

INTERVIEW

Damian Zimmermann im Gespräch mit Mitch Epstein

Es in Ordnung ist, zu scheitern

Der New Yorker Mitch Epstein (Jahrgang 1952) gehört zu den wohl wichtigsten fotografischen Chronisten des amerikanischen Lebens. Im Interview spricht er über seine neuen Bücher, das Remastern alter Fotos und warum die Farbfotografie für ihn so wichtig wurde.

Mitch Epstein, Foto: © Damian Zimmermann



Fifth Avenue, New York City VI, 1974, Foto: © Mitch Epstein

Damian Zimmermann: Mit „Recreation“ und „Silver + Chrome“ haben Sie zuletzt Bücher herausgebracht, für die Sie jeweils Ihr eigenes Archiv neu gesichtet und Bilder ausgewählt haben, die bislang unveröffentlicht waren. Wie kam es dazu?

Mitch Epstein: Das fotografische Ausgangsmaterial von „Recreation“

besteht aus Fotografien aus den 1970er und 80er Jahren und es wurde 2005 zum ersten Mal als Buch veröffentlicht. Ich betrachte mein Archiv aber als etwas Aktives und von Zeit zu Zeit gehe ich immer wieder durch das vorhandene Material. Und seit der ersten Veröffentlichung sind zwei Dinge passiert. Erstens: Ich habe einige Bilder für mich ent-

deckt, die ich gerne in die Serie integrieren möchte, und so habe ich eine neue Auswahl und auch eine neue Sequenz getroffen. Dabei sind auch Fotos herausgefallen, die heute nicht mehr standhalten. Das ist für mich ein natürlicher Prozess. Ich habe die mir möglichst besten Entscheidungen getroffen, aber auch die kann man überdenken. Zwei-

tens: In den vergangenen zehn, fünfzehn Jahren habe ich meine wichtigsten Bilder digital remastert.

Warum war das nötig?

Für die erste Ausgabe wurden die Scans für das Buch von Abzügen hergestellt und diese Abzüge wurden manchmal von Dias gemacht, was nicht immer der höchsten Qua-

lität entsprach. Ich habe die Bilder nun so remastert wie ich sie heute haben möchte, weil es damals noch nicht die Möglichkeiten gegeben hat.

Die meisten Fotografen würde sagen: Das ist meine Auswahl und die steht fest bis in alle Ewigkeit und ich beschäftige mich nicht mehr damit. Ist es nicht ungewöhnlich, eine neue Auswahl für seine eigene Arbeit zu treffen?

Das hängt von der Serie ab. „Family Business“ ist für mich etabliert und abgeschlossen. Es könnten vielleicht Bilder hinzugefügt werden, die ich interessant finde, aber ich würde das Buch nicht neu editieren. Das gleiche gilt für das Buch „American Power“. Meine neuesten Arbeiten würde ich nicht mehr bearbeiten, die sind auf dem Punkt. Aber als ich in den 70er und 80er Jahren fotografiert habe, war ich sehr aktiv und habe viele unterschiedliche Sachen gemacht: Ich habe fotografiert, gefilmt, Auftragsfotografie gemacht, aber ich habe meine Fotos nicht ausgestellt. Die Bilder aus „Silver + Chrome“ waren zwar in meinem Bewusstsein, aber ich war noch nicht bereit, sie zu veröffentlichen. Natürlich gibt es Überschneidungen zu „Recreation“, weil die Bilder teilweise aus der gleichen Zeit stammen, aber im Grunde hatte ich bei diesen Fotos bereits eine klare Vorstellung davon, was ich damals gemacht habe. Das Konzept für „Silver + Chrome“ kam mir erst beim genauen Betrachten der Bilder. Ich hatte meine eigenen Kämpfe vergessen, die ich mit mir selbst hatte, als ich damals in Farbe und in Schwarzweiß fotografiert habe. Ich habe eigentlich keine interessanten Fotos gemacht bis ich im Januar 1973 mit der Farbfotografie angefangen habe. Meine Schwarzweiß-Bilder dagegen waren erbärmlich.

