, sondern dem uralten vitalen Bedürfnis des Intellekts nach Befreiung aus dem trügerischen und langweiligen Paradies der fixen Erinnerungen und nach Erforschung eines neuen, ungleich weiteren Erfahrungsgebiets, in welchem die Grenzen zwischen der sogenannten Innenwelt und der Außenwelt sich mehr und mehr verwischen.“

Vor dem Hintergrund der oben skizzierten Ästhetik des ORTES und deren Anwendung auf die Topographie alter Hafenanlagen erweist sich die Fotografie tatsächlich als surrealistisches Medium par excellence. Sie ist das ideale Instrument zur Erkundung von ORTEN in ihrem ästhetischen Eigensinn, und zwar unter der Voraussetzung ihrer Authentizität als Spur des Realen selbst. Dank ihrer kausalen Verbindung mit dem Gegenstand unterliegt die Fotografie andererseits der Gunst des Augenblicks, der in seiner Fixierung zugleich unwiderruflich Vergangenheit ist. Das fotografische Suchen und Finden bleibt daher ganz in den Zusammenhang des ORTES eingebunden, es wird zu dessen leibhaftigem Teil. Auf solche Weise kann die Fotografie der von Paul Cézanne schon an der Wende zum 20. Jahrhundert ausgesprochenen Mahnung „Die Dinge verschwinden; man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will“ in besonderem Maße genüge tun. Normativität und Subjektivität in der Auswahl



53 Grafische Verflüssigung

der Gesichtspunkte sind dabei notwendig und unvermeidlich. Die aus solchen Recherchen resultierende Folge von Bildern wird zum ästhetischen Archiv, das einen ORT zumindest in Bruchstücken für die Zukunft aufzubewahren vermag, deren Bewußtsein immer auch von dem Bedürfnis geprägt ist, in eine unwiederbringliche Vergangenheit zurückzublicken.

Container als ästhetische Zeichenträger im Wechselspiel von Natur, Kunst und Industrie

Wie andere irdische Dinge auch ist ein Container ein verletzliches Gebilde. Dies trägt zu seiner Individualisierung bei und schafft im günstigen Falle jenen ästhetischen Mehrwert, der bestimmte Container gleich verwitternden Mauern und ausgemusterten rostenden Maschinen zu fotografischen Attraktionen machen kann. Dazu gehören Verbiegungen, Stauchungen, Schrammungen, Ritzungen, Kratzungen, Durchlöcherungen, Bekritzelnungen und Übermalungen. Ruppigkeit im Umgang mit Containern ist aus der Sicht des Ästhetikers im Kontrast zu den im Containerhandbuch der Versicherungswirtschaft aufgeführten Regeln eines möglichst schonenden und fachgerechten Umgangs durchaus erwünscht. Ladierte Container werden zu grafischen, malerischen und skulpturalen Objekten, die sich von der Fotografie in ähnlicher Weise dokumentieren lassen, wie die vielen temporären Aktionen, Performances und Happenings des Kunstbetriebs, die ohne fotografische Aufzeichnung keine bleibenden Spuren hinterlassen würden.

Als ästhetisch hochrangig erweist sich vor allem die vom Chemismus der Natur – vor allem mit Hilfe der Meeressgischt – bewirkte nachhaltige Veränderung des Materials. Sie erzeugt eine so außerordentliche Nuanciertheit in den Farben und Formen, wie sie ohne solche atmosphärischen Bedingungen kaum zu erreichen ist. Zu „Künstlern wider Willen“



10 Anlegestelle Bacharach

werden hier nicht zuletzt die vielen Arbeiter, die ständig mit Containern umgehen, sie beladen, stapeln, transportieren und schließlich ausrangieren.

In ihrer Verkettung bilden Container mehr oder weniger komplexe Kuben, Installationen, Raumpläne, ja ganze „Landschaften“, die sich in ihrer ästhetischen Erscheinung je nach Tages- und Jahreszeit, nach Witterungs- und Lichtverhältnissen beträchtlich voneinander unterscheiden. Sie tragen zur ästhetischen Physiognomie eines Hafens in dem Sinne bei, daß sich die veränderlichen Konfigurationen gestapelter Container mit einiger Anstrengung auch als wechselnde „Gesichtszüge“ eines charakteristischen Ortes lesen lassen.

