

**Andrea Gnam**

### **Geometrie des Umherschweifens: temporäre urbane Plastiken zwischen Stillstand und Umbruch**

Vier junge Leute sitzen, leger gekleidet, dem Betrachter den Rücken zugewandt, auf dem Erdboden und beschäftigen sich mit Mitgebrachtem. Vor ihnen breitet sich eine Rasennarbe aus, am Horizont verläuft ein noch nicht abgetragener Teil der Berliner Mauer, man sieht Peitschenlampen, einige Passanten. Das nicht mehr geteilte Berlin steht 1990 noch ganz am Anfang eines gewaltigen, nicht allzu glücklich verlaufenden städtebaulichen Umbaus, der vor allem Finanzinteressen von Investoren zu bedienen weiss. Wird sich dieser historische Hintergrund in den nächsten zehn Jahren, in denen Jean Claude Mouton immer wieder die Entwicklungen und neu sich ergebenden Ausblicke fotografiert, auf seinen Aufnahmen in Farben, Bauformen und Stimmung widerspiegeln?

#### *Bodenhaftung*

Der Regisseur und Fotograf Wim Wenders war es, der angesichts eines Fotobuchs von Mario Ambrosius über das von der Mauer befreite Berlin im Winter 1990/91 sich Gedanken zur oft enttäuschenden mentalen „Einstellung“ eines Fotografen zu seinem Sujet machte (Wim Wenders: The Act of Seeing. Texte und Gespräche, 1992, S. 158). Seine Kritik geht auf eine vertraute Beobachtung zurück: Manch ein Fotograf, schreibt er, würde sich nach getaner Arbeit davonstehlen, gerade so als hätte er dem Ort mit seiner Momentaufnahme nicht etwas gegeben, sondern ihm etwas weggenommen: seine geschichtliche Bodenhaftung. Ganz im Gegenteil zu einem Erzähler, führt er weiter aus, oder einem Maler. Beide Professionen ließen den Ort vor dem inneren Auge des Lesers oder Betrachters neu erstehen, ja, sie fügten ihm sogar noch etwas hinzu. Wie ausgezeichnet Fotografie indes sich gerade auch dazu eignet, die wechselnden Zustände und Veränderungen einer städtischen Region im Bild festzuhalten, so dass sich über einen größeren Zeitraum hinweg verfolgen lässt, wie Raumaufteilung, Leerfläche, Werbetafeln und bevorzugte Farben zu historischen Kenngrößen des Stadtbilds werden können, zeigen Jean Claude Moutons Arbeiten.

Was synthetisiert unser inneres Auge – jenseits des spektakulären Geschehens wie etwa seinerzeit den Taucharbeiten in der überfluteten Baugrube am Potsdamer Platz oder der touristisch attraktiven roten Infobox, von der aus man von oben auf das Geschehen herab blicken konnte, wenn wir die banaleren Prozesse des Bauens unmittelbar vor uns sehen: Erdarbeiten, Aushub, Rohre und Kabel, Umleitungen und versperrte Durchfahrten?

#### *Ungewöhnliche Raumausschnitte*

Betrachten wir zunächst die frühen Berliner Jahre im Zeitraum zwischen 1990 und 2000: Für den Fußgänger mag es der vom Ostwind aufgewirbelte Sand auf den Straßen sein, der ihm im Gedächtnis bleibt, all die Baustellen mit ihren künstlich leuchtenden Farben inmitten aufgewühlter Erde. Orange, hellblau, rot, bunt wie Knetmasse, bilden sie den Kontrast zur gedeckten Farbe des Erdbodens, den noch blassen Grasnarben mit ersten Pionierpflanzen, zu Werbeplakaten und zur Typografie der Schilder. Wechselnde Ansichten verdichten sich retrospektiv zu einigen wenigen Bildern, die bleiben: Das sind ungewöhnliche, temporäre Raumausschnitte, die geometrische Formen erzeugen, gebildet aus freistehenden Häusern, schräg angeschnittenen Fassaden, plötzlich frei gesetzten Brandmauern, in die Höhe ragenden Baukörpern und ausgefahrenen Kran-Armen, die nach Abriss und Neubau das Weichbild der Stadt durchfurchen. In der Bildordnung der fotografischen Aufnahme werden diese neuen Raumsegmente sichtbar: Sie sind nicht nur als unbebaute oder wieder freigelegte Flächen am Boden entstanden, sondern gerade auch als neu formierte Ausschnitte zwischen verbliebenen Gebäuden, durch die hindurch plötzlich ein Stück Horizont sichtbar wird.

