

## Geschichten ohne Plot

Ein Essay zum Werk des Fotokünstlers Cat Tuong Nguyen.

Von Nadine Olonetzky

Ständig geschieht etwas, aber oft ist nicht klar, was. Man sitzt etwa am Schreibtisch, schaut aus dem Fenster und entdeckt auf dem Dach des Nachbarhauses plötzlich einen Mann, der raucht. Gleichzeitig steigt ein Flugzeug in den Himmel; wohin es fliegt, weiss man nicht. Die Wirklichkeit, die uns umgibt und in der wir uns bewegen, ist eine Wunderkammer voller parallel ablaufender Szenen. Ob sichtbar oder unsichtbar: Die Gleichzeitigkeit von Gegensätzen erzeugt weltweit Spannungen. Während einer seine Frau küsst, verunfallt ein anderer auf der Autobahn, schläft jemand friedlich, geht einer viele Kilometer, um Wasser zu holen, schießt jemand, lacht eine, weint ein anderer – banal, bedeutungsvoll, gnadenlos parallel.

Vieles, was wir tun, ist uns klar. Oder es erscheint so. Wir finden, es sei übersichtlich, kausal begründet, auf ein Ziel ausgerichtet, es habe einen Beginn, eine Mitte, ein Ende. Wir denken: Es ist eine kleine Geschichte. Allerdings stellt sich vielleicht heraus, dass die Folgen eines Tuns nicht den Absichten entsprechen, dass das Ziel zwar erreicht, aber falsch ist. Das ist verwirrend. Der Mann auf dem Dach denkt vielleicht gerade über ein erreichtes, aber verkehrtes Ziel nach, wer weiss. Lang Anhaltendes und plötzlich Eintretendes, sich Ergänzendes und sich Ausschliessendes, Hartes und Weiches, Helles und Rabenschwarzes: Alles zusammen bildet einen dichten, bunten, ereignisreichen und zuweilen erbarmungslosen Dschungel, in dem wir unterwegs sind. Es ist eine Reise in die grosse Unübersichtlichkeit. Was man auf der Reise wahrnimmt, sind Wirklichkeitssplitter, die sich für Momente zu sinnvollen Kompositionen fügen. Es sind vom Standort und den Umständen geprägte, fragmentarische Einsichten, die kurzzeitig das nächste Ziel bestimmen (das wieder falsch sein kann). Jeder macht sich auf diese Weise

andauernd Bilder, ordnet, vergleicht mit schon Gesehenem und Erlebtem und erschrickt zuweilen angesichts der Unterschiede zu den Bildern der Mitreisenden ... Je länger jedenfalls die Reise dauert, desto mehr Bilder sammeln sich im Archiv des Gedächtnisses an. Manche sind vage und nebelhaft, andere scharf, und einige brennen sich ins Gedächtnis ein wie eine Markierung, teilen das eigene Leben in ein Vorher und ein Nachher. Und irgendwann ergibt sich aus den vielen Einzelbildern eine grosse Collage. In ihr spiegeln sich die vielen Wirklichkeiten, die Widersprüche und Gleichzeitigkeiten, denen man begegnete, ausgeliefert war oder die man selbst verursachte. In dieser Collage wird der ungeheure Reichtum aller Lebensfacetten reflektiert. Doch sie bleibt partiell unverständlich.