Während „Container in Bewegung“ in ihrem nicht viel länger als fünfzehn Jahre währenden Leben dank des sich weiter beschleunigenden Timings im Containerumschlag die Stellplätze in den Häfen immer schneller wechseln, bis sie irgendwo sich selbst überlassen oder verschrottet werden, können einzelne vom Zweck des Transports entlastete „Container im Ruhestand“ dauerhaft zum ästhetischen Eigensinn eines Hafens beitragen. Solche Solitäre lassen sich manchmal noch nach Jahren wie alte Bekannte aufsuchen und in ihrer Besonderheit würdigen.

Ästhetisches Interesse wecken Container auch dadurch, daß sich jedes ihnen aufgeprägte Zeichen in seiner witterungsbedingt veränderten Gestalt von anderen Realisierungen desselben Zeichens unterscheidet. Dies betrifft vor allem Embleme, Schriftzüge, Zahlenreihen, technische Tafeln,

Prüfplaketten und Aufprägungen, die durch Zufall eine bildhafte Gestalt annehmen können. Für die vom ästhetischen Blick geleitete fotografische Fixierung solcher Zeichen ist das Moment der Verfremdung wichtig, das in der Rezeption auch dadurch wirksam wird, daß die mit der „Sprache der Container“ wenig vertrauten Beobachter in der Regel nicht wissen, was die Zeichen bedeuten, und sie deshalb oft auf eine eher phantastische Weise assoziativ besetzen oder aber bewußt in ihrer Rätselhaftigkeit belassen.

Hervorzuheben ist das Zeichen der Raute, wie es als diagonal verklebter quadratischer Zettel an Abrißstellen oft mehrfach und in unterschiedlichsten Anordnungen auftaucht. Entweder sind solche rautenförmigen Flächen ganz leer und zeigen sich nur in Verschiebungen des Farbspektrums, oder es überlagern sich palimpsestartig Reste verschiedenfarbiger Zettel mit Wortfragmenten aus zahlreichen Sprachen, verbunden wiederum mit Spuren chemisch-physikalischer Einwirkung oder menschlicher Bearbeitung. Neben den schon genannten Abrissen – Décollagen – gibt es hier Abkratzen – Grattagen –, sowie nachträgliche Beschriftungen oder Übermalungen mit Stift und Pinsel. Solche zeichenartigen Strukturen lassen zumeist noch den ursprünglichen Metallgrund durchscheinen, und manchmal kommt es im Zuge starker Verwitterungsprozesse zu großflächigen Oxydationen und Absplitterungen.

Die sich dem Zufall verdankenden Bilder, Reliefs und Skulpturen spiegeln auf oft verblüffende Art und Weise den Gestus prominenter künstlerischer Positionen der Moderne wider. Es

entsteht der Anschein, als ob die Natur in Verbindung mit handwerklich-industriellen Arbeitsprozessen nunmehr der Kunst zurückerstatte, was diese in Abkehr von aller direkten Nachahmung mittels ihres alles Funktionale verfremdenden Blicks im Zeichen der ästhetischen Moderne aus der Realität in den vermeintlich autonomen Kunstraum eingebracht hat. Aus der fotografischen Arbeit ergibt sich eine Fülle möglicher Hommagen, als Ausdruck der Hochachtung gegenüber der Kunst und der Natur, wie insbesondere auch gegenüber den unbeabsichtigten Folgen handwerklicher und industrieller Arbeit. Die sonst weitgehend als getrennt erlebten Bereiche kommen sich hier dank der Verwandtschaft ihrer ästhetischen „Handschriften“ wieder näher.



57 Silbermund

Grenzen der Identifikation von Containern und Menschen

Die Identifikation von Containern vollzieht sich inzwischen fast ausschließlich mittels einer weltweit vernetzten computergestützten Logistik, deren einziges materiell greifbares Zeichen ein elektronisch lesbarer Code aus Zahlen und Buchstaben ist. Wer z.B. als Aktionär einer Leasinggesellschaft Herr über eine Vielzahl von Containern werden möchte, kann diese nach dem jeweils zugeordneten Eingabecode auf ihrem rastlosen Weg durch große und kleine Häfen während der Vertragslaufzeit – und das heißt manchmal auch bis zum Ort ihrer Verschrottung – auf dem Bildschirm des heimischen Computers verfolgen. Unit Inquiry heißt dieses Verfahren, und es führt zu Antworten wie dieser: „TRLU246700 7 OUTOFFLEET 20'X8'X8'6" CORTEN DC UNIKON (SZCZECIN) CONTAINER FACTORY 01/04/1994“

