

Contemporary Global Prospects – zu Tobias Madörins Fotoarbeit Topos

Von Nadine Olonetzky

Hochwasser in Weesen, Schweiz. Zu sehen ist eine Landhausvilla mit Garage, sockelhoch im Wasser. Der Pegelstand zieht eine Linie durch das Anwesen, das Inbegriff ist einer neureich-kleinkarierten Wohnidylle. Er bildet zugleich die Spiegelachse, an der die Szenerie nach unten geklappt und auf den Kopf gestellt ist: Zedern, Buchen, Föhren, ein Berg und Wolken spiegeln sich malerisch in der Wasserfläche, und so wird das Anwesen zu jenem Wolkenkuckucksheim, das es eigentlich auch ohne Flut schon ist. Als gebaute Fiktion ist es beispielhaft für viele Material gewordene Lebensentwürfe oder Wunschträume. Gleichzeitig stellt das Haus im Wasser einen Topos dar für die existenzielle Gefährdung, in welcher der Mensch nun einmal zu leben hat und die letztlich durch kein noch so hübsch konstruiertes Privatparadies zu eliminieren ist.

Dann: Schürfen in Jänschwalde, Deutschland. Im Vordergrund Container, Lastwagen in Goldgelb und schwere Reifenspuren in der ockergelben Erde. Dahinter eine tief abgesenkte, exakt ausgehobene und lang gezogene Grube mit schwarzerdigem Grund. Eine riesige klaffende Wunde liegt hier unter einem Himmel mit rundlichen Wolken; die Erde ist flach, der Himmel weit. Jänschwalde ist ein imposantes Beispiel für Braunkohle-Tagebau, für das Aufschürfen der Erdoberfläche, das Graben nach Schätzen mit schweren Maschinen. Jänschwalde ist Topografie, die entsteht, wenn Tatsachen geschaffen werden, wenn also herausgeholt wird, was man braucht, koste es, was es wolle. Jänschwalde ist der Topos für den Auftrag, sich die Erde untertan zu machen.

Oder: Ruhe in Meulaboh, Indonesien. Vom Gefängnis, unweit des Strands erbaut, ist nicht viel mehr als ein Gerippe übrig, eine Treppe führt noch in den ersten Stock, wo winzig ein Mann auszumachen ist, von den Gefangenen fehlt jede Spur. Noch drei Jahre nach dem Tsunami, der 2004 auch die Küste Indonesiens überrollte, sind die Zeichen der gewaltigen Verheerung sichtbar; die Ruhe ist beklemmend. Das Bild wirkt, als hätte Noah kurz nach Verlassen seiner Arche ein Foto geschossen: Man erkennt, wie viel zu tun ist oder wäre. Die Wucht in diesem panoramaartigen Überblick, der von zerzausten Palmen über die Reste des Gefängnisses zum Gestänge eines Überwachungsturms und bis zu einer Gruppe Jugendlicher reicht, die unter Bäumen sitzen, gibt einem überdeutlich zu verstehen, wie unvermittelt, schnell und gnadenlos eine andere Gewalt über die Welt, über vermeintliche Sicherheitsdispositive, über einen selbst hereinbrechen und alles auslöschen oder zumindest verändern kann. Meulobah steht für den Topos der Sintflut, der Vernichtung der Zivilisation.

Und schliesslich: Geschrei in Benidorm, Spanien. Die Menschen tummeln sich im Wasser vor einem schmalen, mit Sonnenschirmen und Badenden dicht besetzten Strandstreifen, dahinter die Hochhauskulisse; das Bild zeigt die Sicht vom Wasser zum Strand. Es ist das schnörkellos umgesetzte

Setting fürs Sommervergnügen, eine Bühne, die durch Architektur, die Möblierung des Strands, durch jedes Zubehör, das die Schwimmenden mit sich führen, materiell formatiert, was hier zu geschehen hat. Benidorm ist als Topografie der Erholung der Topos des künstlichen Ferienparadieses, ein Fabrikat und Gebrauchsartikel, der den sentimental Sehnsüchten und den ganz und gar unsentimentalen Gesetzen von Angebot und Nachfrage folgend konstruiert und zum Konsum bereitgestellt wurde. Diese Wohlfühloase produziert ortsspezifische oder ortskonforme Verhaltensweisen: Man eilt hier beispielsweise nicht im Anzug und mit Aktentasche herum. Man schlendert und flaniert, trägt Sandalen und federleichte Schwimmringe und wird den ganzen Tag durch das Geschrei der Badenden, das Geplätscher der Wellen in eine Freizeitgeräuschkulisse eingelullt, holt sich von Zeit zu Zeit ein Eis ... Mehr ist es nicht. Das aber ist maximal kommerzialisiert.

