



Leninplatz, Eriwan/Armenien, September 1988



Ein Studio in einer baumlosen Straße in Gent, Arbeitergegend. Im Hinterhof seines Hauses hat Carl De Keyzer sich ein kleines unprätentiöses Paradies geschaffen. Ein kleiner Anbau und zehn Schritte über den Rasen, eben das Studio. Es ist

vollgestopft mit Bildschirmen, elektrischem Piano und kleinen Verweisen auf Fotografie sowie einer der beeindruckendsten journalistischen Fotobuchsammlungen, die Peter Bialobrzeski je gesehen hat. Am 19. Februar 2000 hat er dort das folgende Gespräch mit Carl De Keyzer geführt.

Schon zehn Jahre vorher war Bialobrzeski während der Photokina im Belgischen Haus auf die Ausstellung Homo Sovieticus mit Bildern aus der Sowjetunion aufmerksam geworden – „Bilder, die ich so noch nie gesehen hatte, eine Sowjetunion, wie ich sie mir nicht habe vorstellen können“. Seither konnte er den Namen Carl De Keyzer nicht mehr vergessen, „obwohl ich ein schlechtes Namensgedächtnis habe“.

Was trieb dich ausgerechnet in die Sowjetunion?

Immer, wenn ich nach Kalkutta flog, um an meinem Indien-Projekt zu arbeiten, landeten wir in Moskau zwischen. Ich habe immer den billigsten Flug genommen, Aeroflot. Manchmal mussten wir drei Tage in Moskau bleiben und wurden dann mit dem Bus herumgefahren. Ich sah aus dem Fenster, fühlte mich wie im Aquarium, ▶



Wie werde ich Magnum-Fotograf?

Ein Nachmittag mit Carl De Keyzer



Ku-Klux-Klan-Zeremonie, Hico/Texas, Juni 1991

dachte ‚Wow – das ist wesentlich schärfer als Indien, diese Farben; alles sieht aus wie in den 40er, 50er Jahren. Ich muss hier fotografieren.‘ Als Lehrer kannte ich mich in Fotogeschichte sehr gut aus und wusste, dass es nach Cartier-Bresson in den 50ern praktisch nichts Gutes mehr über die UdSSR gegeben hat. Also wollte ich das machen.

Aber es gab zwei Probleme – erstens hatte ich einen Fulltime-Job, und zweitens konnte man nicht einfach in die Sowjetunion fahren. Nach vielen Versuchen, die teuer und unpraktikabel waren, erzählten mir Freunde, dass linke Parteien Reiseprogramme anboten. So habe ich sie alle kontaktiert, die französischen Sozialisten, deutsche Kommunisten, die Linken in

Holland und Belgien. Sie hatten tolle Programme, Reisen überall hin, nach Kasachstan, Usbekistan. So habe ich 13 Trips gebucht, 13 Republiken in einem Jahr besucht. Das Programm war immer dasselbe: Moskau, Leningrad und dann die jeweilige Provinzhauptstadt. Ich bin 13 Mal in Moskau gewesen und habe viele Fabriken gesehen – immer in der Reisegruppe.

Hattest du immer einen Aufpasser dabei? Kann man so überhaupt fotografieren?

Am Anfang konnte ich keinen Schritt ohne den Führer tun, ob vom Bus in die Fabrik oder ins Museum. Und sonst durfte man den Bus nicht verlassen. Doch nach zwei, drei Trips änderte sich das. Es war die Zeit von Glasnost und Perestroika, alles wurde lockerer, und irgendwann habe ich ge-

sagt, heute gehe ich nicht ins Museum. Dann bin ich einfach rumgelaufen und habe fotografiert. Am Anfang bin ich ein paar Mal verhaftet worden, aber von Trip zu Trip lockerten sich die Dinge. Ich wurde mutiger, und zum Schluss habe ich mein eigenes Programm gemacht, bin nur noch in der Gruppe gewesen, um mit dem Bus in die nächste Stadt zu fahren.

Das klingt so leicht. War das alles so einfach? Wie hast du angefangen?