In der Anwendung von Verfahren zur Identifikation von Menschen an jedem Ort und zu jedem Zeitpunkt sind wir noch nicht annähernd so weit fortgeschritten. Doch kreuzen sich hier die Wege der Logistik und der Ästhetik noch einmal auf überraschende Weise: Jeder existierende Körper – ob Mensch oder Container – beansprucht notwendigerweise einen bestimmten Platz im raumzeitlichen Kontinuum der Welt, jedenfalls nach den uns vertrauten Regeln ihrer Vermessung. Der Philosoph Gottfried Wilhelm Leibniz, der einige Zeit auch in Mainz tätig war, hatte diese Erkenntnis als principium individuationis bezeichnet. Demgemäß kann nicht einmal ein

perfekter Clon zu derselben Zeit denselben Platz einnehmen, den seine Mitclone zwangsläufig beanspruchen müssen. Ist jeder Mensch und jeder Container in der Gesamtheit seiner möglichen Bestimmungen, die seine Position in Raum und Zeit einschließen, nach dem logistischen Ideal durch eine zeit seines Lebens nur ihm persönlich zugeordnete Folge elektronisch lesbarer Zeichen im Prinzip eindeutig identifizierbar, so bleibt er nach dem ästhetischen Ideal dennoch ein unaussprechliches Individuum – individuum ineffabile –, das sich in der unerschöpflichen Vielfalt seiner möglichen Bestimmungen relativ zu seiner „existentiellen Situation“ nie definitiv auf den Begriff bringen läßt. Zu solcher Einsicht können uns also sogar Container verhelfen, indem sie – wenn auch nur für einen flüchtigen Moment – zur unverwechselbaren Physiognomie eines „Hafens in Bewegung“ beitragen.

Quellen und weiterführende Literatur

Ekhart Berckenhagen: *Schiffe, Häfen, Kontinente. Eine Kulturgeschichte der Seefahrt*, Berlin 1983 | Hans Blumenberg: *Die Sorge geht über den Fluß*. Frankfurt am Main 1987 | Michael Bonewitz (Hrsg.): *Der Mainzer Zollhafen. Aufbruch zu neuen Ufern*. In: MAINZ. Vierteljahreshefte für Kultur, Politik, Wirtschaft, Geschichte. 25. Jg. Heft 2. Mainz 2005 | Rinio Bruttomesso: *Water and Industrial Heritage. The Reuse of Industrial and Port Structures in Cities on Water*. Venezia 1999 | Paul Celan: *Gedichte*. Band 1 und 2. Frankfurt am Main 1975 | Uwe Duken: *Containerhandbuch*. Fachinformation der Deutschen Transportversicherer. 3 Bände. Berlin 2005 | Axel Föhl: *Der Hafen als Denkmal*. Industriearchäologische Fragestellungen an den Ruhrorter Hafen. Tübingen 1991 | Jörg Haspel: *Aspekte und Perspektiven der Hafendenkmalpflege*. Bonn 1989 | Jörg Haspel (Hrsg.): *Industriekultur und Arbeitskultur an der Wasserkante. Zum Umgang mit Zeugnissen der Hafen- und Schiffahrtsgeschichte*. Hamburg 1992 | Christoph Hönig: *Die Lebensfahrt auf dem Meer der Welt. Der Topos. Texte und Interpretationen*. Würzburg 2000 | Vittorio Magnago Lampugnani, Volker Fischer, Anna Meseure (Hrsg.): *Wohnen und Arbeiten am Fluß*. Katalog des Deutschen Architekturmuseums Frankfurt am Main. München 2002 | Marshall,

