Rudolf Schmitz

Ein Fotograf von Fischen, Hunden und alten Männern

Es gibt ein Tischstilleben von Esko Männikkö, bei dem man automatisch zu zählen beginnt, um vielleicht daraus Rückschlüsse auf die Situation zu gewinnen, deren Reste und Stimulanzien die Aufsichtsfotografie ausbreitet. Acht gesalzene sardinenähnliche Fische in einer undefinierbar verkrusteten Schüssel, fünf Zigarettenstummel und vier abgebrannte Streichhölzer in einem Aschenbecher, drei Tassen und drei henkellose Gefäße, ein Messer, vierzehn Stückchen Zucker in einem halb verdeckten Glasgefäß, ein türkisfarbenes Kofferradio mit Donald-Duck-Stickern, eine blaue Süßstoffdose der Marke »Hermesetas«, eine Wachstuchdecke mit siebzehn roten Mohnblüten. Gerade die wenigen menschenleeren Bilder dieses finnischen Fotografen verstärken einen Wunsch, der ohnehin die Betrachtung seiner zumeist lakonischen Arbeiten begleitet: etwas über die involvierten Menschen zu erfahren. Soweit ich die Fotografien von Esko Männikkö kenne, ist dieses Tableau in der Art von Spoerri tatsächlich eine Ausnahmeerscheinung. Als könne man hier den Fotografen auf frischer Tat ertappen: das muß er doch hin- und hergeschoben und arrangiert haben, da ist er auf den Tisch gestiegen, hat die Reflexionen der Fotolampe durch Gruppierung der Gegenstände sorgfältig ausgeglichen, eine radiale Anordnung geschaffen, für Farbtupfer in der tonigen Atmosphäre gesorgt. Das alles muß nicht zutreffen, aber es ist wegen der Nähe der Kamera zum Aufnahmegegenstand wahrscheinlich. Aber was würde das schon beweisen? Das erwähnte Foto zeigt mit der Deutlichkeit des Extrems, daß in Esko Männikkös Arbeitsweise die Konstruktion eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, daß diese Fotografien, die so offensichtlich aus der Identität einer bestimmten Lebenswelt stammen und von dort eine wesentliche Energie und Authentizität beziehen, zugleich eine präzise Vorstellung von Distanz verwirklichen. Selbstverständlich sind Esko Männikkös Bilder die Fotografien eines Künstlers, aber ihre besondere Qualität liegt darin, dies möglichst nicht zu betonen.

Wie also gelingt es Esko Männikkö, immer schon »eingetreten« zu sein, am Tisch zu sitzen, und trotzdem die nötige Entfernung zu wahren? Wie geschieht es, daß man seinen »ordnenden« Blick nicht als pedantischen Eingriff empfindet, sondern als generöse Fähigkeit, die Dinge so zu lassen, wie sie sind? Wie schließlich ist es möglich, daß diese Bilder aus den hinterwäldlerischen Gegenden Nordfinnlands uns nicht als exotische Sentimentalität treffen, sondern als Auskunft über

A Photographer of Fish, Dogs and Old Men

There is a tabletop still-life by Esko Männikkö that automatically prompts a flurry of stocktaking, in a bid to gain some insight into the situation whose residues and stimulants are spread before us in a bird's eye view: eight salted, sardine-like fish in an indefinably crusted dish, five cigarette ends and four used matches in an ashtray, three cups and three cup-like dishes without handles, one knife, fourteen lumps of sugar in a half-concealed glass bowl, a turquoise transistor radio with Donald Duck stickers, a blue box of Hermesetas sweeteners, an oilcloth with seventeen red poppies. The few works by this Finnish photographer that have no people in them actually heighten our wish to find out more about the individuals in his generally laconic images. As far as I am familiar with the work of Esko Männikkö, this tableau in the manner of Spoerri is an exception to the rule. It gives us a sense of catching out the photographer: surely he must have moved the objects around, arranging them, clambering onto the table, carefully guiding the reflections of the photo lamp by grouping the objects, creating a radial arrangement, positioning splashes of colour amidst the earthy atmosphere. Though this is not necessarily true, it does not seem improbable, given the proximity of the camera to the subject matter. But what would it prove anyway? With the unequivocal clarity of extremes, the photo in question shows that construction plays a role that is not to be underestimated, and that these photos, so obviously rooted in the identity of a certain lifeworld from which they draw their essential force and authenticity, also fulfil a precise notion of distanced detachment at the same time. Though Esko Männikkö's photographs are undeniably the work of an artist, their special quality lies in the fact that they do not emphasise this aspect.

So just how does Esko Männikkö succeed in maintaining the necessary distance in spite of his invariable presence and the undeniable awareness that he is actually sitting there at the table? How come the orderliness of his analytical gaze is not perceived as pedantic intervention, but as a magnanimous ability to leave things just as they are? And how come these pictures from the Finnish backwoods do not strike us as images of exotic sentimentality, but as bearers of information about the social sensibilities of an art, which, indeed, is precisely what lends them their significance – particularly in an international context?

die soziale Aufmerksamkeit der Kunst, was – auch und vor allem im internationalen Kontext – erst ihren Rang ausmacht?