Topos, Topografie, New Topographic Movement

Der Künstler Tobias Madörin fotografiert seit 1991 Situationen in Städten und Landschaften. Er führt die Betrachter an die unterschiedlichsten Orte dieser Welt, interessiert sich dabei aber für strukturell ähnliche Phänomene: Der gebaute Raum ist zum einen Ausdruck menschlicher Wünsche und Ideen, zum anderen Schauplatz des Handelns. Madörin fokussiert auf Sammlungspunkte der Gesellschaft wie Plätze, Fussballstadien, öffentliche Schwimmbäder oder Strände. Er beobachtet aber auch Räume, die sich am Rand der Aufmerksamkeit befinden: auf Orte an der Peripherie der Städte, auf genutzte Landschaft im Irgendwo zwischen grossen Zentren. In einigen Bildern sind Menschen zu sehen, zuweilen sehr klein, aber zahlreich, in manchen ist allein das Gebaute und Gestaltete das Bildmotiv. Oft ist die Natur stark umgestaltet (Grimselstausee, Schweiz), von Ausbeutung (Jänschwalde, Deutschland; Kabale, Uganda) und von geradezu apokalyptischer Verschmutzung gezeichnet (Müllhalde, Brasilien) oder derart artifiziert (Benidorm, Spanien), dass von der ursprünglichen Natur nicht einmal mehr eine Ahnung übrig ist. Tobias Madörin wählt seine Motive mit einem instinktiven Gespür für das Beispielhafte ihrer formalen Erscheinung und für ihre Eigenschaft als Bühne. Zwischen den Begriffen «Motiv», «Beispiel», «Formkategorie» und «Gemeinplatz» schillernd, auf «Gelände-» oder «Terrainbeschreibung» deutend, stellt der Titel Topos die grossformatigen Bilder in ein weites künstlerisches, kulturelles und gesellschaftliches Bedeutungsfeld. Und spielt – nicht zuletzt – auf die einflussreiche, 1975 in den USA gezeigte Fotoausstellung New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape an. Tobias Madörins Bilder sind zwar visuelle Gelände- oder Situationsbeschreibungen, geben aber weder reine Topografie wieder, in der Höhen, Tiefen, Oberflächen das Thema sind, noch greifen sie touristische Gemeinplätze auf, wie es der Eiffelturm für Paris und das Matterhorn für die Schweiz sind. Diese Klischees haben etwa Peter Fischli (*1952) und David Weiss (1946–2012) oder Martin Parr (*1952) aufgegriffen. Tobias Madörins Fotografien zeigen dagegen verschiedene zeitgenössische Landschafts- oder Stadtsituationen, wie sie in Ländern wie Deutschland, Argentinien, Brasilien, Uganda, Indonesien oder der Schweiz vorkommen. Es ist die Landschaft als Produkt menschlicher Gestaltung, die den Künstler interessiert. Seine Bilder sind keine Fotografien mit reportageartigem Zugriff, keine aus dem Moment heraus gemachten Schnappschüsse eines globalen Flaneurs, keine überspitzt satirischen Kommentare in Bildform – auch wenn sie zuweilen mit sarkastischem Humor daherkommen. Es sind zuerst einmal Landschafts- und Stadtbilder, in der Geste des Konstatierens aufgenommen. Durch ihre Grösse und die Bildkomposition mit Zentralperspektive und Symmetrie, mit harmonisch gegliederten

Räumen aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund, mit Horizontlinien, Kreisformen oder Diagonalen und mit einer subtilen Farbigkeit docken sie jedoch ebenso an die realistische Landschaftsmalerei an wie an Traditionen der Landschaftsfotografie.