Mein erstes Projekt hatte Küstenorte in Europa zum Thema. Fotografiert habe ich von 1981 bis 1984, sehr klassisch, Cartier-Bresson-mäßig. Natürlich wollte keiner das Buch verlegen, und so habe ich es einfach selbst gemacht. Natürlich habe ich mir mit *Oogspanning* die Finger ▶

Das Ergebnis dieser Arbeit ist das Buch U.S.S.R. | 1989 | C.C.C.P. [Homo Sovieticus], ein subjektives Porträt der Sowjetunion; auf dem Umschlag prangt noch der Rote Stern mit Hammer und Sichel. Natürlich hat De Keyzer nicht ahnen können, dass er historisch die letzte Chance er-griffen hatte, das Riesenreich vor seiner Auflösung zu fotografieren. Seine Bilder haben nichts Enzyklopädisches, obwohl man bei jetziger Betrachtung froh ist, dass er diese Dinge bewahrt hat. Seine schwarzweißen Interpretationen täglichen Lebens hatten für Peter Bialobrzeski, als er sie 1990 zuerst sah, „etwas Sezierendes, Analytisches. Hinter den Bildern steckt ein scharfer Verstand. Der Blitz ist nicht nur Stilmittel, sondern hilft dem soziologischen Blick zu isolieren. Das Schwarzweiße ver-hindert aber eine ästhetische Übertreibung. Es zeugt von Interesse, ohne Ironie, aber auch von einer reflektierten Neugier. Der Fotograf war da, hat seine Spur hinterlassen, seine Präsenz bekannt gegeben. Heute jedoch – zehn Jahre nach dem Zerfall des Riesenreiches und mit unserem medial angefüllten Wissen über die Grausamkeiten des Umbruchs – erscheinen die Fotos beinahe wie Relikte aus idyllischen Zeiten.“

Jeder Fotograf wäre froh, ein solches Buch gemacht zu haben. Die meisten geben vor, kein Geld und keine Zeit für so etwas zu haben. Wo nimmst du die Mittel her?

Als ich nach Indien flog, war ich Lehrer hier in Gent an der Akademie. Ich fuhr 1985, 1986 und 1987, immer in meinen Ferien. Dann kam das Buch *India*, und von den Erlösen habe ich *Homo Sovieticus* finanziert.



verbrannt. Im ersten Jahr habe ich 15 Exemplare verkauft, im Wesentlichen an meine Freunde und Familie.

Warum wolltest du davon unbedingt ein Buch machen?

Ich hatte mir vorgenommen, danach was Neues zu machen, wollte mit 6 mal 7 arbeiten, mit Blitz. Und ein Buch ist der einzige Weg, die Bilder aus dem Kopf zu kriegen, ein Projekt endgültig abzuschließen. Sonst würden sie für immer in der Schublade liegen.

Wo hast du Fotografie gelernt?

Nach der Ausbildung an der Akademie hier in Gent habe ich mit einem Freund ein Fotogeschäft aufgemacht – nicht gerade einen Ein-Stunden-Service, mehr so 'ne Art Drei-Tage-Service. Es lag im Rotlichtviertel von Gent, und wir haben immer diese Bilder gemacht, die in den Peepshow-Kästen hängen. Ein Teil des Ladens war eine kleine Galerie, in der wir zuerst belgische Fotografen, dann aber auch vermehrt internationale Arbeiten gezeigt haben, meistens von Reportagefotografen.

Wie habt ihr das finanziert?

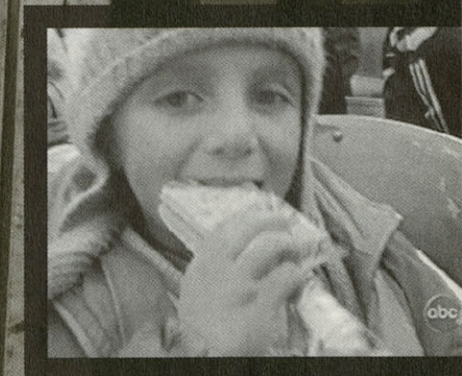
Wir waren natürlich total erfolglos. Wir haben nie ein einziges Bild verkauft, hatten 400 Mitglieder, die einen kleinen Beitrag gezahlt haben. Wir hatten ein kleines Magazin, haben Workshops gemacht, aber trotzdem fehlten jeden Monat 500 Mark, die wir zuschießen mussten. Dazu kam, dass der Laden kein Geld gebracht hat, und so haben wir kleine Aufträge übernommen. Mein Vater hatte eine Möbelfabrik, und wir haben den Katalog fotografiert. Aber wir waren beide einfach nicht am Geschäft interessiert, interessierten uns mehr für künstlerische Fotografie. Wir haben dann den Laden zugemacht und sind unserer Wege gegangen.