Diese temporären Ausblicke auf den „Himmel über Berlin“ können flutende Lust angesichts neuer Möglichkeiten und ungewohnter Perspektiven wecken oder von aufkeimender Wehmut durchzogen sein, Gefühle, die entstehen, wenn für kurze Zeit eine Sichtachse freigelegt wird, ehe sie wieder in der Bebauung verschwindet und sich der gewohnten Ordnung der Dinge unterwirft. Wie wir auf solche Veränderungen des Gewohnten reagieren, das mag auch etwas mit dem Lebensalter, den Orten an denen wir aufgewachsen sind und gelebt haben, der Literatur, die wir gelesen, den Gesprächen, die wir führten, zu tun haben.

Die Erinnerung an den noch nicht wieder unter Investorenhand neu erstandenen und von kommerziellen Bauten überformten Potsdamer Platz zum Beispiel wird von Michael Rutschky in seinem Berlinbuch „Berlin, die Stadt als Roman“ im Jahr 2001, also zeitnah zu Moutons Aufnahmen, als geradezu zwanghaft vorgenommene Beschwörung eines einst klangvollen Namens beschrieben. Für Michael Rutschky erfuhr der

einstige Verkehrsknotenpunkt Berlins in den Jahren nach seiner Zerstörung, als der Platz, von der Mauer durchzogen, als Niemandsland das Dasein einer innerstädtischen Brache fristete, eine geradezu mythische Überhöhung. Auch wenn es sich dabei für den 1943 geborenen Schriftsteller wie für die meisten Zeitgenossen im Jahr 2001 nur noch um eine aus der Vorkriegsliteratur und aus Filmen präsente phantasmagorische Verheißung einstiger Hauptstadtthronlichkeit gehandelt haben dürfte. Über die Zeit vor dem Fall der Mauer schreibt er: „Damals hatte die Welt einen Rand – was den Einheimischen nur deshalb auffiel, weil der Rand plötzlich Löcher bekam, was seit Jahren niemand mehr erwartete. Was gab's drüben zu sehen? Die Ebertstraße, könnte man sagen. Aber irgendwie sah man hier stets 'Potsdamer Platz', immer nur 'Potsdamer Platz'. Dabei sah man gar nichts, leere Flächen. (...) So lange die Mauer noch stand, war das ganz einfach. Man brauchte bloß hinzugehen und durch die Löcher zu schauen, die sie so unerwartet bekommen hatte“, man sah, „das Nichts namens 'Potsdamer Platz', das urplötzlich in Erscheinung trat.“ (Michael Rutschky: Die Stadt als Roman, Berlin 2001, S.43)

#### *Tektonik der Umbruchphase*

Auf den Bildern Jean Claude Moutons begegnen wir einem anderen Interesse. Man könnte es als ein ästhetisch-konstruktives Interesse benennen, eine Aufmerksamkeit für das neue Raumgefüge einer so noch wenig in den Blick genommenen Übergangszeit, im Wissen darum, dass es nach einigen Jahren auch schon wieder verschwunden sein wird. Der im Süden Frankreichs aufgewachsene Fotograf orientiert sich, während seiner Berliner Jahre als junger Erwachsener, am Erinnerungspotential der Gegenwart für späteres Sehen und Zuordnen.

Auf Jean Claude Moutons Bildern gerät die temporäre Tektonik der Umbruchphase in den Fokus, die der Fotograf in der gewählten und mit jedem weiteren Bild sich zusehends intensivierenden Bildordnung zur Sichtbarkeit bringt.

Die ersten Bilder sind zurückgenommen in der Farbigkeit und vom Verlauf der noch nicht abgerissenen oder bereits zur Seite geräumten Mauer geprägt. Wir sehen einen ausgeweideten Trabi, bunt bemalt, eine Tür weit geöffnet, wie ein lädiertes, prähistorischer Vogel liegt er da, den es, mit dem verbliebenen Flügel, auf ein unwirtliches Eiland verschlagen hat.