Ausflug in die Landschaft

Die Aneignung der Natur durch ihre ästhetische Wiedergabe im Bild scheint einem tiefen menschlichen Bedürfnis zu entsprechen, demjenigen nämlich, einen Überblick zu gewinnen. Zumindest in der Form eines Bilds, dieses meist viereckigen, flachen Objekts, kann man der Natur gewissermassen habhaft werden und sie – als Fragment, im ausgewählten Ausschnitt – überblicken, statt ihr ausgeliefert zu sein; die reale Wildnis hat ihre beängstigende, lebensbedrohliche Seite. Ob Seestück, Gebirgsdarstellung oder Schäferidylle: In der Malerei dienten Naturdarstellungen fast immer als Kontextualisierung für Figuren, als bühnenartige Hintergründe für die eigentliche Bilderzählung. Landschaft bekam (und bekommt) so einen symbolhaften, mythologischen oder religiösen, einen gesellschaftlich oder politisch bedeutungsvollen Charakter. Nur selten ist sie zur reinen Kontemplation von Naturphänomenen bestimmt.

Jede Epoche und Kultur hat ein gesellschaftlich etabliertes Verhältnis zur Natur, das in den Landschaftsdarstellungen zum Ausdruck kommt. Ist die wilde Natur vor allem bedrohlich – wie im Mittelalter? Steckt sie voller Bedeutungen, die über das einzelne Menschenleben hinausgehen – wie in der Romantik? Ist sie nüchterne Nahrungsquelle, Hüterin von Bodenschätzen, die es auszubeuten gilt? Ist sie die materielle Basis für Gestaltungsabsichten aller Art, ein Ort der Arbeit? Ist sie bedroht – wie heute? Die Maler John Constable (1776–1837), Gustave Courbet (1819–1877) oder Adolph Menzel (1815–1905) beispielsweise interessierten sich nach der Romantik für die Natur in ihrer durch das Wetter und die Jahres- oder Tageszeiten beeinflussten, «realen» Erscheinung und Wirkung. Constable malte mit Vorliebe kultivierte, landwirtschaftlich genutzte Natur, auch Stadtansichten. Es sind Landschaften, die einerseits vom Menschen geprägt sind, andererseits aber einen stark bestimmenden, einen sinnlich und körperlich erfahrbaren Raum bilden, einen Raum also voller Leiden, Härten und Freuden. Auch Courbet verfolgte eine unmittelbare sinnliche Aneignung der Wirklichkeit, zeigte die Wechsel der Farben je nach Lichteinstrahlung und beschäftigte sich zudem mit Motiven, die gesellschaftliche und politische Verhältnisse aufgriffen; er verstand Landschaft auch als Situierungsmöglichkeit für soziales Geschehen. Ebenso Adolph Menzel, der zu den ersten Künstlern überhaupt gehörte, die Industriebilder malten – in atmosphärisch ausdrucksstarken Farbstimmungen sind Landschaften mit Fabriken oder das Innere von Produktionshallen mit hart arbeitenden Männern dargestellt.

In dieser Zeit intensiver Auseinandersetzung mit den verschiedenen Erscheinungsformen der Wirklichkeit wurde die Fotografie erfunden. Und mit der Kamera eine Maschine, welche die Realität der Oberflächen wiedergeben kann und das Spiel von Licht und Form in zuerst schwarzweisse Bilder transformiert. In der dunklen Box der Kamera (der camera obscura!) wird die Landschaft oder die Stadt vom dreidimensionalen Zeichenraum in eine zweidimensionale grafische Beschreibung umgedeutet, ja umgezaubert, und in dieser neuen Form als Bild treten die Zeichen dann ihre Reise um den Globus an.

Doch nicht zufällig wählten die Pioniere der Fotografie unbewegte Motive für ihre ersten Bilder. Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) nahm 1826 die Sicht aus dem Fenster seines Arbeitszimmers in Saint-Loup-de-Varennes auf; die Belichtungszeit betrug acht Stunden. Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) hielt 1839 einen Boulevard in Paris fest und William Fox Talbot (1800–1877) wählte für sein Werk

The Pencil of Nature (1844–1846) beispielsweise eine offene Tür mit angelehntem Besen. Es waren still stehende Objekte, Architektur und Landschaft, die sich eigneten. Doch der Realismus ihrer Welt Darstellungen war voller Magie. Etwas, das der amerikanische Fotograf Ansel Adams (1902–1984) bis in die frühen 1960er-Jahre auf eine technisch-fotografisch und gestalterisch virtuose Weise weiterführte. Seine Natur- und Landschaftsaufnahmen vereinen ebenso romantische wie realistische Elemente aus der Malerei und drücken die Schönheit der unberührten Natur durchaus mit Pathos aus.