Was kam dann?

Die Akademie bot mir einen Lehrauftrag an, zwar sehr schlecht bezahlt, aber es war mehr, als ich jemals zuvor hatte. Das habe ich sieben Jahre gemacht. In den Ferien habe ich dann an meinen Projekten gearbeitet. Als ich dann 1987 die UdSSR fotografieren wollte, konnte ich mit der Schule einen Deal machen. Sie ließen mich auf meine Trips gehen, und wenn ich zurück war, arbeitete ich Vollzeit. Aber als ich 1990 das Eugene-Smith-Stipendium bekam und an *God Inc.* arbeiten wollte, weigerten sie sich, mich gehen zu las- ▶



Alleppey/Indien



sen. Man muss sich das mal vorstellen: Ich war der einzige Fotolehrer da, der schon internationale Anerkennung hatte, ich war immer noch Assistent, aber sie weigerten sich, mir entgegenzukommen. So habe ich gekündigt.

Schon wieder ein Sprung ins kalte Wasser...

Damals gab es noch ein paar Magazine, die Langzeitprojekte veröffentlichten. Das *Independent Magazine*, *FAZ Magazin*, ein paar französische Magazine. Wenn man ein Projekt fünfmal verkauft, hat man zumindest die Kosten drin. Irgendwie würde es schon gehen.

Warum finanzierst du deine Projekte nicht mit Begleitaufträgen von Magazinen und Unternehmen?

Wenn ich an etwas arbeite, dann muss ich komplett darauf fokussiert sein. Ich könnte nicht zwei Sachen gleichzeitig machen. Außer *EVROPA* habe ich jedes Projekt komplett selbst finanziert, ein Buch gemacht, und alles, was ich damit und dadurch verdient habe, wieder in das nächste Projekt gesteckt. Allerdings ist auch nichts übrig für etwas anderes. Doch am Ende zahlt es sich aus. Zumindest für mich hat es funktioniert. Ich habe ein paar schöne Bücher gemacht, internationale Anerkennung bekommen, und wenn man sich hier umsieht, steht hier jetzt eine Menge Equipment. Okay, das Haus hat mein Vater bezahlt... Aber ich habe immer den schwereren Weg gewählt.

Klingt trotzdem einfach – jeder könnte es machen. Aber man muss dafür an sich glauben. Woher nimmst du das Selbstbewusstsein?