An behauene Findlinge auf einer frühen, historischen Straße – auch wenn die Römer nicht bis hierher gekommen sind – lassen dann hintereinander geschichtete, große Betontafeln mit regelmäßigen Aussparungen denken, die, mit Mörtel befüllt, an Mauerwerk erinnern. Zwischen einer Hecke und einer angeschnittenen Häuserreihe hindurch, die schließlich, eine leichte Kurve beschreibend, zum Horizont hin den Blick begrenzt, führen sie in die Tiefe: Vielleicht beginnt man Überlegungen anzustellen, wie man von einem Betonblock zum nächsten springen könnte, um hurtig voranzukommen, wollte man die Tafeln als Wegplatten nutzen.

Es liegt wohl in der Natur der Stadt-Imagination, dass man sich den Boden, der von der Stadtfläche bedeckt gehalten wird, unwillkürlich auch zu anderen Zeiten, bevölkert von längst ausgestorbenen Lebewesen und unbekanntem Pflanzen vorstellt. Sehr fein spielen die Bilder mit diesen Szenarien, die beim Anblick der innerstädtischen Umbruchzonen, der Erde unter dem Asphalt, daran erinnern, dass das jetzige Stadtbild lediglich einen Punkt auf einer langen Zeitachse bildet: Zur Zukunft hin ist sie noch offen, verliert sich aber auch in Richtung Vergangenheit im Ungewissen.

#### *Urbane Plastik*

Im Fall von Berlin, mit seiner über vier Jahrzehnte hinweg politisch fest gefrorener Stadtgeschichte, ist Jean Claude Mouton angesichts des Stadtbaus und der wieder freigelegten Erde nicht den üblichen Assoziationsketten zu ausgetrockneten Flussläufen, einstigen Wäldern oder prähistorischen Urmeeren nachgegangen, die sich bei solch imaginären Zeit-Spaltungen zu längst vergangenen Epochen in der Regel einstellen. Mit Trabi, noch verbliebenen Mauerstücken, demontierten Betonplatten hat er stattdessen industriell gefertigte Auslaufmodelle als Motive mit zeitspezifischem Zeichencharakter gewählt, bei deren Anblick das Staunen über die ungewohnt sich verflüssigenden, bald aber wieder erstarrten Besitz- und Herrschaftsverhältnisse bis heute noch nachschwingt.

Beeindruckend ist die im Bild geschaffene Geometrie, innerhalb derer Mouton mit seiner Kamera Häuser und Autos, Bauwagen und Zäune als Körper innerhalb eines gedachten Koordinatensystems zueinander in Beziehung setzt. Kuben und Quader scheinen als visuelles Ausgangsmaterial mit den Augen des Plastiklers gesehen. Allerdings handelt es sich hier nicht nur um ein materielles Arrangement, sondern durchaus auch um eine Beziehungsgefüge im Raum. So wie ein Bildhauer auch den Raum zwischen den geformten Teilen, die Leere, mit einer Skulptur neu setzt und zur Sichtbarkeit bringt, ergeht es einem mit Moutons Bildern in der Fläche: Was wir mit und auf ihnen sehen, sind Beziehungen zwischen Häusern, Menschen, Bauteilen und Fahrzeugen. Und schon stellen sich interessante Fragen: Welche Zwischenräume bilden sich zwischen

Autos und Baustelle, zwischen Autos und Häusern, zwischen Auto und Auto? Und sagen sie womöglich etwas über unser soziales Leben aus?

Wir sehen Wohnkomplexe, davor Bauwägen, die Fensterreihen der Flachbauten scheinen ähnlich proportioniert zu sein wie der in diesem Kontext klein und verloren wirkende, orangefarbene Container und ein roter Mittelklassewagen – als wären sie dem gleichen Bau- und Rechenkastensystem entnommen worden. Farbige Rechenkästen, die Zehner-, Fünfer-, und Einerstäbe enthalten, halfen einst den Schulanfängern bei der räumlichen Anschauung der Zahlen, zu einer Zeit als die Kinder Häuser mit Spitzdach und kastenförmige Autos zeichneten. Hier, auf dem neu bebauten Gelände, liegt alles im Großen bereit, der Spieltrieb steht jetzt im Dienst städtebaulichen und mehr noch finanziellen Kalküls.