Keine Idyllen, Zustandsanalysen

Tobias Madörin erforscht mit seinen grossformatigen farbigen Fotografien – sorgfältig komponierten Tableaux, wie es die grossen Landschaftsgemälde des 19. Jahrhundert waren – nun nicht wie Adams die unberührte Natur. Er wählt eher wie Constable oder Menzel Situationen, die das Produkt und der Ausdruck von Tätigkeit sowie der Schauplatz von sozialer Interaktion sind. Grande Salinas, Argentinien zum Beispiel ist ein Landschaftstableaux der Arbeit: Weiss und dreieckig spiegeln sich die aufgeschütteten Salzhaufen im Restwasser. Gelblich verfärbtes Salzweiss bildet den Vordergrund, die rechte Bildhälfte wird von einem roten Bagger, mehreren Baumaschinen und einem rot-weissen Bus dominiert; sie sind auf braunen Erdwällen postiert. Im Hintergrund erheben sich bläulich Berge, auch sie deuten Dreiecke an, und über allem spannt sich ein intensiv blauer Himmel, in dem weiss gebauschte Wolken dahinsegeln. Auch Madörins Blicke auf städtische Molochs wie Tokio, Hongkong, São Paulo oder Valparaiso, auf Wälder, Hügel oder hochalpine Stauseen zeigen: Seine Landschaft ist Stadtvedute, Industriebild, Darstellung landwirtschaftlich und technisch genutzter oder besiedelter Kulturlandschaft – Topografie im Gebrauch. Es ist aber auch eine Landschaft, die beispielhaft ist für ein bestimmtes menschliches Verhalten und Gestalten und damit Rückschlüsse auf Träume und Visionen zulässt – und auf deren Scheitern oder Verwehrlosung.

Die grosse, über 20 Jahre entstandene Topos-Arbeit steht jedoch nicht nur in der Tradition realistischer Landschaftsdarstellungen in der Malerei und der frühen Fotografie. Sie führt auch die Geschichte der grossformatigen Landschaftsfotografie fort, die ab den 1980er-Jahren die Museen und Kunstmärkte eroberte. Diese baute ihrerseits auf einer der einflussreichsten Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts auf: Mit der 1975 im George Eastman House in Rochester, USA, gezeigten Fotoausstellung New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape bekam das bereits in den 1960er-Jahren gewachsene Interesse der Kunstschaaffenden an Alltagskultur und am Medium Fotografie eine pointierte Präsentation und einen Namen: New Topographic Movement. Denn zwar waren der Fotojournalismus und die Dokumentarfotografie durch die Berichterstattung des Fernsehens in eine Krise gestürzt, doch erlebte das Medium Fotografie gleichzeitig in der Kunst eine grosse Befreiung. Viele Kunstschaaffende entdeckten die Fotokamera, insbesondere auch die Polaroid-Kamera, als künstlerisch wunderbar fruchtbares, weil spielerisches und von Feierlichkeit befreites Ausdrucksmittel für Experimente, Wahrnehmungsuntersuchungen oder zur Dokumentation von Aktionen und Performances; das Medium wurde zu einem künstlerischen Mittel unter anderen. Und die Künstler zogen los, die alltägliche Umgebung zu inspizieren und das, was das Leben unspektakulär prägt, in Bildern festzuhalten. Bernd (1931–2007) und Hilla Becher (*1934), Lewis Baltz (*1945) oder Stephen Shore (*1947) beispielsweise, die in der Ausstellung New Topographics vertreten waren, etablierten mit ihren Bildserien einen neuen Blick auf die industrialisierte Landschaft, die Zweckarchitektur, auf Vorstädte und