Die Wirklichkeit, sagt Cat Tuong Nguyen, ist der Vorwand für ein Bild. Welche Wirklichkeit? Cat Tuong Nguyen, 1969 in Ban Me Thuot, Vietnam, geboren, bleibt als siebenjähriges Kind mit seinen beiden älteren Schwestern am Strand einer Insel zurück. Es ist Abend und dämmt bereits, die Eltern wollen flüchten – und fliehen auch. Das realisieren die Kinder am Morgen, als die Polizei kommt; die Wellen des Meers rollen wie vorher, wie nachher an Land. Aber alles ist anders. Die Kinder wohnen dann bei Verwandten in Saigon, werden später auseinandergerissen, finden sich wieder, erleben Armut, schlechte Behandlung, auch Zuwendung und Gutherzigkeit und können schliesslich gemeinsam in die Schweiz nachreisen. Ab 1981 lebt die Familie wieder unter einem Dach. Dort kommt Cat Tuong Nguyen aus fremden Gesichtern eine unbekannte Sprache entgegen. Es gibt neue Geräusche und Gerüche, andere Häuser und Landschaften, eine neue Kälte und Wärme. Es gilt, Fuss zu fassen. Was aber heisst das für jemanden, der an einem Strand verloren ging? Rutscht der Sand unter den Schuhen weg, auch wenn man schon lange auf Asphalt steht? Was heisst Orientierung, Herkunft, Ziel? Bilder sind jedenfalls lange verständlicher als Wörter.

Cat Tuong Nguyen geht in der Schweiz zur Schule. Er erzählt davon wie alle, die einen grossen Bruch erlebt haben – in kurzen Sätzen. Ich bin zur Schule gegangen, ich habe dann einige Semester Psychologie und Philosophie studiert und Flüchtlinge betreut. Ich habe immer gern gezeichnet; mich auszudrücken, war wichtig. Irgendwann habe ich angefangen zu fotografieren. Die Kamera war ein Mittel, mir die Welt anzueignen. Denn das flache Viereck einer Fotografie in der Hand halten zu können, befriedigt auf unnachahmliche Weise das existenzielle Bedürfnis

nach Übersicht und Reflexion. Cat Tuong Nguyen porträtiert die Flüchtlinge, denen er Brücken ins fremde Land zu schlagen hilft, er fotografiert an Festen und Hochzeiten, studiert Bildbände von Paul Strand, Edward Weston oder Ansel Adams und geht bei Schnee in den Wald, um Aufnahmen zu machen. Die Fotografien vergrößert er sorgfältig als Barytabzüge, zelebriert die Magie des Schwarzweissbildes. Damit steht er nicht alleine da. Egal, woher einer kommt, was eine schon erlebt hat und wohin die Reise gehen soll: Die Fotografie funktioniert als Medium, sich auf dem Weg durch den Dschungel oder die Wunderkammer ein Bild zu machen. Sie ist die Reisebegleiterin, die in der Unübersichtlichkeit wenigstens partiell zu Überblick verhilft und die dazu beiträgt, dass man aus vielen Einzelbildern ein Gesamtbild erhält, das Gesehene überdenken kann. Für Jäger und Sammler ist sie Pfeil und Tasche. Für Flaneure und Träumer Notizbuch und Inspiration zu Gedanken. Für Suchende ein Kompass zur Standortbestimmung und Navigation. Die Fotografie ist Werkzeug zur Verortung und Vergewisserung. Man war da. Und also: Man ist da.

Gleichzeitig gibt es die Sehnsucht, mit Bildern eine Gegenwelt zu formulieren, etwas ganz Eigenes zu behaupten, auf Sehnsüchte zu antworten. Noch bevor Cat Tuong Nguyen sein Studium beginnt, macht er die erste von mehreren Reisen nach Vietnam. Sie stellt viele eindringliche Fragen. Zum Beispiel: Wo bin ich, wer bin ich also? Cat Tuong Nguyen fotografiert Landschaften. Bäume, Gräser, Himmel, Häuser. Er reist früher ab. Doch auch das Studium, das ihm als Raum erscheint, in dem alles mit allem relativ zueinander in einem Schwebezustand verbunden ist und in dem er sich etwas verloren fühlt, liefert viele Antworten, aber keine, die reicht. Erst der Wechsel in die Fotoklasse an der Zürcher Hochschule der Künste ermöglicht Kongruenz: Das, was ihn beschäftigt, wird mit dem, was er materialisieren kann, deckungsgleich. Dass Fotografie nicht gleich Fotografie ist, wird schnell klar. Dass es nach Ansel Adams und dem exquisiten Schwarzweiss noch sehr viele andere Fotografinnen und Fotografen gibt, William Eggleston, Nan Goldin oder Robert Adams etwa, dass Farbe, Experimente und das Unperfekte möglich sind, öffnet seinen Blick. Vor allem aber wird klar, dass die Fotografie kein Abbild liefern muss, sie kann eine eigenständige Wirklichkeit entwerfen.