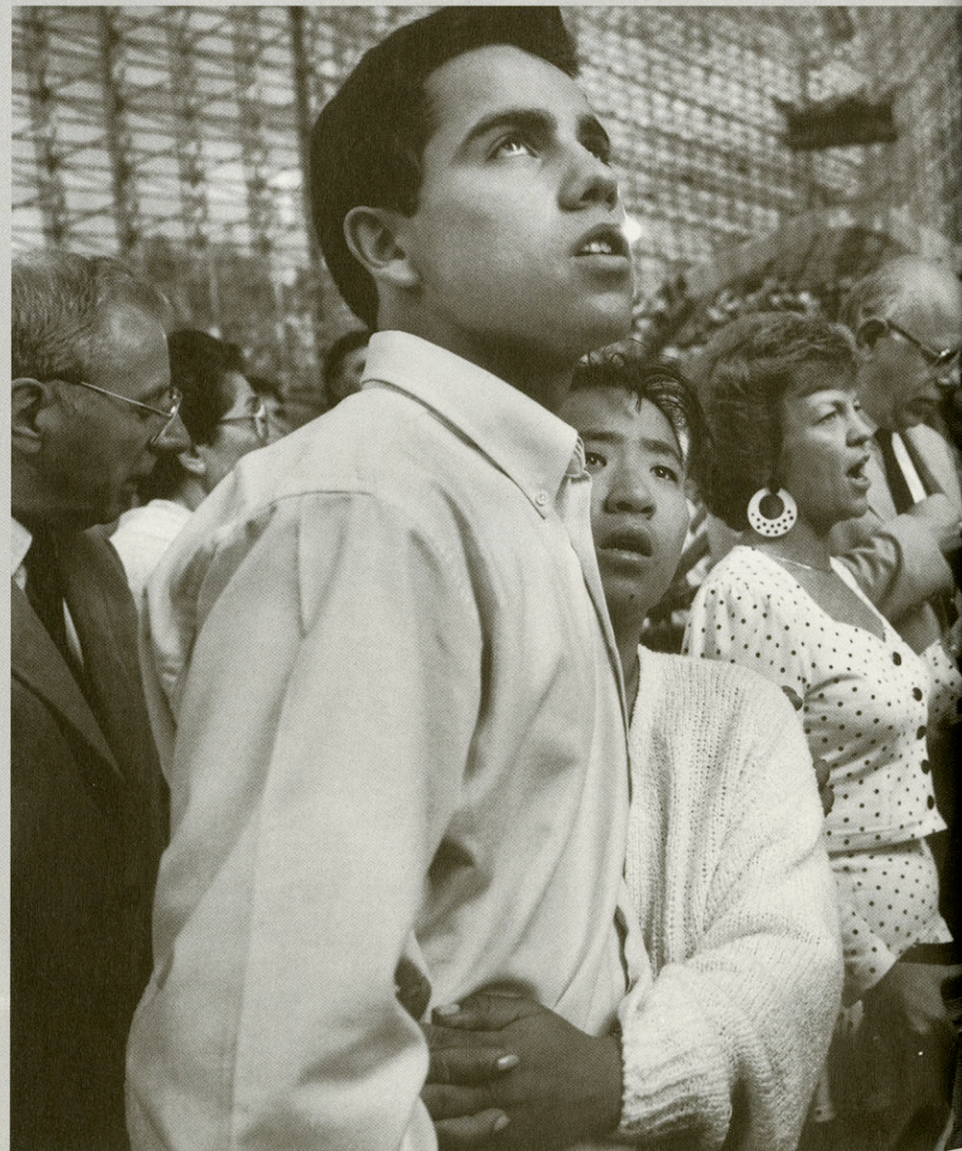
Durch das Indienbuch hatte ich viel internationale Aufmerksamkeit, und das machte mich ehrgeizig. Da sind plötzlich so viele Leute, die sagen ‚Hey – das ist wirklich interessant, mach weiter‘; du kriegst vage Versprechen von diesen *Magnum*-Leuten, und dann fängst du an, wirklich an dich zu glauben.

Diese „Magnum-Leute“ haben dich tatsächlich aufgenommen. Du arbeitest trotzdem aber sehr unabhängig. Würdest du – von deiner heutigen Situation ausgehend – noch mal eintreten?

Im Augenblick ja. Vor drei Jahren hätte ich gezögert, diese Frage zu beantworten. Damals hatte ich gerade *East of Eden* publiziert, und die ganze internationale Situation war sehr schlecht. Es gab nur eine



▲ Prozession in Hakendover/Belgien ▼ Crystal Cathedral, Garden Grove/Kalifornien, Juni 1991



Magazinpublikation davon; es war das erste Projekt, an dem ich Geld verlor. Und *Magnum* hat sich damals nicht genug eingesetzt, das Material zu zirkulieren. Gleichzeitig habe ich schon an *Tableaux d'histoire* gearbeitet, das eher im Kontext zeitgenössischer Kunst zu sehen ist. Wie die Historienmaler wollte ich an wichtigen politischen Ereignissen teilnehmen und mit einem Foto zurückkommen, das dieses Ereignis kommentiert. Ich dachte, *Magnum* könnte mir Garantien von internationalen Zeitschriften besorgen. Da haben sie sich einfach zu wenig dafür eingesetzt. Darüber hinaus verdiente ich mit *Magnum* so gut wie kein Geld, vielleicht 5.000 Dollar im Jahr. Vielleicht habe ich einfach zu viel von der Agentur erwartet.