Daß Männikkös Fotografien so zerlegbar wirken, während sie doch aus der Geschlossenheit einer dichten und fremdartigen Lebenswelt stammen, hat mit ihrem grundlegenden Setting zu tun. Esko Männikkös Interesse gilt den Einsiedlern, den Jägern, Holzfällern, Fischern, Arbeitslosen, die irgendwo in den Wäldern oder am Rand der Seen leben, in mehr oder weniger improvisierten Holzhäusern und Hütten, überwiegend auf sich selbst gestellt. Es gibt in diesen abgelegenen Gegenden so etwas wie ein Gastrecht: man kann einfach anklopfen und übernachten und das Dasein der jeweiligen Bewohner teilen. Männikkö lebt mit ihnen für Tage oder Wochen, fischt, jagt, trinkt mit ihnen, nimmt teil an ihrem Alltag. Wenn er seine Gastgeber kennengelernt hat, entstehen ein paar Fotografien, aufgenommen mit der Großbildkamera. Die Mitwirkung und das Einverständnis seiner Akteure ist unverkennbar, die Fotografien haben dokumentarischen Charakter im Sinne einer »teilnehmenden Beobachtung», wie es in der Soziologie heißt. Posen erübrigen sich, weil die Menschen unmittelbar definiert sind durch ihr häusliches Ambiente, durch die Dinge und Utensilien, mit denen sie sich umgeben. Das kennt man von sich selbst, wie die Dinge einen zu überrennen beginnen, wie man sich ihrer mehr oder weniger geschickt entledigt und sie schließlich kaum noch wahrnimmt in ihrer verlegenen Präsenz. Dann kommt ein Fremder in die eigene Wohnung und sieht alles mit einem Blick: vor Augen liegt das Psychogramm des Bewohners. Esko Männikkö hat auch Fotografien vom Außenraum der Häuser gemacht, die mindestens so aufschlußreich sind wie die Interieurs, auch da liegt alles rum, nichts wird versteckt, die Bausteine, Bestandteile, Widerstände einer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft laden ein zur Spekulation.

Die szenische Grundsituation ist also die einer starken Teilhabe an der Lebenswelt einer Person, schlichtweg durch die Tatsache des »Eintretens», wobei schon die Umgebung der jeweiligen Wohnstätten überaus spezifisch ist, als Ausstülpung von Privatsphäre erscheint.

Vielleicht ist es diese situative Nähe, die in sich den Mechanismus einer Distanz birgt. Wohl deshalb gibt es fast keine Momente von Exaltation in Männikkös Fotografien, jedenfalls was die Personen betrifft. Eine gewisse Ausnahme bildet das Foto einer Weihnachtsparty von vier Junggesellen, die als Ausweis der besonderen Gelegenheit und Signal kollektiver Einstimmigkeit rote Null-Acht-Fünfzehn-Zipfelmützen tragen. Auf diesem Foto nämlich erleben wir die freudige Umarmung zweier Partygäste auf dem Sofa, die unweigerlich von den übrigen Anwesenden beobachtet wird: aufmerksam, amüsiert, liebevoll. Dieses Foto formalisiert die latente Spiegelungssituation von Fotograf und Modell in deutlicher Weise: über das lächerliche Element

The fact that Männikkö's photographs seem so easy to reduce to their component parts, even though they originate in the unity of a self-contained and unfamiliar lifeworld, has something to do with their basic setting. Esko Männikkö is interested in the hermits, hunters, woodcutters, fishermen and jobless who live out their solitary lives somewhere in the forest or by the edge of the lake in their more or less ramshackle wooden houses and huts. In these far-flung places, there is something akin to a right of hospitality: a stranger who knocks on the door can spend the night and share in the existence of the people there. Männikkö spends days and even weeks with them, fishing and hunting and drinking with them, sharing their daily life. Once he has got to know his hosts, he takes a few photographs with his large-format camera. It is evident that the people concerned have agreed to this and the photographs have a documentary character in the sociological sense of »participatory observation«. There is no need to strike a pose, for these people are directly defined by their domestic environment, by the objects, utensils and appliances with which they surround themselves. We know this ourselves from personal experience of how things begin to encroach on us and how we put them out of the way more or less skilfully until we no longer pay any heed to their slightly troubling presence. Then a stranger arrives in our home, takes it all in at a glance and immediately forms a psychogram of the person who lives there. Esko Männikkö has also taken photographs of the exteriors of the houses, and these are just as revealing as the interiors. Everything is lying around in full view, nothing is hidden – the building blocks, components and buttresses of the past, present and future invite speculation.

The basic scene, therefore, is one that reflects a profound involvement in the existence of an individual, simply by »entering« that person's lifeworld, whereby even the surroundings of the respective houses are thoroughly specific and seem to turn the private sphere out into the open.

Perhaps it is this situative proximity that harbours within it the mechanism of distance. This is probably why there are hardly any moments of exaltation in Männikkö's photographs, at least with regard to the people in them. One exception is the photo of a Christmas party being celebrated by four single men, their banal red hats signalling the special occasion and their sense of belonging. In this photo, the two party guests on the sofa, their arms cheerfully slung around each other's shoulders, are watched by the others: attentive, amused, affectionate. This photo clearly formalises the latent mirroring of photographer and model: the ridiculous element of the silly hats, the two-by-two con-

der Zipfelmützen, die Paarkonstellation und die doppelte Beobachterposition. Die allgemeine Trunkenheit übrigens findet Widerhall beim Weihnachtsbaum, der sich gerade seiner schräg sitzenden Kerzen und seines nachlässig angepaßten Outfits zu entledigen scheint.