Die ersten Arbeiten, die ihm noch aus heutiger Sicht bedeutsam erscheinen, sind die 1996 gemachten Aufnahmen mit Lebensmitteln – etwa rohe Hirne auf Kohlblättern, verstreuter Reis

auf schwarzem Boden, schmutziges Geschirr – und die Serie *Das Verfahren* (1996). In verschiedenen Forschungslabors für Molekularbiologie oder Chemie entstanden, zeigen die siebzig Bilder Glasschalen, Plastikbecken, Flecken, Scherben, jedenfalls Ausschnitte und Details. Zu sehen ist nicht viel: Spuren eines Versuch-und-Irrtum-Spiels, das Forschung genannt wird. Die Bilder könnten überall aufgenommen sein. Macht sich hier also jemand lustig über den wissenschaftlichen Anspruch von Logik, Nachvollziehbarkeit, Objektivität? Viele Bilder ergeben ein Gesamtbild, sagt Nguyen. Doch deutlich wird vor allem sein Widerstand gegen rational nachvollziehbares Vorgehen und klar wird, dass nicht gezeigt werden kann, was wirklich vorgeht in diesen Labors. Was also ist hier wirklich? Das Unsichtbare? Das Wenige, das sichtbar ist? Das, was diese Bilder in unseren Köpfen an Ideen und Assoziationen lostreten?

*Die Gleichheit der Dinge* (1998–2001) dann, 115 Bilder im Format 14 x 21 cm, vereint Aufnahmen von Wiesen, Bergen, Pflanzen und Gärten, Häusern und Porträts mit gefundenen Familienfotos. Es sind farbige und schwarzweisse, scharfe und unscharfe, sehr dunkle und überhelle sowie hoch- und querformatige Aufnahmen, die zu einer schweifenden Bilderzählung zusammengestellt sind. Es ist der beinahe enzyklopädische Versuch, die Wirklichkeitssplitter festzuhalten, die, so unterschiedlich sie auch sein mögen, gleichwertig konstituierend für das eigene, gegenwärtige Leben sind. Doch obwohl Cat Tuong Nguyen in elliptischen Kurven immer und immer wieder auf Ähnliches kommt, an verschiedenen geografischen Orten Verwandtes entdeckt, scheinen die Bilder vor allem den Abstand dazu zu schildern. Es wirkt, als würden sich die sicht-, also fotografierbaren Dinge (Landschaften, Häuser, Menschen) beim Versuch, sie fotografisch zu fassen, entziehen. Manche Bilder erscheinen wie vage Erinnerungen oder eher als Ausdruck einer sehnsüchtigen Suche.

Klar ist inzwischen: Cat Tuong Nguyen fotografiert keine Bilder, die direkt darauf hindeuten, dass hier einer traumatische Kindheitserlebnisse verarbeiten würde. Auch die beiden Fotografien *Ohne Titel (Neunundzwanzig Jahre später)*, die er 2005 am Strand jener Insel aufgenommen hat, wo er mit seinen Schwestern zurückgeblieben war, sind keine Bilder, die Flucht oder Verlassenwerden illustrieren. Eher ist in ihnen und in manchen anderen Fotografien ein etwas verwunderter, konstatierender Blick auf etwas Bekanntes, das fremd geworden ist, spürbar. Und je länger, desto stärker ein skeptisch staunender Blick auf Zonen, wo Bekanntes

und Fremdes aufeinandertreffen, miteinander kollidieren. Nguyens Arbeiten entstehen auf weiten, auf ausserordentlich produktiv verschlungenen Umwegen. Alle sind den verschiedensten seelischen und kulturellen Einflüssen ausgesetzt. Sie entstehen im Wissen um die Existenz mehrerer Wirklichkeiten, paralleler Geschichten, sich widersprechender, aufeinander prallender Wahrheiten, uneinheitlicher Sichtweisen, doppelter Böden, abrupter Wechsel, trennender Abgründe und verbindender Brücken. Sie zeugen von Hellhörigkeit für alle Arten von Vielstimmigkeit, von Erfahrung mit harten Schnitten oder zerstörerischen Schlägen und von einer Sensibilität für die insgesamt schillernde, ebenso verstörende wie beglückende Vielfalt der Welt.