Ähnlich aufgebaut sind weitere Bildseiten, die den Baubetrieb und bereits fertiggestelltes Gelände zum Gegenstand haben (27), zum Beispiel ein Bildpaar auf Seite 36 und 37. Im Vordergrund links sehen wir eine unscharf belassene Szene mit einem roten Auto, auf der Fahrt durch das schon weit fortgeschrittene Baugebiet. Weiter hinten parkt ein Trabi – zur Hälfte ist er weiß und zur anderen Hälfte hellbraun lackiert. Auf dem Bild rechterhand sehen wir in unterschiedlichen Blau- und Grautönen gehalten, einen Wohnblock, Container, Lieferfahrzeuge. Sie bilden, aufgeräumt wie in einem Kästchen, hintereinander gestaffelte Kuben. Nach einiger Zeit entdecken wir beim linken Bild auf der Achse der Bildmitte, im unteren Drittel des Seitenspiegels frontal ein schwarzes Auto, sehr klein, als wäre es wiederum nur Spielzeug.

Nach und nach bevölkert sich die leere Fläche, das ehemalige städtebauliche Niemandsland oder Sanierungsgebiet mit regulierenden Zeichen, Verkehrsschildern, Piktogrammen, Leitsystemen, Werbetafeln für den Baufortschritt. Fußgänger bewegen sich innerhalb dieses Zeichensystems als Passanten, ja man fragt sich, ob sie nicht selbst eine Art von Piktogramm darstellen.

Man kann aber auch den Blick umspringen lassen und das Geschehen in seiner Gesamtheit als Vexierbild begreifen: Dann verbinden sich ausgefahrene Kran-Arme, Masten und Absperrungen oder temporäre Ampelanlagen aufs Ganze betrachtet in ihren kubischen oder linearen Formen und den zwischen ihnen ausgesparten Leerflächen (Durchblicken) zu einer großflächigen Schrift mit eigenwilliger, mal in die Luft gesetzter, mal bodengebundener Typografie. Sie überzieht die Stadt und – so vorläufig im Einzelnen ihre Signatur auf Bildern erscheinen mag, so dauerhaft beschreibt sie doch ihre urbane Aufzeichnungsfläche mit neuen Bauten. Die neu entstandenen Gebäude wiederum schaffen langfristige architektonischen Vorgaben für das Leben, das in ihnen stattfinden wird. Ließe sich das Ganze in seinem vorgespulten Ablauf zu einem bestimmten Zeitpunkt anhalten? Und wo wären wir dann?

Um angehaltene Zeit und situativ erzwungenen Stillstand geht es in den nächsten Werkgruppen, wo Tableaus von dichtem Verkehr und der Blick auf vernachlässigte Gebiete der Peripherie Jean Claude Moutons langfristiges Interesse auf sich gezogen haben.

Temporärer Stillstand ist ein Nebeneffekt des Verkehrs und wir werden immer wieder unfreiwillig mit dem Moment des Anhaltens konfrontiert, das indes noch lange kein Innehalten im Sinne eines reflexiven Momentes bedeutet. Es ist eher so, wie wenn man ein kleines Kind beim Laufen abfängt und in die Höhe hält: Die Beinchen bewegen sich noch ein Weilchen in der Luft.

Jean Claude Mouton hat in den Straßen des vom Verkehr überfluteten Paris der Neunziger Jahre während der Rush Hour fotografiert. Die Bilder sind im gleichen Zeitraum wie die Berlinaufnahmen entstanden - und bilden in der Gegenüberstellung der beiden ehemals jeweils zur „Hauptstadt“ einer Epoche ausgerufenen Metropolen eine Art Gegenpart zueinander: Paris galt als europäische Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, Berlin war das Zentrum der zwanziger Jahre.