Auch hier wieder, wie schon im erwähnten Tischstilleben, eine Eigendynamik der Farbe, die diesmal schrille Dimension annimmt. Man beachte die linke Bildecke: den türkisfarbenen Bettkasten, den pinkfarbenen Bettüberzug, darauf orangene, blaue und grüne Herzen (!), den blauen Bierkasten, der sein Echo findet in der blauen Taschenlampe am Fenster, von wo das Farbsignal in den Vordergrund wechselt, zum blauen Etikett des Glasgefäßes und dann zum grünen Becher vorne rechts auf dem Tisch.

Es ist dieses Springfeuer der Farbeffekte, das für eine Stimmung der Ausgelassenheit sorgt, die auf der sozialen Ebene gerade erst zu keimen beginnt. Die Fotografien von Männikkö zeigen wie die Häute einer Zwiebel diese Dingschalen, die den Menschen umgeben und auf ihn als Kern hindeuten – selbst wenn er gar nicht im Bild ist. Oft auch wirkt der Mensch lediglich als Teil dieser Auffaltungen und dieses Dinguniversums. Vielleicht liegt es am Ausfall oder dem Nachlassen der sozialen Kontrolle in dieser abgeschiedenen Welt, daß sich eine Gleichberechtigung herstellt zwischen Menschen und Gegenständen, die sich dann in der Fotografie legitimerweise als Oberfläche aus Farben, Strukturen, räumlichen Rhythmen artikulieren kann. In dieser Hinsicht lassen Männikkös Fotografien an bestimmte Traditionen der amerikanischen Farbfotografie (William Eggleston, Stephen Shore) und dann natürlich an die Düsseldorfer Schule denken. Auch dort gibt es die Latenz soziologischer, psychologischer, politischer Tatbestände, die übergeht in Gleichmäßigkeit und Gleichwertigkeit einer All-Over-Wahrnehmung. In der Folie des sozialen, kulturellen, statistischen Tatbestands läßt sich die Ereignishaftigkeit der fotografischen Oberfläche neu genießen.

Diese Abstraktionsfähigkeit und Abstraktionslust des Blicks, die zur Grundausstattung des zeitgenössischen Kunstbetrachters gehört, kommt nur dann auf ihre Kosten, wenn sie eben diese Gleichwertigkeit der Ebenen im Foto konstatieren kann. Wenn es also nicht vorrangig um Moral, Tatbestand, Genre geht oder Licht, Farbe, Aufnahmewinkel, sondern um die Durchdringung formaler und inhaltlicher Ebenen. Als könne es die glückliche Synthese ästhetisch-sozialer Paradigmen tatsächlich geben.

Dieses Entstehen von Gleichgewicht und neuen Synapsen wird erleichtert durch eine bestimmte Stillosigkeit, die den agierenden Personen auf Männikkös Fotografien als wertvolle Gabe erteilt ist. Man betrachte den Mann, der seine Coca-Cola-Hütte mit einem selbstgemalten, mehrfach abrutschenden Regenbogen überzogen hat. Auch er selbst scheint Regenbogentrikots zu bevorzugen, er zeigt sich in roter Hose

stellation and the double spectatorship. There is a general air of inebriation, echoed in the Christmas tree, looking for all the world as though it is about to discard its lopsided candles and its casually dishevelled ornaments.

Here, too, as in the tabletop still-life, the colours have their own dynamics, this time verging on the garish. Note the left hand corner: the turquoise bed frame, the pink pillowcase with orange, blue and green hearts, the blue beer crate echoed by the blue torch in the window which is in turn reiterated in the foreground by the blue label of the glass jar and the green tumbler on the right hand edge of the table.

This sprinkling of colour conveys a sense of boisterous exuberance that is only beginning to germinate at a social level. Männikkö's photographs peel back the layers like the skins of an onion, revealing the individual at the core – even if there is not actually a person in the picture. Often enough, the human figure seems to be merely a part of these reified layerings, this universe of objects. Perhaps it is the lack of social constraints in this isolated world that creates the sense of equality between people and objects, reflected legitimately in the photographs as a plane of colours, structures, spatial rhythms. In this respect, Männikkö's photographs are reminiscent of a certain tradition of American colour photography (William Eggleston, Stephen Shore) and, of course, the Düsseldorf School. There, too, we find a groundswell of sociological, psychological and political factors breaking into the equality and equivalence of an all-over perception. The foil of social, cultural or statistical facticity lets us savour anew the disclosures of the photographic plane. This visual capacity for – and even love of – abstraction, which is a fundamental component in the contemplation of contemporary art, develops its full potential only where the eye can find such equivalences at various levels in the photograph, and only where the predominant issue is not a question of morality, facticity, genre or light, nor one of colour and angle, but a question of interaction between different levels of form and content, like some felicitous synthesis of aesthetic and social paradigms.