In den ersten Jahren nach seinem Diplom 1998, in denen er auch als Assistent der Künstlerin Cécile Wick arbeitet, beschäftigt sich Cat Tuong Nguyen unter anderem mit den Rändern der Abbildbarkeit, mit der Auflösung des Sujets, mit Abstraktion. Für die Serien *Villen* (1997) und *Helle Bilder* (1997/98) nimmt er Häuser und Landschaften über- oder unterbelichtet auf, treibt sie bis an die Sichtbarkeitsgrenze ins Helle, ins Dunkle. Das auf wenige Spuren Reduzierte, das Fast-Nichts und die Beinahe-Leere, unter anderem von Schriften Lao Tses oder vom Zenbuddhismus inspiriert, markiert eine Randzone der fotografischen Möglichkeiten, die abgetastet werden muss. Nguyen experimentiert auf der anderen Seite mit Überlagerungen mehrerer Videostills (*Blumen*, 2000) oder färbt im Labor schwarzweisse Fotografien mit verschieden farbigen Filtern ein (*Tokio*, 1999/2002). Gleichzeitig entstehen dokumentierende Aufnahmen wie diejenigen zu den blauen Zelten der Obdachlosen in Tokios Parks (1999). Erneut oder noch immer stellen sich drängende Fragen: Wo bin ich? Wer bin ich also? Wohin soll ich mich wenden? Wie bestimme ich die Richtung? Es sind Fragen, die sich alle stellen, die nicht stumpf durch die Wunderkammer Welt stapfen; die Antworten fallen unterschiedlich aus. In Paris, während eines Atelieraufenthalts 2000 in der Cité internationale des Arts, wird deutlich, dass es auch die Gegenwart ist, die Zeitgenossenschaft, um die es gehen muss, um soziale, politische, gesellschaftliche Fragen, darum, sich zu engagieren, ohne die ausgetretenen Pfade der Dokumentar- und Reportagefotografie zu nehmen.

Nach einem Intermezzo mit einer Primarlehrerausbildung betritt Cat Tuong Nguyen schliesslich mit Arbeiten wie *Burn-Out* (2004) oder *Soziale Plastik* (2004) formal Neuland, beginnt aktuell