Richard (Hrsg.): *Waterfronts in Post-industrial Cities*, London 2001 | Metken, Günter (Hrsg.): *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente*. Hofheim 2. Aufl. 1983 | Dirk J. Peters und Hartmut Bickelmann (Hrsg.): *Hafenlandschaft im Wandel. Beiträge und Ergebnisse der Tagung zur Industriekultur und Denkmalpflege*. Bremerhaven 2000 | Reclams Führer zu den Denkmälern der Industrie und Technik in Deutschland, Bd. 1 und Bd. 2, Stuttgart 1998 | Wolfgang Rudolph: *Die Hafenstadt. Eine maritime Kulturgeschichte*. Leipzig 1979 | Joseph Rykwert: *Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier*. Berlin 2005 | Dirk Schubert: *Hafen- und Uferzonen im Wandel. Analysen und Planungen zur Revitalisierung der Waterfront in Hafenstädten*. 2. durchges. Aufl. Berlin 2002 | Günter Stolzenberger (Hrsg.): *Meer Geschichten. Ein literarisches Lesebuch*. München 2000 | Heinz Stoob (Hrsg.): *See- und Flußhäfen vom Hochmittelalter bis zur Industrialisierung*, Köln 1986 | Horst Johannes Tümmers: *Der Rhein. Ein europäischer Fluß und seine Geschichte*. München 1994 | Sabine Vielmo: *30.000 Seemeilen. Passagen und Landgänge. Von Schiffen, Menschen und Containern*. Heidelberg 2004 | Jörg Zimmermann: *Ästhetik*. In: Ulfert Ricklefs (Hrsg.): *Fischer Lexikon Literatur*. Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main 1996. Bd. I, S. 107-143 | Ders.: *Ästhetische Existenz. Wandel und Aktualität*

einer anthropologisch zentralen Kategorie. In: Karin Hirdina und Renate Reschke (Hrsg.): *Ästhetik. Aufgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin*. Freiburg 2004 | Ders.: *Das Mittelrheintal. Zur ästhetischen Dimension einer Kulturlandschaft*. In: *Das Rheintal von Bingen und Rudesheim bis Koblenz. Eine europäische Kulturlandschaft*. Mainz 2001 | Ders.: *Hafenästhetik und Containerphilosophie*. In: *Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V.* (Hrsg.): *Transformation [Osthafen Frankfurt am Main]*. Berlin 2005



68 Sündenfall

Das Ausstellungsprojekt ZOLLHAFEN wird unterstützt von:



Der Chronologie der Ereignisse folgend, gilt das erste Wort des Dankes der kultupolitischen Sprecherin im Stadtrat Elisabeth Kilali, die vor mehr als einem Jahr spontan vorschlug, einige der auf zahlreichen winterlichen Streifzügen durch den Mainzer Zoll- und Binnenhafen aufgenommenen Fotografien öffentlich zu präsentieren. Unterstützung fand dieser Gedanke durch die Bereitschaft von Oberbürgermeister Jens Beutel, für eine solche Ausstellung die Schirmherrschaft zu übernehmen. Ihm gebührt ebenso Dank wie den Mitgliedern des Vorstands der Stadtwerke Mainz AG, die kurz darauf eine umfängliche Förderung des Projekts und die Reservierung des Weinlagergebäudes als Ausstellungsraum in Aussicht stellten. Zu danken ist hier insbesondere Dr. Antje Hermanni, die die Vorbereitungen begleitet und bei auftretenden Schwierigkeiten immer wieder ihre Vermittlung angeboten hat.

Daß die Ausstellung durch einen so gut ausgestatteten Katalog ergänzt werden kann, verdankt sich der vom Vorstandsvorsitzenden der Landesbank Rheinland-Pfalz Dr. Friedhelm Plogmann zugesagten finanziellen Unterstützung, während die Finanzierung des Begleitprogramms nicht ohne das Engagement des Kultursommers Rheinland-Pfalz e.V. und seines künstlerischen Geschäftsführers Dr. Jürgen Hardeck möglich gewesen wäre. Für finanzielle Hilfe sei hier selbstverständlich allen Sponsoren gedankt, die zu der einen oder anderen Facette der Realisierung des gesamten Projekts beigetragen haben.

Die Herstellung der den Kern der Ausstellung bildenden Exponate war nur durch die enge Zusammenarbeit mit dem Flörsheimer Fotofachlabor von Rudolf Riffel möglich, der auch im Eilfall stets ansprechbar war, ebenso wie Hartwig Bull, mit dem die noch „heißen“ Ausdrücke begutachtet und gegebenenfalls korrigiert werden konnten. Im Verlauf der fotografischen Arbeit war die Beratung durch Nicole Ahland als erfahrene Fotokünstlerin besonders wichtig, der darüber hinaus ebenso wie Joachim Eger für die Beteiligung mit einer eigenen Ausstellungskomponente zu danken ist.