This emergence of equilibrium and new synapses is facilitated by a certain absence of style that has been conferred as a precious gift upon the figures in Männikkö's photographs. Consider the man who has painted a rainbow giddily careening across his Coca Cola shed. Indeed, he seems to have a penchant for rainbow clothing, in his red trousers with the blue stripe, with even his trainers adorned by a miniature spectral arc. His pose on the ladder is a blend of embarrassment and pride, a cross between »caught in the act« and »the artist before his monumental painting«. Esko

mit blauem Längsstreifen, sogar auf seinen Joggingschuhen malen sich die Spektralbögen als Miniaturmuster ab. Seine Pose auf der Mitte einer Leiter verharrt in der Ambivalenz von Verlegenheit und Stolz, von »Erwischt« bis »Maler vor seinem Monumentalgemälde«. Esko Männikkö erzählt dazu, daß die Aufsichtsbehörde für Fassadengestaltung (!) diese Regenbogenmalerei so häßlich und geschäftsschädigend fand, daß der Maler sein Werk augenblicklich wieder übertünchen mußte. Doch gerade das Verpfuschte dieser ganzen Aktion hat unverkennbare Größe. Auch hier wieder einer der wenigen Momente von Exaltation: Heftigkeit des Ausschmückens nämlich, dieser ansonsten beiläufigen Aktivität, die in den meisten der fotografierten Heime ihre Spuren hinterlassen hat.

Die existentielle Dimension, deren Kennzeichen Esko Männikkös Fotografien fast unwillkürlich zusammenstellen, ist so ausgeprägt, daß man bisweilen pure Künstler vor sich zu haben meint. In einem Fall scheint sich das ausdrücklich zu bestätigen, weil seitlich von einer quergestellten Kommode ein halbverdecktes Bild lehnt. Die fragliche Person, mit nacktem Oberkörper und nackten Füßen, hat sich abgewendet und widmet sich den Fernsehkanälen. Nicht nur die Kargheit des Raums läßt die Assoziation »Künstler« entstehen, sondern auch die minimalistisch wirkenden Boden- und Deckenplatten oder die Umrandung der Garderobenkammer, die mit ihren Nagelungen der Rückwand eines Leinwandbildes ähnelt. Haben wir also hier einen mißmutigen und in sich gekehrten Jackson Pollock in seiner kreativen Pause vor uns?

Von vergleichbarer Ausstrahlung ist ein weiteres Foto, das vielleicht sogar denselben Mann zeigt, diesmal ebenfalls aus diagonaler Blickachse. Mit verschränkten Armen sitzt er auf seinem braunen Cordsofa, mehrfach gerahmt durch Wand, Fenster und Vorhang, umgeben von flächigem Rot: auf der seitlich vorkragenden Wandfläche und den Deckenplatten aus Styropor. Auch der Tisch vor ihm ist rot lackiert, allerdings scheint unser Mann die Tischfläche nachträglich abgeschliffen zu haben (Reduzierung einer übermächtigen Farbe?), so daß jetzt eine helle Holzplatte mit Resten roter Zeichnung zu sehen ist, die unseren Blick nachhaltig fesselt.

Esko Männikkö hat hier Fährten ausgelegt, die auf Künstlerempfinden und Kreativität deuten. Die Fotos können es mit dem unterschwelligen Pathos gewisser Künstlerporträts durchaus aufnehmen. Und indem man diese zwei hervorhebt, schämt man sich auch schon ein bißchen, denn schließlich zeigen Männikkös Fotos, daß jeder ein Künstler ist.

Zweifellos ist in der Existenz dieser Menschen der Punkt gekommen, wo Geschmacksfragen kaum noch Relevanz haben, weil sich die Energie auf ganz andere Dinge richtet – das pure Überleben. Trotzdem gibt es den intentionalen Umgang mit Vorhangstoffen, Decken, Wandfarben, Kalender-

Männikkö tells how the local planning authorities found this rainbow so appallingly ugly that they deemed it bad for business and made the artist paint over it straight away. Yet it is precisely the imperfection of the entire scheme that lends it its undeniable greatness. Here, once again, we detect one of those rare moments of exaltation in the sheer exuberance of the otherwise casual act of decoration, an activity that has left its traces in most of the photographed homes.

The existential dimension composed almost spontaneously in the works of Esko Männikkö is so distinctive that it is easy to imagine these people as artists. In one particular case, this would even appear to be verified, for we can see a painting, half-hidden, leaning against the wall by a sideboard. The man in question, shirtless and bare-footed, has turned away from us to surf the TV channels. The notion that he is an »artist« is an association triggered not only by the spartan furnishings, but also by the minimalistic flooring and ceiling panels and by the fact that the nail-studded frame of the alcove where some clothes are hanging resembles the back of an artist's canvas. Is this some glumly introverted Jackson Pollock taking a creative break?

There is another photo with a similar aura, perhaps even showing the same man, also taken at a diagonal angle. He is sitting on a brown corduroy sofa with his arms folded, framed by the wall, the window and the curtain, surrounded by expanses of red on the alcove wall and the polystyrene ceiling tiles. The table, too, has been painted red at one time, but it looks as though our man has sanded down the tabletop (perhaps to reduce the overpowering colour) so that what we now see is a pale wooden surface with some leftover patches of red which captivate our gaze.

Esko Männikkö has set a trail of signs that hint at artistic sensitivity and creativity. The photos certainly bear comparison with the subliminal pathos of certain artist portraits. What is more, in focusing on these two photos, one also feels a little ashamed, for Männikkö's photos show that everyone is indeed an artist.