Wagen und Motorräder rollen hier dicht an dicht nebeneinander her und aufeinander zu oder der Verkehr kommt zeitweilig ganz zum Erliegen. Auch in Paris gilt seine Aufmerksamkeit der Formensprache des temporären Raumgefüges, das sich aus den Abständen zwischen den Fahrzeug-Körpern aufbaut. Über den formalen und sozialen Aspekt des Bildgeschehens hinausgehend, bedeutet diese bewegte Raumkonstellation allerdings in der Lebenswelt nichts weniger als eine Frage von möglichst reibungslosem Durchkommen oder mit Kosten und Ärger verbundenem Auffahrnfall. Abstandhalten ist unabdingbar, aber es gilt auch, jede Lücke vorteilhaft zu nützen, den Abstand zum Vordermann zu minimieren. Die Bildtafeln sind hier zu mehreren, farblich immer intensiver werdenden Tableaus angeordnet, die Fotografien sind aus der Sicht desjenigen aufgenommen, der sich zu Fuß durch den Verkehr schlängelt und sie zeigen sowohl die ästhetische Faszination am formalen Ablauf als auch den täglichen Überlebenskampf. Was als Kind beim Hin und Herschieben der kleinen Matchboxautos konzentriertes und gerne aufgenommenes Spiel war, kennzeichnet hier im großen Maßstab die tägliche Erfahrungswelt des Stadtbewohners .

Wir gleiten flink mit den Augen über die Situation hinweg, auf dem Tableau jedoch aufgehalten durch die Bilder rechts und links, oben und unten, gerade so als müssten wir aus der Innenansicht des Wagens einen

Fußgänger unterweisen, der am Straßenrand steht, die Lage sondiert und vergeblich versucht, von A nach B zu gelangen.

### *Schiebe-Puzzle und sozialer Kit*

Immer wieder sind Sicht und Durchkommen versperrt, wie bei einem Irrgarten suchen wir nach einem Weg, der Blick muss dabei flexibel Hindernisse umgehen. Die Stadt ist nur auf ihren Plätzen und Anlagen sowie in speziell dafür geschaffenen Zonen Stadt des Fußgängers. Hier auf der Straße zu Stoßverkehrszeiten muss er seine Kreise nach Maßgabe des Durchlasses ziehen, der sich für einen kurzen Augenblick für ihn ergibt. Wie bei einem Schiebe-Puzzle wird die eben entstandene Lücke sich rasch und spurlos vor oder hinter ihm wieder schließen. „Wegstrecken“, als die Michel de Certeau in der „Kunst des Handelns“ (Berlin 1988, S. 222) die nicht immer vorhersehbaren Spuren der Aktivitäten von Fußgängerströmen in der Stadt beschreibt, die sich über die von Urbanisten geplanten Leitsysteme als Trampelpfade legen, können hier erst gar nicht entstehen.

Faszinierend indes ist auch hier wieder die von den Autos geschaffene, in ihren Proportionen ästhetisch aufgefasste, gleichzeitig aber auch urbane Plastik auf Moutons Aufnahmen. Schilder ragen wie Fähnchen eines alternativen Reiseführers aus der Masse: Was wir hier zu sehen bekommen, sind keine Postkartenansichten, sondern das, was der Tourist gewöhnlich aus der Aufnahme verbannt, wenn er die Kamera über den tosenden Verkehr hinweg hält, um historische Gebäude mit ihren kunstvollen Fassaden, gußeisernen Fensterbrüstungen und Verzierungen ungestört und jenseits des aktuellen Geschehens ins Bild zu setzen.

Mouton hingegen prüft den Pariser Verkehrsraum auf die ihm zugrundeliegende Struktur von Fülle und Leere: Fast alle Fahrzeuge sind auf seinen Aufnahmen fragmentiert, nur selten bekommt man eine komplette Frontansicht zu sehen. Und so wenig, wie man sich als Fußgänger oder Fahrer aus Gründen der Verkehrssicherheit für die Insassen fremder Wagen interessieren sollte, so wenig spielen sie auf den Fotografien eine Rolle; sie sind allenfalls undeutlich zu erkennen oder doch so unscheinbar, dass man sie fast übersieht.