Zum besonderen Charakter des Projekts ZOLLHAFEN gehört die enge Verbindung von Präsentation und Reflexion, die die Bedeutung der Johannes Gutenberg-Universität gerade auch für die Gestaltung der Kulturszene der Landeshauptstadt unterstreichen soll. Ein ganz persönlicher Dank gebührt hier dem Universitätspräsidenten Prof. Dr. Jörg Michaelis und dem Dekan Prof. Dr. Jürgen Blume sowie den Professorenkollegen Claus Dreyer, Ernst Fischer, Thomas Koebner, Jürgen Oldenstein und Ludwig Striegel. Für die Situierung des Projekts im Rhein-Main-Dreieck sehr erfreulich ist schließlich die Beteiligung von Iris Melamed vom Staatstheater Darmstadt mit einer Lesung zum Hafenthema in der Geschichte der Literatur und Philosophie.

Die Universität ist mit der Abteilung Technik unter der Leitung von Dr. Joachim Liers auch an der praktischen Realisierung wesentlich beteiligt. Für tatkräftige Hilfe sei hier Hartmut Langer und Werner Ehrenberg gedankt, sowie auf seiten der Stadtwerke dem Leiter des Zoll- und Binnenhafens Klaus Kuhn und dem Projektmanager Peter Zantopp-Goldmann.

Um die Realisierung eines so umfänglichen Projekts wäre es schlecht bestellt, gäbe es nicht für den gesamten Ablauf eine ebenso kreative wie effektive und verlässliche Organisation. Deshalb richtet sich zu guter letzt ein entsprechend deutliches Wort des Dankes an Tanja Löhner, der wissenschaftlichen Mitarbeiterin im Arbeitsbereich Kunsttheorie, die diese organisatorische Aufgabe in vielfältiger Weise erfüllt hat. Hinzu kommt ihrer Rolle als Gestalterin sämtlicher Printsachen vom Plakat bis zum Katalog sowie als Künstlerin, die den Zyklus der Begleitveranstaltungen mit einer Lichtinstallation abschließt.

Vielleicht trägt das Projekt insgesamt ein wenig dazu bei, die rheinland-pfälzische Landeshauptstadt künftig stärker als bisher auch als Hafenstadt wahrzunehmen.

Mainz, im April 2006

JÖRG ZIMMERMANN

- | | | |
|--------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 01 Zollhafen | 27 Dreiklang | 52 HANJIN SHIPPING |
| 02 Hafenpanorama | 28 Graphitsackballung | 53 Graphische Verflüssigung |
| 03 Altes Weinlager | 29 Graphitsackaufbruch | 54 Phantomschmerz –
Hommage à Wols |
| 04 Bleigrauer Morgen | 30 VERITAS | 55 Nachtschwärmer –
Hommage à Jean Dubuffet |
| 05 Einsturzgefahr | 31 Warenlogik | 56 Flüchtige Visionen |
| 06 Nordmole | 32 Containerlandschaft HYUNDAI | 57 Silbermund |
| 07 Schiffsverkehr | 33 Containerlandschaft TRITON –
Hommage à Edward Hopper | 58 Blaue Abstraktion |
| 08 Vogelperspektive | 34 Containerlandschaft CAPITAL | 59 Rote Abstraktion |
| 09 Fernweh | 35 Containerlandschaft BELL | 60 Terrarium –
Hommage à Max Ernst |
| 10 Anlegestelle Bacharach | 36 Containerlandschaft MSC | 61 Rautenskulptur |
| 11 Hafengarten | 37 Containerlandschaft T 46 –
Hommage à Mark Rothko | 62 Rautenmalerei |
| 12 Die gescheiterte Hoffnung –
Hommage à Caspar David Friedrich | 38 Containerlandschaft YANG MING | 63 Rautengraphik |
| 13 Haupt- und Nebenwege | 39 Blue Box | 64 Rautenschwärzung |
| 14 Kieswerk –
Hommage à Richard Serra | 40 EVERGREEN SHIPPING | 65 Rautenquerung |
| 15 Schaufel und Besen | 41 Innen und Außen –
Hommage à René Magritte | 66 Rautenspiegel |
| 16 Verrufene Stelle | 42 Containerschrammung | 67 Grüne Abstraktion |
| 17 Graffiti | 43 Containerverwitterung | 68 Sündenfall |
| 18 Grüne Mechanik | 44 Hafenbiotop | 69 Sonnenuntergang |
| 19 Paar im Ruhestand | 45 Blaues Haus | 70 Unendliche Landschaft –
Hommage à Yves Tanguy |
| 20 Vor Anker | 46 Die Erfindung der Malerei | 71 LA TABERNA |
| 21 Melancholie | 47 Idol | 72 Maske |
| 22 Kran in Bereitschaft | 48 Flagge | |
| 23 Schaltzentrale | 49 CHINA SHIPPING | |
| 24 Hafenspiegelung | 50 UNITED ARAB SHIPPING | |
| 25 Schiffsleiter | 51 Zweiundzwanzig | |
| 26 Profane Erleuchtung | | |