The existence of these people has undoubtedly reached a point at which questions of taste no longer have much relevance, for their energy is directed at very different things – pure survival. Nevertheless, the handling of curtain materials, ceilings, wall colours, calendars, photographs, is intentional. Even if the situation of many of the people shown here appears to be at one with that mythical point of no return, indications of certain life projects or at least passions are evident; one such indicator is the drumkit in the corner of the room where we see a man staring into the light of the gas lamp, and another is the pensiveness of

blättern, Fotografien. Auch wenn die Situation vieler der gezeigten Menschen jenem mythischen Punkt ohne Wiederkehr zu gleichen scheint, überraschen die Hinweise auf Lebensprojekte oder doch zumindest Leidenschaften: das Schlagzeug gehört dazu, das man in der Zimmerecke eines ins Licht der Gaslampe starrenden Mannes erkennt, oder die Versunkenheit eines alten Uhrmachers in die Musik, die er mit seinem Kopfhörer auf dem Bett hingestreckt empfängt.

Dem mitteleuropäischen Betrachter wird auffallen, daß es in Männikkös Fotografien oft um Warten, Liegen, Kauern, Herumsitzen geht. Das mag der Interieur-Situation geschuldet sein, vielleicht aber auch sind die Menschen an jenem Punkt, an dem die Dinge nur noch auf sie zukommen, wie eben dieser Fotograf, mit dem sie eine Zeitlang zusammenleben und der sie dann fotografiert. Und auch dabei wollen sie ihr Bestes tun, zumindest nicht im Weg sein. Die Kraft der Fotografien besteht nicht zuletzt darin, die Ahnung zu vermitteln, daß jeder dieser Menschen nicht nur eine spezielle Geschichte zu erzählen hätte, sondern sie auch noch in besonderer Art und Weise vortragen könnte. Also eine besondere Spräche besäße, Erfahrungen und Ansichten zu artikulieren, zu schlußfolgern, zu reagieren, zu wünschen, zu hoffen. Und die Selbstgewißheit, die diese Fotos ausstrahlen, bestimmt zugleich die künstlerische Haltung Esko Männikkös. Ich vermute, daß er sich nicht für etwas Besonderes hält. Oder vielmehr: Er ist in dem Sinn etwas Besonderes, wie auch alle von ihm Fotografierten etwas Besonderes sind. Und es ist der Akt des Fotografierens selbst, der dieses Besondere aufruft und sogar darin gründet. Die ältere Frau in ihrem blau gemusterten Kleid, die mit verschränkten Händen auf ihrem Sofa mit der karierten Decke sitzt und von der Aureole des Wandteppichs wie eine ländliche Madonna umfangen wird – ist sie nicht voll Erwartung, was da mit ihr geschieht und zugleich auch von beeindruckender Gefaßtheit? Die Tatsache, daß da jemand einem gegenübersitzt, der ein Bild macht, ist allerdings ein Grund, sich selbst wieder zu betrachten, den Blick zu heben, sich bemerkenswert zu finden. Dieses Geheimnis der Präsenz und des Energieaustausches durch Projektion, das den Akt der Porträtfotografie immer noch bestimmt, macht uns Esko Männikkö wieder auf schöne und verhaltene Weise bewußt. Und da ist etwas berührt, was als generelles Kennzeichen guter Kunst zu gelten hat und sie in ihrem Kern betrifft. Ich möchte es die soziale Aufmerksamkeit nennen. Der Künstler verkörpert sie, ob er darum weiß oder nicht, ob er sich darum schert oder nicht. Esko Männikkö schert sich drum.

Deshalb auch sind diese Fotografien nicht lediglich Nachrichten von einer entlegenen Weltgegend, vom Rand der skandinavischen Halbinsel, die uns als Kuriositäten »aus aller Welt« berühren könnten. Denn weil Esko überwiegend Gehäusefotografien macht, sind wir zugleich ins Innere dieser entlegenen

the old clockmaker, immersed in the music he is listening to through headphones as he lies on his bed.

The Central European spectator will note that Männikkö's photos often show people waiting, lying, crouching, sitting around. This may simply have something to do with the fact that they generally depict interiors, but perhaps it is because the people themselves have reached a point at which things merely happen to them, like the arrival of this photographer with whom they share their homes for a while and who then photographs them. They want to do their best, or at least not get in the way. The force of the photographs lies to some extent in the impression that each of these individuals would not only have a special tale to tell, but would also be able to tell that tale in a special way; that they have a special language with which to express their experiences and views, their own syntax of reaching conclusions, reacting, wishing, hoping. This self-assuredness that comes across in the photos also determines Esko Männikkö's artistic approach. I imagine he does not think of himself as being someone special. Or rather, he is someone special in the same way that everyone he photographs is special. It is the act of photographing that invokes this specialness and is even grounded in it. The elderly lady in the blue and white patterned dress sitting, with clasped hands, on her sofa with the checked blanket and framed by the aureola of the wall-hanging like some rural madonna – is she not full of anticipation at what is happening to her? Does she not exude an impressive composure? The fact that someone opposite her is taking her photograph gives her all the more reason to contemplate herself again, to raise her eyes and find herself remarkable. This mystery of presence, this enigma of energy exchanged through projection, which still determines the act of portrait photography, is beautifully and subtly drawn to our attention once more by Esko Männikkö. It touches something that is generally a sign of good art and touches it at its very core. I would like to call it social awareness. The artist embodies it, whether he knows or not, whether he cares or not. Esko Männikkö cares.