Hin und wieder schlängeln sich behelmte Mopedfahrer durch die Ansammlung von Karosserien, ganz selten sieht man Passanten, Fahrradfahren scheint zu gefährlich. Ausschnitte des Straßenbelags werden als schwarze Pfade im Bild fokussiert, Zebrastrifen lassen sich nur noch erahnen. Für den Betrachter wie für den Fußgänger, staffeln sich die Wagen nach Höhe und Größe. Ab und an setzt eine quietschgelbe oder knallrote Lackierung einen leuchtenden Akzent zwischen unauffällig daher kommenden, gedeckt weißen oder anthraziten Farbtönen. Mitunter erkennt man Fragmente von Aufschriften, Werbesprüchen, Plakaten, Graffiti oder andere wilde Bemalungen, vereinzelt auch Teile der historischen Bausubstanz, so Stadtmobiliar wie die charakteristischen Balkone und Brüstungen, gußeisernen Gitter am Boden zum Schutz von dünnen Baumstämmen, die Kuppel einer Anschlagssäule: Wir befinden uns in der Innenstadt. Wie ineinander verkeilt erscheinen die Fahrzeuge, Stoßstange an Stoßstange, auch wenn sie sich nicht berühren und sich irgendwann auch wieder aus ihrer urbanen Verklammerung lösen müssen. Ist dieses, weitgehend reibungslose Zusammenspiel im dichten Verkehr, der morgens und abends die Fahrer zur Kooperation anhält – sonst würde die Organisation des Alltags- und Arbeitslebens, das diese Verkehrsströme verursacht, zusammenbrechen – der eigentliche soziale Kit, der eine viel befahrene Stadt im täglichen Rhythmus von Verlangsamten, zum Stillstand kommen und Weiterfahren zusammenschweißt? Ist die mehr oder weniger souveräne Beherrschung dieses unvermeidlichen Parcours die Nagelprobe, die zeigt, wer dazu gehört, wer die Spielregeln der Metropole kennt und sie zu handhaben weiß? Und wer hier mangels Konditionierung erst einmal bis auf weiteres verloren scheint, ja den Anforderungen an Reaktionsschnelle, Gelassenheit und Überlebenswille nicht gewachsen ist?

### *Umherschweifen*

Enklaven, die am Rand oder mitten in der Stadt entstehen und vergehen, in denen wir es, anders als beim Schiebe-Puzzle des motorisierten Verkehrs wieder mit materiellen Spuren zu tun haben, die man als Hinterlassenschaften von Planungsprozessen und daraus entstehenden blinde Flecken bezeichnen könnte, sind im Werkkomplex „Peripherie“ zusammengefasst. Auch hier kann man nicht im urbanen Sinn flanieren, allenfalls umherschweifen und sich von absurden Situationen überraschen lassen. Guy Debord hat in seinem Text „Theorie des Umherschweifens“ (théorie de la dérive), der heute wieder von den in sich recht heterogenen Akteuren der „urban exploring“ Bewegung zu Rate gezogen wird, von psychogeografischen Räumen gesprochen, welche zu spielerischen, performativen Erkundungen einladen.

In „Nanterre“, einem Ort, mit dem Jean Claude Mouton ebenfalls schon lange vertraut ist, trifft er auf eine historisch besondere Situation: ein einstiges Industriegebiet, auf dem sich bis in die Siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts hinein Bidonvilles (Elendsquartiere) ausgebreitet hatten. Auch wenn, sehr zum Ärger

des damaligen kommunistischen Bürgermeisters, ganz in der Nähe, auf dem Gebiet einer ehemaligen Kaserne ein Zweig der Sorbonne ausgelagert wurde (und prompt Ausgang der Studentenproteste 1968 war), ist es bis heute städtebaulich vernachlässigtes Gebiet geblieben. Henri Lefebvre der einige Jahre dort lehrte und zu dem Debord in sehr losem Kontakt stand, hatte hier seine Schriften zur Stadt verfasst.