Randgebiete oder Brachen von Grossstädten. Bechers Typologien schärften gerade durch ihre Sachlichkeit und Strenge die Aufmerksamkeit für die Differenzen in der Formensprache von so Alltäglichem wie Wassertürmen, Silos oder Fachwerkbauten. Lewis Baltz befragte in seinen frühen Arbeiten den Zustand der westlichen Zivilisation, indem er sich besonders den Übergangszonen zuwandte, den Stadträndern etwa, wo die Siedlung ausfranst, in eine verwahrloste, öde, traurige Restnatur übergeht, aber auch voller Möglichkeiten steckt. Auch Stephen Shore beschäftigten gesichtslose Vorstädte und das, was im Alltag übersehen wird: Die in den 1970er-Jahren fotografierten Serien *American Surfaces* und *Uncommon Places* führen ebenso banale wie vertraute Alltagssituationen in (Vor-)Städten, Läden oder Wohnungen vor Augen, Situationen also, die so wenig überraschend sind, dass sie nicht mehr beachtet und betrachtet werden. Im Grunde ähnlich wie Gustave Courbet versuchten diese Fotografen eine unmittelbare sinnliche Aneignung der Realität zu verwirklichen und die Formen und Farben der Oberflächen – von Häusern, Kleidern, von Geschirr oder Nahrungsmitteln – als stimmungs- und bedeutungsvolle Hinweise auf gesellschaftliche und politische Hintergründe ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken.

Die Kamera funktioniert in diesen Fotoserien als Lesegerät: Sie steht nicht im Dienst einer Geschichte und reportiert schon gar nichts auf den ersten Blick Dramatisches, sondern tastet das Sichtbare ab und konstatiert, kontempliert oder analysiert die Umgebung, diesen komplexen Zeichenraum. Und was auf den ersten Blick das pure Gegenteil einer Sehenswürdigkeit ist, bekommt Relevanz, weil die Bilder auf soziale und ästhetische Kriterien deuten, die zur Entstehung einer solchen Umgebung geführt haben. Sie werfen Fragen auf: Wie könnte die Gefühlslage der Bewohner dieser (Vor-)Städte sein? Welche Massstäbe hat eine Gesellschaft, wenn ihre Städte und Wohnungen so aussehen? Was sagen Strassenkreuzungen oder die Inneneinrichtung der Küchen über die Werte dieser Zivilisation aus? Oder um mit Tobias Madörins Motiven zu sprechen: Was sagt ein Fussballstadion über Versammlungsrituale aus? Welche Auskunft geben Schnellstrassen an Stadträndern über die Bewegungsgewohnheiten der Bewohner? Was erzählt die Villa, der Slum, der Müll, die Staumauer, die Aussichtsplattform, das eingerüstete Haus, der ausgebeutete Salzsee?

Während die Künstler der ersten Stunde des New Topographic Movement noch Ephemeres und Übersehenes ins Zentrum ihres Interesses rückten, konzeptuell und analytisch vorgehen und ihre Fotografien mehrheitlich in bescheidenen Formaten, teilweise auch in Schwarzweiss präsentierten bzw. herausgaben, begann die Schülergeneration – Thomas Struth (*1954), Andreas Gursky (*1955) oder Candida Höfer (*1944) – ab den 1980er-Jahren ihre Werke in Grossformaten und Farbe zu präsentieren. Thomas Struths Serie *Unbewusste Orte* (seit 1979) beispielsweise zeigt nüchtern verschiedene architektonische Situationen, die üblicherweise unbeachtet bleiben: Von tristen Strassen in europäischen Städten bis zum überstürzt hochgezogenen Spekulationswohnungs- und Geschäftsbau in Hongkong oder Südkorea befragen die Bilder die lebensbestimmenden Tatsachen, welche durch solche einfalllosen Bauten geschaffen werden. Und wie die Landschaftsgemälde des 19. Jahrhunderts die Wahrnehmung einer Landschaft entweder realistisch, romantisch überhöht oder verklärt wiedergaben, schillern die ebenfalls oft grossformatigen Fotobilder der vergangenen 30 Jahre zwischen akribisch naturalistischem Dokument und dramatisierendem Landschaftspanneau. Für Tobias Madörin wichtigster Bezugspunkt ist jedoch Joël Sternfeld (*1944) und vor allem seine Serie *American Prospects*, ab 1978 entstanden und 1987 zum ersten Mal als Buch publiziert. Sternfelds *Tableaux* der zeitgenössischen amerikanischen