Vor zwei Jahren habe ich dann meine Strategie geändert. Ich verlasse mich jetzt nicht mehr auf den Magazinmarkt, sondern versuche meinen Stil an die Werbung und an Industriekunden zu verkaufen. Dabei haben mir Martin Parr und andere *Magnum*-Fotografen sehr geholfen. Ich habe dann die große Smart-Kampagne fotografiert und die Coca-Cola-Südamerika-Kampagne für Wieden und Kennedy. Damit konnte ich *Tableaux d'Histoire* bezahlen und bin in einer wesentlich entspannteren Situation als noch vor einem Jahr.

Und diese Jobs hättest du ohne Magnum nicht bekommen?

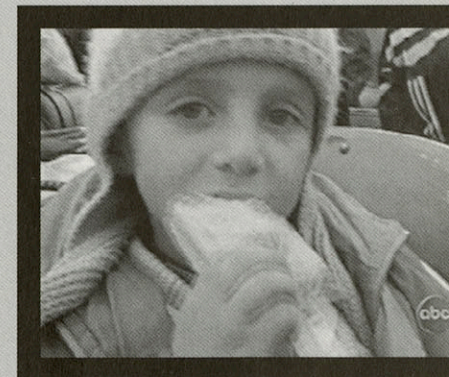
Nein. *Magnum* hat hier den Vorteil des Qualitätslabels. Leute sind bereit, doppelt so viel Geld zu bezahlen, nur weil *Magnum* druntersteht; das kann man alleine nicht erreichen, nicht aus dem Kontext der Dokumentarfotografie kommend. Aber da liegt auch ein gefährlicher Widerspruch für einen inhaltlich arbeitenden Fotografen. Wenn man für große Marken arbeitet, muss man natürlich Kompromisse machen. Vor vier Jahren hätte ich das einfach abgelehnt. Aber letztlich ist es egal, ob Coca-Cola oder die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* meine Projekte bezahlen – ich will meine Projekte machen, das ist das Wichtigste. Und außerdem bringen zwei Wochen Coca-Cola so viel wie zehn Magazinaufträge, und man muss sich nicht über schlechte Auswahl, schlechtes Layout ärgern, sondern kann den Rest des Jahres seine eigene Arbeit machen. Die bringt zwar kein Geld, aber plötzlich wollen die Leute dich für deinen persönlichen Stil, weil man Bücher gemacht hat, die sie gut finden. Oft sind das

dann Jobs, die jeder machen könnte. Selbst mein 95-jähriger Nachbar würde das – vorausgesetzt, er kann noch Auto fahren – mit 'ner automatischen Kamera hinkriegen.

Ich persönlich habe diese Jobs lieber, als beispielsweise für große Magazine zu arbeiten. Die meisten Redakteure wollen, dass du nachdenkst; gleichzeitig darfst du aber nicht zu subjektiv werden. Das ist einschränkend. Du musst unter deinen Möglichkeiten arbeiten. Trotzdem erwarten sie gute Komposition, aufregende Bilder, und das auch noch für sehr wenig Geld. Wenn ich aber beispielsweise für France Telekom arbeite, das war der letzte große gemeinsame *Magnum*-Auftrag, habe ich abends Zeit, über meine Projekte nachzudenken, an meiner Website zu basteln. Und ich verdiene auch noch mehr Geld.

Können Magazine in naher Zukunft noch ein Medium für intelligente Dokumentarfotografie sein?

Das kann ich wirklich nicht beantworten. Ich hätte nichts dagegen, wenn jedes meiner Projekte in zwanzig Magazinen weltweit publiziert werden würde. Aber das wird nicht mehr stattfinden, nicht auf Papier. Vielleicht im Netz. Auf meine Website beispielsweise bekomme ich wesentlich mehr Resonanz, als ich jemals auf Magazinveröffentlichungen hatte.



In dem Buch „Magnum Degree“ fällt auf, dass die älteren Fotografen vorzugsweise an frühere Tatorte zurückgekehrt sind. So findet man beispielsweise neue Arbeiten von Harry Gruyaert aus Marokko, wo er vor mehr als 20 Jahren wirklich wunderbare Bilder gemacht hat. Was hältst du davon?