This is why these photographs are more than just messages from some remote place on the fringes of the Scandinavian peninsula that might touch us as »exotic curiosities«. Because Esko Männikkö's work is, in more than one sense, a »photography of housing«, he transports us into the interior of this faraway place. The question of whether this is international art and whether it actually has any relevance for the international art world thus becomes redundant. Esko Männikkö's subject matter can only be found in a certain geographic area, and yet, at the same time, such things can also be photographed in Frankfurt or indeed in any other

Gegend versetzt. Und da erledigt sich die Frage, ob es sich hier um Weltkunst handelt und ob das für die Weltkunstgemeinde auch tatsächlich Bedeutung hat. Esko Männikkös Gegenstand ist zwar zunächst nur in einer bestimmten Geografie zu finden, aber zugleich könnten solche Dinge auch in Frankfurt oder in jeder anderen Stadt der Welt fotografiert werden. Die Frage, wie national diese Kunst denn sei, findet Antwort in der Feststellung, daß ihre Güte darin liegt, daß sie national und international zugleich ist. Die laufenden Fernseher, die bisweilen in Esko Männikkös Fotografien vorkommen und zumeist Szenen aus aller Welt zeigen, wirken wie ein Hinweis auf die Gültigkeit der These vom »Global Village«. Aber falls wir daran glauben wollen, dann nicht in einer Art und Weise, die besserwisserisch unterstellt, was zu tun ist, und zu wissen meint, worauf die Menschen hoffen und wovon sie träumen.

Esko Männikkö hat die Fähigkeit, so etwas wie unveräusserliche Besonderheit darzustellen, die als Faktum der menschlichen Existenz vorausgesetzt ist und ihre Würde ausmacht.

Um doch noch einen Schnellkurs »Finnland« zu absolvieren, habe ich mir den neuen Film von Aki Kaurismäki angesehen: »Wolken ziehen vorüber«. Es ist ein Film über die Arbeitslosigkeit, die in Finnland bei zwanzig Prozent liegt, was nicht gerade für Zuversicht und Optimismus sorgt. »Arbeitslosigkeit ist der Gegenstand des Films«, sagt Kaurismäki, »aber nicht sein Thema«. Mächtig beeindruckt hat mich die Tatsache, wie der männliche Hauptdarsteller nach seinem ersten verzweifelten Rausch wie ein gefällter Baum in den Flur stürzt. Überhaupt bewegen sich die Personen des Films wie Steine oder Naturtatsachen durch die Gegend, genauso fallen sie zu Boden, und genauso mühsam werden sie wieder in die Vertikale gebracht. Zwei Frauen trinken die Cocktailkarte runter, um schließlich als Höhepunkt »Honolulu-Winter« zu bestellen. Das ist schon etwas Besonderes, wenn man sich selbst Honolulu unter der Kategorie von Minusgraden vorstellt. Eine Zeitlang geht die ganze Ermutigung des Films von seinen Farben aus: mit den Leuten nämlich geht es unaufhörlich bergab. Auch bei Kaurismäki fällt eine seltsame Betonung des Sitzens und Liegens auf. Der neue Fernseher wird mit Fernbedienung in Gang gesetzt, begleitet vom triumphierenden Kommentar: »Leicht, was? Man braucht nicht aufzustehen«. Darauf sie, die mit diesem Ratenkauf überrascht werden sollte: »Und Farbe! Aber jetzt laß uns schlafen gehen«. Solche Konversationen gehören schon zu den Spitzenwerten verbaler Aktivität, ansonsten verläuft der Film in großer Schweigsamkeit.

Und daß er ein Happy End hat, gehört zu den Dingen, die uns vielleicht nicht besonders überraschen, aber das finnische Publikum anscheinend zu Begeisterungsstürmen hingerissen hat.

Dann gibt es in »Wolken ziehen vorüber« erstaunliche Gemälde an den Wänden der Wohnung, deren nähere Betrachtung uns der Regisseur allerdings verwehrt.

city in the world. The question as to just how nationally specific this art is begs the response that it is both national and international at the same time. The switched-on television set we see in some of Esko Männikkö's photos, generally screening scenes from all over the world, would seem to indicate the validity of the »global village« thesis. If we are to believe in it, however, then we cannot do so in a superciliously patronising way that claims we know what is to be done and claims to know what people's hopes and dreams are.

Eskö Männikkö has the ability to present something akin to an inalienable distinctiveness that is a basic fact of human existence and the very essence of human dignity.

I actually indulged in a crash course on life in Finland by going along to a screening of Aki Kaurismäki's latest film »Drifting Clouds«. It tells of unemployment, which, in Finland, is somewhere around the twenty per cent mark – hardly a situation that calls for optimism or complacency. »Unemployment is the subject matter of the film,« says Kaurismäki, »but not its theme.« I was enormously impressed by the way the leading actor lunges into the corridor in a drunken stupor and drops to the ground like a tree being felled. In fact, all the characters in the film seem to move like stones or inanimate objects, dropping to the ground and being heaved back into a vertical position with considerable effort. Two women drinking their way through every item on the cocktail list end up ordering something called a Honolulu Winter. The very idea of considering Honolulu in terms of sub-zero temperatures really is something special. For a while, the film draws all its optimism from its colours; the characters themselves are heading rapidly downhill. Kaurismäki, too, seems to emphasise sitting and reclining. The new television is switched on to the triumphant commentary of »Easy, isn't it? You don't even have to get up.« To which the woman for whom this hire purchase item was intended as a surprise remarks »Colour and all! But let's get some sleep now.« Conversations like this one are about as frenzied as the verbal activity is going to get in this film, which is otherwise laconic, to say the least.