Diskutiertes einzubeziehen, die Manager-Modekrankheit der Jahrtausendwende zum Beispiel, und stösst für sich die Tür zu einer sehr produktiven Arbeitsphase auf, die bis heute anhält. Mit Leuten, die in Plastiksäcke eingepackt auf Stühlen in seinem Atelier als lebende Skulpturen posieren, nimmt er nicht nur Bezug auf Joseph Beuys, also die Kunst- und Kulturgeschichte, sondern referiert mit Witz auf gesellschaftliche Zwänge durch die Mode, den Konsum- und Arbeitsdruck, die einen luftdicht einschnüren und leibhaftig zur sozialen Plastik formen können. Die Arbeiten dokumentieren zum einen, was Nguyen im Atelier zu inszenieren beginnt oder mit Schere, Papier, Leim, mit Fotografien und Gegenständen aller Art zu kleinen Bühnen zusammenstellt – das Bild ist das Bild eines Bühnenbilds. Zum andern überzeugen sie als eigene Bildwirklichkeiten. In ihnen kommt erstmals eine für Cat Tuong Nguyens Arbeit inzwischen charakteristische Mischung aus Improvisation, unzimperlichem Umgang mit Material und Medien und eine eigenständige Vermengung von Brutalität, Humor, Sinnlichkeit und Poesie zum Ausdruck. Die Konstruktion von Bühnen, die Ausgangslagen für Aktionen und dann für Fotografien bilden, ist denn auch bis heute eine von mehreren wesentlichen Vorgehensweisen geblieben. In den 2009 entstandenen Serien *Ich kann das Wort Gier nicht mehr hören*, *Tourist Brother die for a better Picture* oder *Verlieren, was man erhalten möchte* ist die Sicht der Kamera – und also der Betrachtenden – auf rätselhafte Kleinszenen festgehalten. Fotografien mit teils brutalen Motiven, eine Glasscherbe, aus Zeitungen ausgeschnittene Überschriften, dazu Erdbeeren, Gummibären, Spielzeugflugzeuge oder Bananen ergeben in höchstem Mass irritierende Szenen, die Nguyen jedoch als Fotoserien präsentiert. Doch auch wenn man aus den Bildern keine eindeutige Botschaft herauslesen kann, so hat man dennoch den Eindruck, dass hier etwas nur schwer Verständliches, aber irgendwie Bekanntes aus der Gegenwart auf den Punkt gebracht ist.

Die gleiche Bühnen-Ausgangslage findet sich in einer Gruppe von Arbeiten, die bald einen Schwerpunkt bilden. Es sind Bilder, in denen Cat Tuong Nguyen zusätzlich mit Explosionen experimentiert. Unkontrollierbares greift in die Absicht und Planung ein: Knallfrösche sprengen aufwendig vorbereitete Szenerien in Stücke; in diesen Fotoserien sind die einzelnen Stadien der Zerstörung nachvollziehbar. Und auch wenn Nguyen nie ein Geheimnis aus der Bühnen- oder Modellsituation macht, das Gebastel und die Improvisation, die Beleuchtung und der Raum

jederzeit klar sichtbar lässt: Pulverdampf, Feuer, Lichtstrahlen und fliegende Teile verwandeln die anspielungsreichen, aus Fotografien, Spiegeln oder Karton konstruierten und mit Spielzeugflugzeugen, Lastwagen, nackten Puppen oder Puppenteilen versehenen Kulissen in brutale Höllen. Ihre Wirkung ist emotional direkt. Wie in komplizierten Geschichten üblich, überrascht der Verlauf, und am stärksten ist die Wirkung, wenn statt des erwarteten Glücks Unglück eintritt. Eben jene Mischung aus Dramatik, Gewalt und absurdem Humor, die bereits in *Burn-Out* und *Soziale Plastik* sichtbar ist, wird hier zugespitzt. Es ist ein Spiel, aber eines, das weh tut. In *Plane Crash I–III* (2005) dann kracht ein Spielzeug-Jumbojet durch eine Kartonwand – und natürlich ist das Kartonstück trotz modellhafter Seitenansicht für uns die Glas-Stahl-Fassade des World Trade Centers in New York. Die beiden Bilder, allein schon durch ihre Farbigkeit und Lichtführung dramatisch, funktionieren wie die Serie *Antichamber I–IV* (2005) durch die Überlagerung mehrerer Bilder in unseren Köpfen: Das, was wir gerade vor uns haben, ist uns zwar so noch nie unter die Augen gekommen, doch es mischt sich dennoch mit Dutzenden von Aufnahmen, die wir in Zeitungen, Zeitschriften und im Fernsehen gesehen haben und die seither in unserem Archiv des Gedächtnisses lagern. Farben, Rauch, Staub, Lichter: Erinnerungssplinter flackern vor den inneren Augen vorbei, während eine ganze Armada scheinbar ziellos im Raum hängender beziehungsweise wirr fliegender Flugzeuge, durch eine L-förmige Spiegelwand verdoppelt, in Rauchschwaden aufgeht. Hin- und hergerissen ist man von der Schönheit der Gewalt; sie ist so faszinierend wie die Wucht der Zerstörung, die in all jenen von Amateuren gemachten Fotografien und Filmfragmenten von 9/11 spürbar ist. Auch *Death Resort I–II* (2005) greift das Thema Terror mit Zeitschriftenbildern von Attentaten auf Touristen auf. Blutspuren, Tränen, Zerstörung, wild zerzauste Palmen. Die aus mehreren Bildern collagierten Szenen erzählen von der sekundenschnellen Verwandlung von Ferienparadiesen in Kriegshöllen, vom Moment, in dem der Tod in die abgeschottete Welt der Verwöhnten eindringt, die Inszenierung ihres idealen Reichs zunichte macht und die Lebensläufe der Überlebenden in ein Vorher und ein Nachher teilt. In *Höllengeuer I–II* (2006) schliesslich wird Cat Tuong Nguyens ganzes Atelier zur Bühne. Es ist eine Gross-Assemblage, eine Art All-Over oder Trümmerfeld. Zwei Giganten, das Prinzip Konstruktion und das Prinzip Destruktion, scheinen hier einen Kampf auf Leben und Tod ausgetragen zu haben, und chaotisch gemixte Spuren, schaurig und schön, bleiben zurück: zu neuem Aufbau anregend, aber auch zu neuen