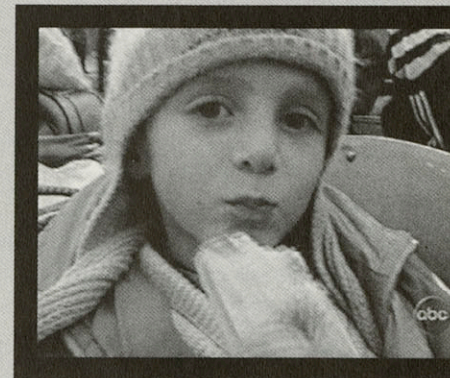
Das Buch war 'ne schwere Geburt und musste hohen Ansprüchen genügen. ►



Nachdem vor zehn Jahren *In Our Time* das Beste aus 40 Jahren *Magnum* zeigte, war es natürlich schwer, etwas Adäquates vorzulegen. Und gemessen daran, dass alle Fotografen streng demokratisch gleich viele Bilder im Buch haben, finde ich es nicht schlecht. Natürlich gibt es eine große Diskrepanz zwischen den alten und den jüngeren Mitgliedern. Martin Parr, ich, sogar Luc Delhaye haben einen wesentlich persönlicheren, subjektiveren Stil als die Alten. Das ist nicht mehr der nette Humanismus von früher, nicht mehr Edward Steichen oder *Time-Life*. Jetzt glaube ich aber, dass sich die Dinge ändern. Mit dem Kollaps des Magazinmarktes muss man sich mehr auf das Subjektive konzentrieren und wie man es verkauft. *Magnum* hat das inzwischen erkannt. Die Jüngeren haben inzwischen mehr Einfluss auf Entscheidungen als noch vor fünf Jahren. Aber es gibt noch ein ganz anderes Problem: Fotografen wie Cartier-Bresson, Koudelka, Erwit, aber auch Nachtwey sind kommerziell sehr, sehr erfolgreich. Sie haben ihre wichtigsten Arbeiten in der Hochzeit der Zeitschriften gemacht. Das werden wir Jüngeren mit unseren Arbeiten nicht erreichen können. Es gibt mehr Fotografen als früher, Video, bildende Kunst. Fotografie ist einfach nicht mehr so wichtig. *Magnum* wird sich darauf einstellen müssen, kleiner werden.

Was bedeutet das für dich?

Ich bewege mich mehr und mehr im künstlerischen Kontext, und da kann *Magnum* nicht wirklich viel für mich tun,



da haben sie keine Erfahrung. Ich versuche, ein bisschen Abstand zwischen mich und *Magnum* zu bringen. Am Anfang war das anders, da habe ich meine Mappe zu Zeitschriften getragen und wollte wirklich so eine Art Journalist werden. Aber ich bin kein Journalist. Man kann nicht alles haben. So mache ich meine Sachen und hoffe, dass ab und zu ein Wunder geschieht. ▶

Warschau/Polen

Woher kommt dieses Bedürfnis, seine schon stark komponierten und auch semiotisch aufgeladenen Fotos noch ein Stück über die Realität zu heben?

An der Akademie habe ich mich zunächst mit surrealen Umsetzungen von Objekten beschäftigt und später mit Infrarot experimentiert. Ich mag es, wenn die Dinge interessant aussehen.

Hast du darüber nachgedacht, deinen Aussagen elektronisch nachzuhelfen?

Natürlich, jeder denkt gerade darüber nach. Bis jetzt war klar, dass die Fotos, die im dokumentarischen Kontext entstanden, auch Beweis dafür waren, dass die Konstellation der Figuren genau so stattgefunden hat. Nun ist es nicht mehr besonders originell, solche komplexen Bilder zu machen. Alle guten Fotografen machen es seit Jahren, die Leute glauben es nicht mehr, weil es so leicht am Computer zu manipulieren ist, und drittens weiß man, dass ganz, ganz viele Bilder zumindest teilweise inszeniert sind. Für mich sind die drei Elemente Grund genug, jetzt andere Wege zu gehen. Aber ich bezweifle, ob ich in nächster Zeit meine Bilder manipulieren werde, obwohl ich diese Technik hier stehen habe. Ich habe schon seit vielen Jahren damit experimentiert, doch ich bezweifle, ob ich dadurch wirklich ein originäreres, besseres Bild bekommen würde. Aber viele Leute arbeiten daran, und in zwei, drei Jahren werden wir einen Haufen Fiction-Dokumentary-Bücher haben. Vielleicht ist das der Grund für mich, es nicht zu tun.