Aber es gibt auch noch Schwarzweißbilder von Ihnen aus der Zeit danach.

Ja, denn Kodak hat kurz danach seinen Diafilm verändert. Die Fotos waren farbtensiver und kontrastreicher. Wenn man im Studio gearbeitet hat und das Licht kontrollieren konnte, war das in Ordnung, aber ich habe überall und vor allem draußen fotografiert und es war schwer mit hohen Kontrasten und nicht optimalen Lichtverhältnissen umzugehen. Außerdem wollte ich meine Bilder als Abzüge sehen und die einzige für mich annehmbare Möglichkeit für gute Abzüge war das Dye-Transfer-Verfahren – was sehr teuer war und viele Abzüge konnte ich mir damals nicht leisten. Also habe ich auch weiter in Schwarzweiß fotografiert. Diese technischen Vo-



oraussetzungen waren also ein wichtiger Teil meiner eigenen fotografischen Entwicklung. Rückblickend ist das sehr interessant, denn ich sehe die gleichen Veranstaltungen und Szenerien, in denen ich sowohl in Farbe als auch in Schwarzweiß fotografiert habe. Zum Beispiel Mardi Gras in New Orleans 1975.

Ohne die Farbfotografie wären Sie heute aber vielleicht kein Fotograf?

Das weiß man natürlich nie. Ich weiß aber, dass die Farbfotografie für mich wie eine Befreiung war. Ich hatte plötzlich einen Grund zu fotografieren. Ich war nicht mehr verloren. Ich musste nicht mehr überlegen, wo ich hingehen und fotografieren will und warum überhaupt – ich habe einfach darauf vertraut, ein Foto zu machen. Zur Erinnerung: 1973 war ich 21 Jahre alt und bin gerade von einer kleinen Provinzstadt in Massachusetts nach New York gezogen. Es war überwältigend und aufregend und es war eine sehr offene und interessante Zeit in New York. Und genauso war es mit der Fotografie selbst, es war kein Problem in der Öffentlichkeit Fremde zu fotografieren, im Gegenteil. Es gab da keine Widerstände wie heute.

Einige Ihrer Bilder könnten Sie heute nicht mehr machen?

Es wäre unmöglich. Zuallererst: Menschen sind sich ihrer selbst vor einer Kamera sehr bewusst. Aber es sind heute auch einfach andere Menschen. Wenn ich mir heute manche Fotos von damals anschau, frage ich mich: Wie konnte ich nur

so furchtlos sein? (lacht) Mit der Kamera direkt vor diesen Leuten?

Sind Sie jemals in Schwierigkeiten geraten?

(Überlegt) Einige wenige Male, aber das waren Leute, die psychologisch etwas aus dem Gleichgewicht geraten waren. Wenn man in New York durch die Straßen läuft und Menschen fotografiert, entwickelt man einen siebten Sinn dafür, wo Ärger ist und wie man ihn vermeidet.

Sie haben bei der Legende Garry Winogrand studiert. Wie groß war sein Einfluss auf Sie?

Ich habe mich nie darum gesorgt, von jemanden künstlerisch beeinflusst zu werden. Im Gegenteil: Ich habe es genossen. Es hat mich sehr motiviert. Und das kommt mir sehr gesund vor. Aber ich habe auf sehr viele Dinge geschaut und mich für sehr vieles interessiert. Ich habe nicht nur Street Photography gemacht und ich mag den Ausdruck auch bis heute nicht. Solche Definitionen sind wie Schubladen und vereinfachen die Komplexität, indem sie die Arbeit über das Subjekt definieren. Ich habe jedenfalls nicht in traditioneller Dokumentarfotografie gedacht, um etwas in einer journalistischen Art und Weise festzuhalten. Ich wollte interessante Fotos machen und herausfinden, was das für mich persönlich bedeutet. Das war der Schlüssel für meine künstlerische Entwicklung, denn ich habe die fundamentalen Binsenweisheiten aus Winogrands Unterricht in mich aufgesaugt. „Deine Vorurteile sind nicht dein Freund.“ Oder „Ich fotografiere, um zu sehen, wie