While the film's happy ending may not come as a surprise to us, it apparently drew storms of enthusiastic applause from Finnish audiences.

»Drifting Clouds« also features some remarkable paintings hanging on the walls of various homes, though Kaurismäki does not actually give us the opportunity of studying them at close quarters.

For some time now, Esko Männikkö has begun presenting his photos in picture frames bought at flea markets and

Auch Esko Männikkö verwendet seit einiger Zeit auf dem Flohmarkt oder sonstwo gekaufte Bilderrahmen, um darin seine mittelgroßen Fotoabzüge zu präsentieren. Die Rahmen werden von ihm danach ausgesucht, ob sie etwas von der Farbe, der Struktur oder dem Aroma der dargestellten Szene haben. Für mich geht es bei diesen Rahmungen unter anderem um ein Handgreiflichwerden der Atmosphäre. Die Betrachter bekommen das haptische Erlebnis eines »Eingangs« in die fotografische Szene und vollziehen Esko Männikkös Eintreten in fremde Behausungen und deren improvisierte Welt in gewisser – allerdings bequemer – Weise nach. Der Rahmen fordert dazu heraus, die Fotos in die Hand zu nehmen. Er macht sie nicht so sehr zur Genremalerei, sondern zum Objekt. Allerdings auch zu einem Gegenstand, der den Status des Erinnerungsstücks bekommt. Männikkös Hinwendung zu dieser Form von Rahmung mag damit zu tun haben, daß die meisten Finnen seine Fotografien ohnehin nicht »glauben« wollten. Sie erkannten darin Zustände, die ihrer Meinung nach mehr als zwanzig Jahre vorüber waren. Ein großer Teil des Publikums von Helsinki – und Esko Männikkö lebt Hunderte von Kilometern von der Hauptstadt entfernt in der ländlichen Umgebung von Oulu – wollte in den Fotografien die Dokumentation einer historisch vergangenen Stufe sehen.

Aber darüber hinaus erfüllen die Rahmungen für die Psyche des Künstlers eine besondere Funktion. Es scheint mir, als mache sich hier ein sozialer Instinkt bemerkbar, ein Bewußtsein der eigenen Herkunft. Als nämlich der künstlerische Autodidakt Männikkö bemerkte, daß sämtliche Kuratoren, mit denen er zu tun bekam, die Rahmen scheußlich und überflüssig fanden, bestärkte ihn das nur in seinem Faible. Als wolle er sich ostentativ auf die Seite derjenigen stellen, die er porträtiert hatte. Der Effekt der Rahmungen ist also mehrdeutig. Der zeitgenössisch künstlerische – also internationale – Gestus, der in den Fotografien erkennbar ist, wird ironisiert und damit zurückgenommen. Die Bilder rücken nahe, werden aufdringlich, wie Souvenirs, wie schlechter Geschmack, dessen man sich nicht erwehren kann. Es geht um eine Komponente, die man geradezu mit der Nase erfassen kann, als leichter Moder, als Aroma des Verfalls.

Zur gleichen Zeit übrigens geht Esko Männikkö über diese intimistische, vielleicht ironisch gemeinte Präsentationsform hinaus und zeigt seine Fotografien als großformatige Bildtapete, die Installationscharakter annimmt. In der Ausstellungshalle Portikus wird ein Panoramafoto zu sehen sein in der Erstreckung von siebeneinhalb Metern, dessen Einzelabzüge die Dimension von 1 x 1,25 Metern haben. Es handelt sich um eine Außenraumszenerie, die sich von einer kleinen Holzhütte am See über einen mit Blech gedeckten Schuppen bis zu einem soliden hölzernen Wohnhaus spannt und so etwas wie die

elsewhere. He chooses the frames according to whether they relate to the colour, structure or mood of the scene in question. For me, one effect of the frame is that it creates a distinctly tangible atmosphere. The spectator has a palpable sense of »crossing the threshold« of the scene and can thus reconstruct Esko Männikkö's experience of entering the homes of strangers and getting to know their improvised world, albeit under rather more comfortable and convenient circumstances. The frame challenges us to grasp the photos. In this sense, his works are objects rather than genre scenes. Admittedly, they are also objects that take on the status of a memento. Männikkö's treatment of this form of framing may have something to do with the fact that most Finns do not »believe« his photos anyway because they recognise in them conditions which, as far as they are concerrned, died out twenty years ago. A large proportion of viewers in Helsinki – Esko Männikkö lives in rural Oulu, hundreds of kilometers from the capital city – regarded his photographs as documentations of a historical past.

Moreover, the frames appear to fulfil a specific function for the psychology of the artist. It seems to me that a social instinct is in evidence here – an awareness of his own background. When this self-taught artist realised that all the gallerists and museum curators found the frames ugly and superfluous, it merely fuelled his determination to use them. It is as though he sought to take sides with those he had photographed. The effect of the framing is ambivalent. It ironises and thus revokes the contemporary artistic – i.e. international – gesture evident in the photographs. The images draw closer with the insistence of souvenirs, with the pungency of bad taste against which we have no defence. They have a certain quality we can almost smell, like the fustiness of mould, redolent of decay.