Aber ist nicht der Einsatz von Blitz, das Hinarbeiten auf eine gezielte Komposition schon sehr viel Manipulation?

Zweifellos. Aber ich mag diese altmodische Art, mit Realität umzugehen. Nie habe ich eines meiner Bilder inszeniert, habe nicht mal jemanden gefragt, aus dem Weg zu gehen. Ich weiß, dass viele Kollegen das machen, auch die alten *Magnum*-Jungs. Aber mich macht das immer ein bisschen wütend, Realität zu verändern, nur um ein besseres Bild zu bekommen. Ich war schon sehr geschockt, als ich vor einigen Jahren den Eugene-Smith-Award bekam und erfuhr, dass so viele seiner Fotos aufwendig inszeniert waren.

Wo siehst du dein Publikum, für wen machst du das alles?

Na, wenn ich ehrlich bin, für mich. Natürlich ist es enttäuschend, wenn man zwei



Schwarzes Meer, Sotschi/Russland, August 1988

Jahre an etwas gearbeitet hat und nur wenige Leute finden es wirklich gut. Aber dann muss man damit umgehen und etwas Neues anfangen. Man kann sich nicht darauf verlassen, was das Publikum mag. Jedes Jahr hat man mit neuen Museumsdirektoren, Redakteuren usw. zu tun. Die wechseln alle drei Monate. Hören muss man auf sich selbst. Und natürlich muss man mit der Arbeit die Leute davon überzeugen, dass man etwas zu sagen hat.

Wie kommst du zu deinen Projektideen?

Immer wenn ich etwas beendet habe, empfinde ich eine Leere. Werde ich jemals wieder so eine originelle Idee haben wie beim letzten Mal? Und dann beginne ich zu spinnen, zu experimentieren. Denke über Multimedia-Projekte nach, über Aktfotografie. Ich habe all diese Schachteln voll mit angerissenen Ideen, die ich dann wieder verwerfe. Am Ende glaube ich an

meine eigene Evolution, mache alle zwei Jahre ein Buch, komme immer ein Stück weiter.

Und jetzt hast du ein Werk...

Ja, aber trotzdem finden alle diese Experimente Eingang in die Projekte. *EVROPA* war als Multimedia-Event geplant, mit Video, elektronischer Musik. Was am Ende rauskam, war nicht mehr als wieder ein traditionelles schwarzweißes Fotobuch.

Der Fotograf Gary Winograd hat gesagt, als er zum ersten Mal ein Foto von Robert Frank sah, wusste er, dass Fotografie

intelligent sein kann. Was ist für dich ein gutes Foto?

An der Akademie habe ich den Leute immer klarzumachen versucht, dass ihre Ideen in dem Foto sichtbar werden müssen. Und das ist auch mein Kriterium.

Mich macht das immer ein bisschen wütend, Realität zu verändern, um ein besseres Bild zu bekommen

Finanzierst du die Publikationen zum Teil mit?

Nach *Oogspanning* habe ich das nie wieder getan und würde es auch nicht tun. Deshalb habe ich auch nie etwas mit *Aperture* gemacht. Die verlangen, dass man einen Teil der Produktionskosten mitbringt. Überhaupt arbeite ich lieber mit kleinen Verlagen. Dort hat man größere Kontrolle, und wenn ich ein Projekt beendet habe, will ich ein halbes Jahr später das Buch sehen. Ich bin einfach ungeduldig. Der große englische Verlag *Phaidon* war an *EVROPA* interessiert, aber sie hätten es erst Ende 2001 herausgebracht, da habe ich das Projekt längst hinter mir. Man verkauft mit einem großen Verlag auch nicht mehr Bücher. 3.000 Leute, du und ich, wir kaufen diese Bücher – es sind dieselben Buchläden, der Verlag ist egal. Das Publikum ist limitiert. Wir sind nicht Helmut Newton.