Zerstörungen. Nguyens Bühnen-Bilder reflektieren das Welttheater, in dem das, was harmlos beginnt, plötzlich und sehr dramatisch in Gewalt umschlagen, unumkehrbare Folgen haben und die Menschen zeitlebens zeichnen kann. Sie spiegeln die fortgesetzten Versuche, etwas aufzubauen, aber auch das wiederholte Scheitern. Weisheit und Schönheit, Ruhe und Kontemplation, kulturelle Verfeinerung und stilvolle Ordnung haben inmitten von Durcheinander und Zerstörung immer wieder ihre Auftritte; sie wirken wie Erinnerungsstücke. Deutlich wird, dass die Apokalypse überall und jederzeit möglich ist. Und vor allem: Dass das Bild der Apokalypse Teil des Alltags ist. Die weltweite Gleichzeitigkeit der Phänomene ist nichts Neues, aber durch die Medien ist sie sichtbar geworden und wohl noch nie so stark im Bewusstsein der Menschen präsent. Das Leben aus zweiter Hand durchwirkt das Leben aus erster Hand.

Gleichzeitig nimmt Cat Tuong Nguyen 2005 in Bangkok verschiedene Handwerker und Arbeiter auf. Undramatisch. Man sieht Werkstätten, Manufakturen, Garagen. Die Bilder vermitteln eine vergleichsweise simple Beobachtung des Alltags aus der Sicht des Spaziergängers, der zur Kenntnis nimmt, was am Wegrand geschieht. Unaufgeregt, farbenfroh teilen sie mit, dass das Leben anderswo so weitergeht. Man muss arbeiten, essen, schlafen; die Apokalypse wird nicht unmittelbar erwartet. Ähnlich verwirklicht er das 2009 in Vietnam, wo er Marktstände und einfache, auf Strassen aufgebaute Altäre fotografiert. In Kombination mit Bildern in anderen Bildsprachen zeigt sich die ganze Bandbreite an fotografischen Möglichkeiten: Zwischen den Polen Abbild und Bild bzw. Dokumentation und Erfindung gibt es eine schier unendliche Anzahl Zwischenstufen. Nie ganz abgelöst von den sichtbaren und also abbildbaren Oberflächen, vermittelt die Fotografie, was einmal vor der Linse auftauchte, und verwandelt so das dreidimensionale Leben ins zweidimensionale Bild; das flache Viereck der Fotografie liegt dann in der Hand und liefert (vermeintlich) Übersicht. Doch gleichzeitig konstruiert die Kamera immer eigene Bildwirklichkeiten, formuliert Gegenwelten. In Cat Tuong Nguyens Arbeit verstärkt gerade die Kombination der unterschiedlichen Bildsprachen die Wirkung gegenseitig und macht so Verwandtschaften augenfällig: dass etwa die sorgfältig auf Tüchern und Tischen inszenierten Waren und die blumengeschmückten Altäre in Vietnam wiederum kleine Bühnen sind. Nguyen kombiniert zudem das Einzelbild mit der Bilderwolke oder der Serie, Schwarzweiss mit Farbe,