Vita

JÖRG ZIMMERMANN | Jahrgang 1946 | Studium der Philosophie, Kunstgeschichte, Linguistik und Theorie der Psychoanalyse an der Universität Tübingen | 1974 Promotion | 1979 Assistent am Philosophischen Seminar der Universität Hamburg | 1982 Habilitation mit Verleihung der Venia für Philosophie | 1987 bis 1995 Professor für Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft im Fachbereich Kunst und Design der Fachhochschule Hannover | 1993 und 1995 Gastprofessor für Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin | 1993 bis 1997 erster Präsident der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik | 1994 Konzeption und Mitkuratierung der Ausstellung „Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum“ im Sprengel-Museum Hannover | Frühjahr 1995 Ruf auf eine Professur für Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts an der Universität Frankfurt am Main | Seit Herbst 1995 Inhaber des Lehrstuhls für Kunsttheorie an der Akademie für Bildende Künste der Universität Mainz, in Verbindung mit Lehrtätigkeit am Philosophischen Seminar und in der Filmwissenschaft | 1997 ff. Aufbau eines Schwerpunktes Fotografie in Lehre, Forschung und Ausstellungsplanung | 2002 ff. Intensivierung der Forschungskontakte zu Italien, insbesondere zu den Universitäten Bologna und Roma Tre | 2005/06 Wahrnehmung eines Forschungsjahres mit dem Schwerpunkt „Interdisziplinäre Ästhetik“

Publikationen (Auswahl)

Bücher: 1975 Wittgensteins sprachphilosophische Hermeneutik | 1980 Sprachanalytische Ästhetik | 1982 Francis Bacon: Kreuzigung. Versuch, eine gewalttätige Wirklichkeit neu zu sehen | 1988 Theory of Earth Science (zus. mit Wolf von Engelhardt) | 1988 Lichtenberg. Streifzüge der Phantasie (Hrsg.) | 1996 Ästhetik und Naturerfahrung (Hrsg.) | 2001 Ästhetik der Inszenierung (Hrsg. zus. mit Josef Früchtl) | 2006 (in Vorb.) Charles Chaplin im ästhetischen Diskurs des 20. Jahrhunderts

Aufsätze: 1975 Psychische Realität | 1976 Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs | 1982 Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs | 1985 Das Schöne | 1986 Metaphysik als Zweig der phantastischen Literatur | 1988 Bach as a Paradigm in Aesthetic Discourse | 1991 Mimesis im Spiegel | 1993 Kleine Paradigmatik des bildnerischen Schaffensprozesses im frühen 20. Jahrhundert | 1996 Ästhetik | 2000 Chimären der Einbildungskraft | 2000 Ästhetische Existenz | 2000 Nietzsche und die bildende Kunst der Moderne | 2000 Wolkendunst | 2001 Das Mittelrheintal | 2001 Mutmaßungen über die Regie des Lebens | 2002 Die Bildwerdung des Elias | 2003 Kleine Philosophie der Zeichnung | 2004 Don Juan als philosophisches Paradigma | 2004 Musik als Wissen durch das Gefühl an den Grenzen der Sprache | 2005 Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ und die romantische Kunstreligion | 2005 Hafenästhetik und Containerphilosophie | 2006 Che cosa sono le nuvole?



02 Hafenpanorama