Was hältst du von neuer deutscher Fotografie, von Tillmanns und Teller?

In den letzten fünf Jahren haben wir zu viele solcher Fotografen gesehen. Von einem künstlerischen Standpunkt kann ich natürlich die Konfrontation mit der traditionellen Museumswelt nachvollziehen; als Fotograf interessieren sie mich überhaupt nicht. Trotzdem stoßen sie mich zum Nachdenken über meine eigene Arbeit an. Wie du weißt, mache ich sehr komplexe Bilder. Wenn ich dann sehe, mit wie wenig Aufwand diese Leute Erfolg haben, bin ich schon manchmal neidisch. Ich könnte das nicht, ich würde mich schämen. Aber vielleicht ist es auch eine Befreiung, vielleicht brauchen wir all das gar nicht – Kontext, Kunstgeschichte und historischen Hintergrund. Warum nicht einfach wieder bei Null anfangen? Diese Unbefangenheit mag ich an solchen Arbeiten. Aber Tillmanns macht einfach langweilige Bilder, ohne erkennbares Konzept.

Wie siehst du Martin Parrs neue Arbeiten in diesem Zusammenhang?

Da habe ich ähnliche Zweifel. Er ist wesentlich direkter geworden, und das spricht ein völlig anderes Publikum als früher an. Er verdient unglaublich viel Geld mit Fragmenten seiner alten Arbeiten. Nicht, weil sie so gut sind, sondern weil er ein phantastisches Marketingtalent hat. Jeder weiß, dass Martin für seine Arbeiten unglaublich kritisiert wurde in-

nerhalb der Agentur. Seine Arbeit erschien den Humanisten zu zynisch, und die Jüngeren haben sehr hart dafür gekämpft, dass er bleiben konnte. Er hatte so gut wie keine Stimme, musste sich sehr zurückhalten, um ja nicht anzuecken und rauszufliegen. Er war so etwas wie das trojanische Pferd, das die Essenz von *Magnum* in Frage stellte. Und seit zwei Jahren verdient er dieses viele Geld. Man mag seine Arbeit deswegen nicht lieber, doch er genießt großen Respekt. Aber trotzdem, Martin ist immer noch derselbe, politisch wach, intelligent, und er hat viel zu sagen. Und plötzlich ist da ein Markt für diese Fotografie.

Wo siehst du die Zukunft von dokumentarischer Fotografie? Werden Leute wie Teller oder Tillmanns irgendwann für *Magnum* interessant?

Es geht nicht wirklich um Dokumentarfotografie, sondern um Dokumentarismus. Wichtig ist die Auseinandersetzung mit Realität; dabei ist es nebensächlich, welches Medium man benutzt. Und wenn jemand wie Teller zu *Magnum* kommen würde, hätte ich kein Problem damit. In der aktuellen Struktur ist es aber ein bisschen problematisch. Doch eigentlich ist das die Zukunft von *Magnum*, nicht Leute wie Eugene Smith oder Salgado.

Also Leute, die auf eine persönliche Art und Weise mit der Realität verhandeln?



Klar. Diese Leute zeigen Dinge auf eine intellektuelle Art und Weise, und eigentlich sind sie nur genauso avantgardistisch wie Eugene Smith mit *Minamata* vor 40 Jahren.

Peter Bialobrzeski 39, ist Fotograf in Hamburg. Sein Buch *xxxholy* erscheint im Juni im Hamburger Kruse Verlag.

Carl De Keyzer, 1958 in Kortrijk/Belgien geboren, studierte Fotografie an der Kunstakademie in Gent. Er unterrichtete von 1982 bis 1989 in der dortigen Fotografieabteilung. 1990 wurde er für *Magnum* nominiert und ist seit 1994 Vollmitglied. Er erhielt 1990 den W.-Eugene-Smith-Award und den Prix du Livre.

Buchpublikationen:

Oogspanning (1984), *India* (1987), *U.S.S.R. | 1989 | C.C.C.P. [Homo Sovieticus]* (1989), *God Inc.* (1992), *East of Eden* (1996)

Im Juni 2000 erscheint *EVROPA* im Ludion Verlag, Aalst/Belgien.

Website:

www.carldekeyzer.com