Vorstadtwohngegenden, der teils abgelegenen Dörfer und der dünn besiedelten, weiten Landschaften zeigen die (gestaltete) Landschaft einerseits als Ausdruck menschlicher Wünsche und Ideen, andererseits ist sie Schauplatz von Geschehnissen, die manchmal nicht auf den ersten Blick zu erkennen sind, etwa die Folgen, welche die Einstellung der Produktion einer Fabrik haben. Oft als Fortsetzung in Farbe von Walker Evans' (1903–1975) schwarzweiss fotografierten amerikanischen Ansichten aus den 1930er-Jahren gepriesen und in jedem Fall stilbildend für die Fotokunst ab den 1990er-Jahren, liefern Sternfelds Fotografien eine einzigartige Zustandsanalyse von Amerikas Landschaft und Kultur – ebenso poetisch wie melancholisch, ironisch wie bissig. Die Fotografien, subtil in den Farben und komponiert wie Gemälde, erzählen mit den an den unterschiedlichsten Orten gefundenen Situationen von Aufbruch und Zerfall, Hoffnung und Niedergang, Freiheit und Verlassenheit, Konsum und Mangel. Es sind fast alles Situationen von morbider Schönheit: Und wenn – wie in *After a Flash Flood, Rancho Mirage, California, July 1979* – eine Katastrophe über Land und Leute hereingebrochen ist und sich nun neben den gebauten Wohnräumen ein Abgrund auftut, oder wenn – wie in *Near Vail, Colorado, October 1980* – in einem herbstlich goldig leuchtenden Wald die Sicht auf einen offensichtlich lang vergessenen Autofriedhof freigegeben ist, man mit *Grafton, West Virginia, February 1983* auf die rostigen Fassaden einer aufgegebenen Fabrik und einige Wohnhäuser in winterlicher Kälte blickt, dann ist der Vorbildcharakter von Joel Sternfelds Arbeit für Tobias Madörins weltumspannend an den unterschiedlichsten Orten gefundene Ansichten, diesen *Contemporary Global Prospects*, unübersehbar. Verwandt ist vor allem auch ihr Sinn für das Ambivalente, für Situationen, in denen sowohl die konstruktiven, hoffnungsfrohen wie die zerstörerischen Kräfte der Natur und des Menschen sichtbar oder zumindest spürbar werden.

Die Landschaft als Bühne

Tobias Madörin beobachtet die von ihm gewählten Orte zwar weder mit wertendem noch moralisierendem Blick, aber gerade deshalb schafft er Bilder, die vom latenten, zuweilen eruptiv aufbrechenden Drama des Daseins erzählen. Zuerst nur fein, bei genauer Betrachtung umso eindringlicher werden in vielen Bildern zum Beispiel Spuren von Verwüstung oder Verletzung deutlich: Folgen von Stürmen, welche die Menschen verstört zurücklassen und irgendwann zum Wiederaufbau zwingen; Landschaften, die von Ausbeutung und gnadenloser Kommerzialisierung aufgewühlt sind (im Wortsinn), geradezu surreale Nutzlandschaften oder Kunstorte.

Auffällig ist der Blick von einem erhöhten Standpunkt auf die Situation, die sich in vielen Bildern wie eine Bühne öffnet. Der Mensch tritt hier auf, ohne es zu realisieren, geht seinen Pflichten und Wünschen nach. Die Landschaft ist aber nicht einfach Hintergrund für Figuren, sondern die Figuren sind untrennbar – existenziell, auf Gedeih und Verderb untrennbar – mit der Landschaft verbunden. So wird, was zuerst einmal sachlich und distanziert daherkommt, als Raum voller Emotionalität erkennbar.

Zum Beispiel *Rocinha, Brasilien*. Die Sicht geht auf einen dicht besiedelten Steilhang, auf Wald und einen aufragenden Felsen, es gibt eine Strasse und ein Hochhaus im Vordergrund. Als würde man – in beträchtlichem Abstand – vor einer Guckkastenbühne sitzen, betrachtet man das Halbrund dieses Hangs, an der die Favela Rocinha hochwuchert; die Topografie im Süden Rio de Janeiros gleicht einer grossen Arena. Und obwohl dies nicht unmittelbar sichtbar wird, so weiss und spürt man doch, dass Rocinha ein Schauplatz ist für eine Art Welttheater: es ist ein Existenzkampf in der rohen Fassung. Hier wird am

helllichten Tag von Abertausenden ein ernstes, ein lebensgieriges und beunruhigendes Stück gespielt, und jeder agiert so, wie es seine Lebensumstände bedingen und verlangen.