die Dinge auf dem Foto aussehen.“ Das sind sehr einfache Ideen, aber ihnen treu zu bleiben war eine Disziplin. Denn wir alle haben unsere Vorurteile und meine beste Arbeit kommt, wenn ich mich selbst vergesse. Auch als junger Fotograf musste ich erst einmal viele Sachen verlernen, um überhaupt beginnen zu können. Und genau das ist mir bei Winogrand passiert. Erst als ich dieses ganze schwere Gepäck und das Gift der Vorurteile losgeworden bin, dass ich um jeden Preis Kunst machen muss, konnte ich endlich fotografieren. Es war sehr nützlich für mich, dass alles es wert ist, fotografiert zu werden. Lange Zeit habe ich sie im Schrank versteckt gehalten, aber nach der Beschäftigung mit meinem Archiv habe ich gemerkt, dass diese frühen Fotos sehr frei waren und vieles aus „Recreation“ vorbereitet haben.

Heute geht es meistens genau darum: Wie mache ich auf jeden Fall Kunst?

Natürlich. Es war auch nicht so, dass ich keinen kritischen Blick auf meine Arbeit hatte. Ich wollte aus meinen Fehlern lernen und mich verbessern. Aber es ging mir nicht darum, meine Arbeit zu verkaufen und es waren auch keine Bilder, die für den kommerziellen Bereich irgendwie interessant gewesen wären. Es gab keinen Ort, wo ich sie hätte platzieren können. Das passierte erst einige Jahre später, aber das war nicht meine Motivation und ich glaube, dass das auch ein Segen für mich war, weil mich das ansonsten in diesen sehr frühen und wichtigen Jahren zu sehr abgelenkt hätte.



Mardi Gras, New Orleans, Louisiana III, 1975, Foto: © Mitch Epstein



Fifth Avenue, New York City II, 1974, Foto: © Mitch Epstein

Sie haben Ihren Professor Winogrand an der Cooper Union sogar um Erlaubnis gefragt, in Farbe zu fotografieren.

Im ersten Semester haben wir gar nicht darüber gesprochen und Winogrand hat auch selbst eigentlich gar nicht über seine Arbeiten gesprochen oder sie im Unterricht gezeigt. Er hat eher über Sachen gesprochen, die ihn angeregt und erfreut haben. Seine grundlegendste Lehre war sein Schweigen und wir waren meist uns selbst überlassen.

Wie war das für Sie als sein Schüler?

Es war total frustrierend und desorientierend – aber auf eine gesunde Art und Weise. Denn er hat uns dazu gedrängt, selbst über die Sachen nachzudenken. Er hat nur gesagt, wenn er etwas interessant fand, aber er wollte, dass die Bil-

der aus uns heraus kamen. Aber er war auch neugierig auf die Farbfotografie und merkte, dass es essenziell ist, über Farbe in der Fotografie nachzudenken. Wobei man sich nicht allein auf die Farbe fokussieren sollte, sonst bekommt man nur Fotos von orangefarbenen Kürbissen vor dem blauen Himmel. Die Farbe sollte nur ein Aspekt des Bildes sein.

Und Winogrand hat Ihnen auch William Eggleston gezeigt?

Ja, im Frühling 1973 zeigte er uns zwei Dia-Carousels mit seinen Farbfotos. Und das war jenseits meiner Vorstellungskraft. Ich war vollkommen begeistert. Aber es war in einer bestimmten Art und Weise auch so anspruchsvoll und ausgereift, dass ich es noch gar nicht richtig begreifen konnte. Es war jetzt aber auch nicht so, dass sich danach alles für mich geändert hat, weil ich ja schon

kurz zuvor mit der Farbfotografie begonnen hatte. Aber wenn man sich zu jeder Zeit für Farbfotografie interessiert hat, hat man in der Kunst nicht allzu viel geboten bekommen. Ich bin damals viel ins Kino gegangen, denn dort wurde bereits mit Farbe gearbeitet.