At the same time, by the way, Eskö Männikkö goes beyond this intimate and possibly ironic form of presentation and shows his photographs as large-scale panorama strips that might be described as installations. At the Portikus in Frankfurt, he is showing a panorama strip that runs over a length of seven and a half metres, made up of individual prints measuring 1 x 1.25 metres. It is a series of exterior scenes that run from a small wooden hut by a lake, past an iron-roofed shed, to a solid wood-built house, presenting something like an elementary grammar of things and materials of human life: tarpaulins, canisters, barrels, barrows, ladders, pallets, tyres, the rusting carcase of a bus. Wandering through the image chronologically is rather like trying to walk in boots caked with wet clay, stumbling from object to object, from obvious meaning to hidden signifi-

elementare Grammatik der Dinge und Hilfsmittel des Menschen ausbreitet: Planen, Kanister, Fässer, Schubkarren, Leitern, Holzpaletten, Gummireifen, das verrostete Wrack eines Autobusses. Man erlebt das chronologische Absuchen des Bildes wie einen Gang mit Lehm an den Stiefeln, wie ein Weiterstolpern von Gegenstand zu Gegenstand, von offenbarer zu versteckter Bedeutung, von Farbschattierung zu Farbschattierung. Dort, wo die einzelnen Abzüge aneinandergesetzt sind, bleiben Brüche, als blicke man in verschobene Spiegel. Auch bei den über das Bild verstreuten Gegenständen, Utensilien, Materialien handelt sich um Dinge, die konstruktive Ambitionen verraten und herausfordern. Sie wollen irgendwie bewältigt, ausgebreitet, weggeschafft, in Gang gesetzt, repariert werden. Hat der Blick dieses Szenario der Kalamitäten durchwandert, so trifft er auf die erstaunliche Ordnungsgeste eines Fahrradständers mit vier Rädern darin, in unmittelbarer Nähe eines adretten Hauses. Eine kleine menschliche Figur verläßt das Haus in Richtung eines aufgespannten Zeltes. Silbriges Blau und tannenschwarzes Grün sind die dominierenden Farben, die der Szenerie einen Sog in die Tiefe geben. Durch das Erdreich und die Grasnarben im Vordergrund scheinen mehrere kleine Trampelpfade zu führen, kaum lesbare Spuren menschlicher Gewohnheit. Esko Männikkös Idee war es, dieses Panoramabild als Auskleidung einer kleinen oktogonalen Architektur zu zeigen, die dann im Zentrum der Ausstellungshalle steht. Die Bildtapete wird nur nach Betreten des Gehäuses sichtbar und holt zugleich das Außen nach innen. Damit ist der Zustand eines charakteristischen Äquilibriums erreicht worden, der die Betrachter in die nämliche paradoxe Situation versetzt, in der sich Männikkö seit einiger Zeit befindet: drinnen zu sein und doch notwendig draußen zu bleiben. Man überschreitet eine Schwelle und steht doch vor der Tür, beginnt mit dem Ordnen und läßt doch alles so, wie es ist. Lebenswelt erscheint in der Doppelung von Konstruktion und Dokument. Noch einmal findet die Frage Antwort, ob es tatsächlich ein Abseits, ein Ende der Welt gibt oder nur ein uns alle umfassendes Bild mit Brüchen.

Und wenn Esko Männikkö angesichts der Feststellung, daß es auf seinen Bildern fast keine Frauen gibt, sich charakterisiert als »Fotograf von Fischen, Hunden und alten Männern«, so akzeptiert er diese Einschränkung mit gehöriger Ironie, weil er weiß, daß es keine ist und es manchmal aufs selbe herauskommt, ob man in die Enge oder in die Weite getrieben wird. Kein Wunder, daß er so beeindruckend zu erzählen weiß von einem Mann, der mit der Kettensäge aus dem zugefrorenen Fluß einen Steg herausschnitt, um diesen dann vor sein Haus zu legen und damit seine Verbindung zur Außenwelt wieder herzustellen.

cance, from one shade or hue to the next. The breaks where the edges of the individual prints meet give the impression of looking into a slightly disjointed mirror. Even the objects, utensils and materials scattered across the picture are things that betray and challenge constructive ambitions. They demand to be tackled, spread out, taken away, set in motion, repaired. Once our gaze has wandered through this scenario of calamities, the eye suddenly chances on the astonishingly orderly gesture of a bicycle stand with four bikes in it, set beside a neat and tidy house. A small figure is leaving the house, heading towards a tent. Silvery blue and dark pine green are the dominant colours, lending the scene a certain depth. A number of small footpaths seem to lead through the grass and soil of the foreground area – barely legible traces of human habit. Esko Männikkö had the idea of showing this panorama inside a small octagonal structure in the centre of the exhibition hall. The panorama strip can be seen only by entering the »building», so that the exterior is, in effect, transposed to the interior. In this way, a state of characteristic equilibrium is achieved, placing the spectator in the same paradoxical situation in which Männikkö has been caught for some time: the situation of being on the inside and yet necessarily remaining on the outside. Even on crossing the threshold, the spectator is still left standing on the wrong side of the door, putting everything in order and yet leaving it as it is. The lifeworld is reflected in the duplication of construct and document. Once more, there is an answer to the question of whether there really is a dark side, a world's end, or whether there is only one shattered image that embraces all of us.

When Esko Männikkö responds to the assertion that his photographs feature hardly any women by describing himself as »a photographer of fish, dogs and old men«, he accepts this restriction with a pinch of irony, because he knows that there is sometimes no difference between being cornered and being set free. No wonder he is able to speak so memorably of the man who cut a slab of ice out of the frozen river with a chainsaw and placed it in front of his home in order to rebuild his link with the outside world.