Ob Golfspieler auf ihrem Rasen (Munakata-Shi, Fukuoka, Japan) oder das geschäftige Treiben in einem kleinen Dorf (Byumba, Ruanda), Holzfäller im nebligen Dschungel (Kabale, Uganda), kleine Autos auf geometrisch verschlungenen Strassen in der Grossstadt (São Paulo, Brasilien) oder modrige Palazzi und grün schimmernde Kanäle (Venedig, Italien): Dass die Umgebung die Stimmung des Menschen beeinflusst, ist ein Topos – ein Gemeinplatz. Aber tatsächlich gibt es heitere und schwermütige, liebliche, dramatische und beängstigende Orte. Es gibt beengende, bedrängende, weite, erhebende und heroische Regionen. Oder furchtbar trostlose, gesichtslose, aber auch poetische, zauberhafte, sogar komische Gegenden. Und es gibt artifizielle und natürliche Landschaften, aber inzwischen natürlich vor allem Landschaften, die eine krude Mischung aus künstlich Geschaffenem und natürlich Vorhandenem sind, aus Gewolltem und Unvorhergesehenem, und die je nachdem einmal eintönig, ein andermal freundlich wirken. Vielleicht bilden Landschaften also eher einen Hintergrund für die Projektion unserer Gefühle, funktionieren gleichsam wie Bühnenprospekte? Die im Hintergrund einer klassischen Theaterbühne hängenden, oft bemalten oder für eine Projektion geeigneten Textilflächen, die traditionellerweise einen Raum oder eine Landschaft in illusionistischer Manier wiedergeben, schliessen den Bühnenraum gegen hinten ab. Sie situieren das Geschehen jedoch genauso wie die in den Raum ausgreifenden Kulissen. Zwischen Bühnenprospekt, Boden und raumhohen Kulissen treten die Figuren auf, handeln, dem Stück folgend. So auch in Madörins Bildern: Am Strand bei Rio de Janeiro (Praia de Icarai, Niteroi, Brasilien) – im Hintergrund ist Oscar Niemeyers Museum für zeitgenössische Kunst in Niteroi zu erkennen – spielen die Menschen Badende, und die sandige Kurve der Küste, die Wohnblocks dahinter, das vorgelagerte Inselchen und das wie ein gelandetes UFO wirkende Museum bilden die urban-moderne Kulisse. Landschaften, wie Tobias Madörin sie sieht, sind bestimmende Bühnen für das Leben ihrer Bewohner – und umgekehrt wirken sich die Bewohner prägend auf ihre unmittelbare Kulisse aus.

Durch die Topos-Bilder wird fassbar, dass der Mensch die Umgebung durch seine Tätigkeiten, die sich bis in kleinste Bewegungen oder Gesten hinein verästeln, fortwährend weitergestaltet. Gleichzeitig aber bleibt er ein ameisenhaft winziges – und in diesem Sinn ausgeliefertes – Wesen. Auch wenn Madörins Tableaux die verschiedensten Städte und Landschaften der Welt mit all ihrer schillernden Schönheit und Hässlichkeit vor Augen führen, Hauptthema ist der Mensch und das oft unspektakuläre, manchmal drastische Drama des Daseins. Auf den grossformatigen Bildern sind dabei noch kleinste Details scharf sichtbar. Menschen an einem Abhang (Echuya, Uganda), am Schiffslandesteg (Mombasa, Kenia), auf dem Grün des Golfplatzes oder am Strand: Madörins Wimmelbilder machen uns zu bewussten Beobachtern, die mit Überblick erkennen können, was alles gleichzeitig geschieht, wie viele Lebenswege sich kurz und zufällig kreuzen, ohne dass dies von den Beteiligten wahrgenommen wird.