Zwölf Ihrer 18 Bücher haben Sie bei Steidl veröffentlicht? Warum?

Gerhard Steidl hat ein tiefes Verständnis für die Autorenschaft von Künstlern und auch ein sehr ausgeprägtes handwerkliches Verständnis und weiß, wie meine Arbeiten in ein Buch transformiert werden können. Ich habe auch mit anderen Verlegern gearbeitet, aber ich arbeite seit nun 20 Jahren mit ihm zusammen und unser erstes gemeinsames Buch war „Family Business“. Niemand in Amerika hätte dieses Buch veröffentlicht und schon gar nicht mit diesem Edit. Es wäre zu teuer geworden und niemand hat gedacht, dass das Buch ein Publikum findet. Ich habe es vielen gezeigt und schließlich auch Steidl und er hat direkt zugesagt.

Verkaufen Sie mehr Bücher in Europa oder in den USA?

Es hängt wahrscheinlich vom Buch ab. Aber allein die Zusammenarbeit mit Gerhard Steidl und meinem Galeristen Thomas Zander in Köln bedeutet mir sehr viel und ich habe sehr davon profitiert. Wenn man mit Steidl zusammenarbeitet, muss man Geduld mitbringen, aber das ist es wert. Meine größte Sorge in meiner aktuellen Arbeit sind die Dinge, die ich noch nie gemacht habe. Ich denke

über Fotos nach und über neue Arten und Vorgehensweisen und wie ich diese ausweiten kann. Es ist nicht so, dass ich immer wüsste, was ich da gerade tue. Glauben Sie mir. Schon sehr oft hatte ich keinen blässen Schimmer, was als nächstes kommen wird. Und ich bin mir sicher, dass das etwas ist, dass ich aus dieser frühen Phase meines Studiums gelernt habe: Nämlich, dass es in Ordnung ist, es nicht zu wissen. Dass es in Ordnung ist, zu scheitern. Jede künstlerische Praxis basiert auf Misserfolg und darauf, Risiken einzugehen.

Ich habe oft den Eindruck, dass es in den USA einfacher ist zu scheitern als in Deutschland, wo einem der Misserfolg länger als Makel anhaftet.

Man sollte seine Misserfolge nicht zu öffentlich machen und seine Schmutzwäsche nicht herzeigen. (lacht) Aber ich glaube, dass Deutschland aus seiner Geschichte heraus einen großen und tiefen Respekt für Kunst und Künstler hat. Und das ist auf jeden Fall ein Plus, denn das ist in Amerika sehr anders. Künstler sind in den USA absolut Bürger zweiter Klasse. Das hat viel mit Konformität zu tun und in den USA wird es nicht geschätzt, wenn man anders ist. Es geht da auch um Ignoranz und Menschen haben Angst vor dem, was sie nicht verstehen. Man muss aber auch dazu sagen, dass viele Amerikaner nicht das Privileg besitzen, jemals außerhalb der USA zu sein. Ich konnte mit Mitte 20 durch Europa reisen, war in Frankreich und Italien und hab all die großen französischen Meister wie Atget, Brassai und Cartier-Bresson gesehen. Das war auch etwas überfordernd und ablenkend, aber allein in Europa zu sein und die Gerüche einzusatmen und die Atmosphäre mitzubekommen war sehr hilfreich und geradezu ein Geschenk, um meine eigene Perspektive und mein eigenes Zuhause neu zu betrachten.

Haben Künstler eine politische Verantwortung?

Natürlich – mehr als je zuvor. Und ich glaube, dass sie die Verantwortung haben, nicht vor dem Politischen in ihrer Arbeit zurückzuschrecken, denn wir leben in einer politischen Welt. Gleichzeitig sind aber die Arbeiten, die am lautesten schreien „Ich bin politisch und ich setze ein Statement!“ meist die, die am wenigsten interessant sind. Wenn das Politische vom Künstler aufgesaugt wird, passiert etwas anderes. Verstehen Sie? Winogrand war politisch, aber er schrie nicht herum „Hey, ich mache politische Kunst!“.