Man kann das Gelände, wenn es denn sein muss, unachtsam durchqueren oder wie es typisch für unser Verhältnis zur Peripherie ist, nur aus den Augenwinkeln, vom Auto aus wahrnehmen. Oder aber, wie Jean Claude Mouton mit seiner Kamera es unternimmt, den ausfransenden Linien der Infrastruktur folgen. Was wir hier sehen, sind Reste von Infrastruktur, zum Teil überwuchert, zum Teil ramponiert und oft nur aus der Rückansicht zu sehen, die sich wie ein lakonischer Kommentar zu unserem Ordnungs- und Regelungsbedürfnis lesen lassen. Solche Orte sind zwar öffentlich, aber in der Regel befinden sie sich jenseits der Wahrnehmungsschwelle, obwohl sie vielleicht sogar den „Bauch der Stadt“ bilden, die permanent Peripherie erzeugt, aber auch irgendwann Gebiete an der Peripherie wieder in Besitz nimmt. Ihre psychologische Tragweite kann oft erst im Nachhinein erfasst werden, Jean Claude Mouton tut dies mit der Kamera schon vorher.

Dabei gerät auch immer wieder das Ordnungs-, Ausgrenzungs- und Einhegebedürfnis in den Blick, das Pendel schwingt hier hin und her zwischen melancholischem Zuwarten, wenn man die Dinge einfach sich selbst überlässt und dem Bedürfnis gezielt Zäune und Absperrungen aufzustellen, um kleine Enklaven zu errichten.

#### *Diesseits und jenseits des Zauns*

Hier sind eindringliche Bilder entstanden, die sich in ihrer Klarheit wie Zeichen einprägen: So eine Gruppe von apfelgrünen, regennassen Plastikstühlen und kleinen Bistrotischen, sie stehen von einem durchsichtigen Zaun umfriedet auf einem großen, verlassenen Platz, vor dem Zaun gibt es einfache Fahrradständer. Wir befinden uns hier nicht mehr in Nanterre, sondern in Dünkirchen – von Paris aus betrachtet allemal Peripherie oder Randlage. Historisch gesehen ist Dünkirchen kein neutraler Ort, sondern ein Zufluchtsort, an dem im Juni 1940 ein britisches Expeditionskorps und französische Armeeeinheiten sich vor den nationalsozialistischen Angriffen in Sicherheit bringen und auf dem Seeweg evakuiert werden konnten. Jean Claude Mouton hat unter anderem auf dem Areal einer ehemaligen, bereits in den Achtziger Jahren stillgelegten Schiffsfabrik fotografiert, erst nach und nach wird das Gelände in den letzten Jahren wieder bebaut und anderweitig genutzt.

Handelt es sich bei Moutons dort entstandener Aufnahme um einen Parkplatz auf einem großen Einkaufsgelände für Bau- und Gartenbedarf nach Ladenschluss? Aber weshalb führen breit angelegte weiße Streifen, die im ersten Moment an Zebrastreifen denken lassen, unmittelbar am – für die Außenrestauration – umzäunten Bereich vorbei? Würde es sich tatsächlich um einen Zebrastreifen handeln, so müsste man sich die Fahrbahn direkt durch den Sitzbereich hindurch verlaufend vorstellen. Und schon denkt man einen Schritt weiter, dass man vielleicht tatsächlich dem Verkehr und der dem Ort eigenen Melancholie Einhalt bieten könnte mit einer gastronomischen Gegenstrategie: Ein paar Tische und apfelgrüne Stühle, umgeben von einem Zaun schaffen eine kleine, aseptische Konsumenten-Utopie?

Um diesseits und jenseits des Zaunes geht es auch in einem anderen Bild, das ein wenig an eines der frühen Berlinbilder des Fotografen aus den Neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts erinnert: Hier ist am linken Bildrand der zur Wiese hin mit Hecken und Zäunen abgegrenzte Verlauf einer Häuserreihe zu sehen. Die noch winterlich fahle Wiese breitet sich im Vordergrund aus, auf ihr warten ein abgeschlagener Baumstumpf und ein vor die Tür gesetztes, vertrocknetes Tannenbäumchen auf Rückkehr und sachgemäße Entsorgung in der Zivilisation diesseits des Zaun – oder aber auf die allmähliche natürliche Kompostierung und Überwucherung in der potentiellen Wildnis jenseits des Zaunes. Wie ein janusköpfiges Sinnbild beschreiben diese beiden Bilder die zeitenthobene Situation an der Peripherie, der Jean Claude Mouton mit Empathie, aber ohne jemals Romantik aufkommen zu lassen, seine Aufmerksamkeit schenkt.

Andrea Gnam

Juni 2016