Globale Nachbarschaft

Allerdings sind die Fähigkeiten und Gewohnheiten, welche eine bestimmte Region bei ihren Bewohnern entstehen lässt – eine auf das Klima angepasste Bauweise oder Kleidung zum Beispiel –, durch die Medien, durch Fotografie, Film, Fernsehen und die Kommunikation im Internet, zumindest ein Stück weit von einer kulturell überregionalen Angleichung abgelöst worden. Die (Stadt-)Landschaft ist für ihre

Bewohner zwar weiterhin eine Bühne, auf der sie sich bewegen und ein durchaus banaler Alltag stattfindet, eben: über die Bühne geht. Parallel dazu gibt es jedoch den Zeichenraum der Bilder, verführerisch, voller Kuriositäten und Überraschungen. So wie Nachrichten oder Fotografien um den Globus zirkulieren und uns etwas zeigen, das unseren Erfahrungshorizont übersteigt oder erweitert, und so wie auch Menschen aus den verschiedensten Gründen migrieren, können auch Wünsche, Gewohnheiten, Stile und Verhaltensweisen wandern. Manchmal beginnen sich deshalb auch weit entfernte Orte anzugleichen oder anders gesagt, verlieren Kultur und geografischer Ort ihre direkte Verbindung.

Tobias Madörins Arbeit Topos zeigt die Macht der Architektur und der gestalteten Umgebung, die starke Wirksamkeit der Rahmenbedingungen also, die sich der Mensch schafft und die ihm dann auch gestellt sind. Dass die Stadtkulisse andere Bedingungen schafft als die Bühne eines Dorfs, der Raum der Meeresküste andere als derjenige der Alpen, ist dabei ebenfalls ein Gemeinplatz, ein Topos. Die Bewohner einer Nordsee-Insel werden auf andere Ideen kommen müssen, ihren Alltag zu gestalten, als diejenigen in den brasilianischen Mangrovensümpfen. An Swimming Pools, im Stadion oder auf Golfplätzen mag einem für Momente vielleicht bewusst werden, dass es sich um verhaltenssteuernde Umgebungen handelt. Wie gut ausgebaute Strassen schnelles Fahren gleichsam eingebaut haben, konditionieren diese Orte die Gesten, die Schritte, die Gefühle, ja auch die Gedanken. Eine gebaute Situation kann stärker sein als die Persönlichkeit eines Menschen in ihr, insofern gibt es so etwas wie einen Terror der Topografie. Wie schnell und effizient dieser wirkt, wie wenig er gleichzeitig wahrgenommen wird, gehört zum Unheimlichen des Daseins. Nur wenn sich jemand vollkommen gegen die Konventionen verhält, die der Ort zeichnerhaft vorschreibt – im Einkaufszentrum nackt herumläuft oder mit Daunenjacke, Mütze und Schneestiefeln am sommerlich heißen Pool sitzt –, wird der Unterschied so offensichtlich, dass die Botschaft des Orts bewusst wird.

Doch weit öfter befinden wir uns an diffusen oder hybriden Orten, an denen sich verschiedenste Strömungen und Handlungen zu einem schwer durchschaubaren Gesamtgefüge mischen. Als komplexe Verbindung von geografischen Gegebenheiten, Gestaltung, Architektur und Gebrauch sind sie das Resultat von Bedürfnissen und Zielen, von langsamen und anhaltenden Wandlungsprozessen. Ästhetisch, akustisch oder olfaktorisch mag eine Müllhalde wie diejenige, die Madörin in Brasilien fotografierte, extrem störend sein, aber unmittelbar lebensbedrohlich ist sie nicht. Die Abholzung der Regenwälder wird grosse Auswirkungen auf die Erderwärmung haben, doch für die Holzfäller im ugandischen Kabale bedeutet sie zuerst einmal ein Einkommen, ein neues Haus vielleicht. Undeutliche, schleichende Vorgänge entziehen sich der Wahrnehmung, ein klarer Kontrast weckt sie: Je katastrophaler ein Ereignis, je offensichtlicher der Unterschied zur Normalität, desto bildgewaltiger und geeigneter, unsere Aufmerksamkeit und – allenfalls – unser Verstehen oder Verständnis zu bekommen. Das Auge springt auf das, was sich vom Gewohnten abhebt. Auf Verheerungen durch einen Tsunami etwa.

Was aber Tag für Tag annähernd gleich bleibt, bildet, um Thomas Struths Begriff aufzunehmen, einen unbewussten Ort. Das sind die Bühnen für unser tägliches Drama. Davon handeln Tobias Madörins Bilder Topos. Es sind Landschaften als Ausdruck der fragilen Balance von Gestaltungskraft und Ausgeliefertsein, von temporärer Macht und unausrottbarer Gefährdung.