Gegenständliches mit Abstraktem. Ob auf Bilder, die im Atelier entstanden, oder ob in Bildern, die im Gestus des Flaneurs aufgenommen sind: Es folgt ein langer Prozess von Vergrössern und Kopieren, Auslegen, Ordnen, Umschichten und Neukombinieren. Dieser Vorgang verhilft manchen Bildmotiven zu Auftritten in verschiedenen Kontexten und unterschiedlichen medialen Kleidern: Einmal begegnet man ihnen als Farbfotografie, einmal als Fotokopie, einmal einzeln, ein anderes Mal in Gruppen oder Serien und begreift mit der Zeit etwas von jenem Willen, die Dinge aus verschiedenen Perspektiven wahrzunehmen und immer wieder neu anzugehen. Das wiederum ist etwas, das auch den profan aus Versuch und Irrtum bestehenden Alltag prägt.

In den Collagen schliesslich kommt alles zusammen. Cat Tuong Nguyen amalgamiert in ihnen die Ausbeute des medial beobachteten Weltgeschehens mit eigenen Fotografien, Bildern des privaten Lebens und Verweisen auf die Kunst und die Jahrtausende alte Kulturgeschichte. Einer intuitiven Individuallogik folgend, spinnt er ein Netz aus teils rätselhaften, unzugänglichen, teils decodierbaren Zeichen. Malerei und Fotografie, Fotokopie und Zeitungsbild, Bilder und Schriften: Schnell ausgeschnitten, ohne Zögern aufgeklebt und mit entschiedener Geste übermalt, entstehen Bilder, in denen Epochen, Kulturen und Bildsprachen variantenreich aufeinanderprallen und sich gegenseitig kommentieren. Harmloses trifft auf Böses, Verspieltes auf Strenges, Anklagendes auf Versöhnliches, Brutales auf Zartes. Wertvolles auf Müll, Altes auf Neues, Ernstes auf Kurioses: Warum man trotzdem nicht das Gefühl von Beliebigkeit oder Überdruß entwickelt, mit den Augen unberührt über die Bilder zu gleiten beginnt, hat mit der sinnlichen Intensität und Verschiedenartigkeit der Bildsprachen zu tun. Sie halten wach. Diese Vielfalt ist in gewisser Weise eine Zumutung, aber es ist letztlich eine, die uns bekannt ist. Die Aufnahme der vielen Wirklichkeitssplitter in die Collagen – und überhaupt in den ganzen Bilderreigen dieses Buchs – spiegelt eine Erfahrung: Unterwegs in der grossen Wunderkammer mit all den parallelen, sich widersprechenden und sich ergänzenden Wirklichkeiten, müssen wir mit der Uneinheitlichkeit und Gleichzeitigkeit der Phänomene, der Unvollkommenheit und mit dem Fragmentarischen aller Wahrheiten zurechtkommen. Es sind viele Geschichten, die gleichzeitig erzählt werden, viele Geschichten vor allem, die sich plötzlich ändern oder die abbrechen. Cat Tuong Nguyens in Serien angeordnete, collagierte, essayistisch mit Materialien und Medien spielende Bilder sind in diesem Sinn wirkliche Bilder. Sie erzählen

von den parallel existierenden Sichtweisen, den vielen Wirklichkeitssplittern und ihrer Kombination zum Gesamtbild. Sie haben vielleicht sogar einmal einen Anfang, eine Mitte, einen Schluss. Aber einen klaren Plot haben sie nicht. Wie das Leben.

© Nadine Olonetzky, Publikation in: Cat Tuong Nguyen, *Underdog Suite*, Verlag Scheidegger & Spiess, 2009.