

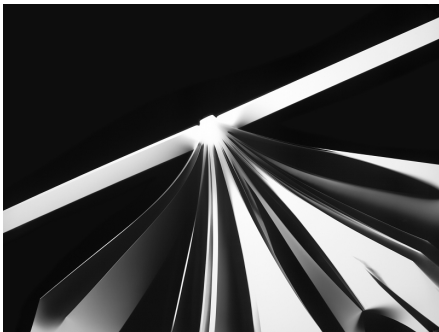
Gudrun Scholz

Kameralose Fotografie aus der Ersten und Zweiten Moderne

Redemanuskript zur Eröffnung der Ausstellung <Licht, Schatten und Chemie.
Fotografie ohne Kamera> in focusgalerie. Burkhard Arnold Köln 2017-01-14



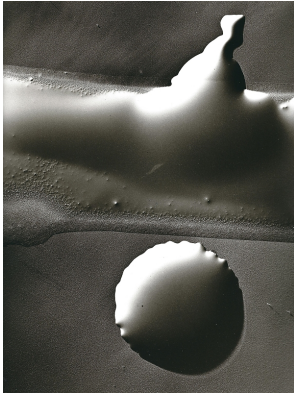
Floris M. Neusüss, "Barbie". Fotogramm. 1993



Wendy Paton, "Untitled 31", Fotogramm 2016



Cordier, "Hommage a Maybridge", Chemigramm



Gottfried Jäger, "Fotogenische Landschaft", Fotogramm 1966



Jack Sal, Cliché Verre , 1993



Karl Martin Holzhäuser, "Obj 1", Luminogramm, 1972

1. Begrüßung und danke an Burkhard Arnold

2. Ideen zur Ausstellung. Die Erste und Zweite Moderne

Heute werden Konzepte noch größer geschrieben, sind unerlässlich für alles und jedes. Konzepte sind zum Marketinginstrument geworden. Doch gerade diese Arbeiten haben schon vor der massiven Ausbreitung des Marketing dezidierte Konzepte. Konzepte sind die Orientierung. Und an ihnen lässt sich der Wert der Arbeiten überprüfen.

Die Konzepte, die hier ausgestellt werden, sind sehr elementar: Fotografien ohne Kamera. Das ist eine Klammer. Sich auf das Material (oder die Energie) Licht und Schatten zu konzentrieren, ist eine weitere Klammer. Es sind technische Konzepte, das hört sich einfach an, ist aber etwas komplexer. Einfacher ist, es sind weiterhin klassische Papierarbeiten, von abstrakt bis teilweise figurativ. Es sind Originale, auch das ist hervorhebenswert. Und es ist festzuhalten, der Umfang der Fotoarbeiten ist ziemlich groß. Es sind Fotoarbeiten, angefangen 1937 mit Luigi Veronesi und geht bis 2016, mit Arbeiten von Wendy Paton. Das ist eine Zeitspanne, die in der Kunst, auch in der Fotografie immerhin zwei Moderne umfasst.

Burkhard Arnold hat in seinem Presstext eine sehr kenntnisreiche Beschreibung der hier ausgestellten Arbeiten geliefert. Das kann ich nicht besser machen. Ich möchte stattdessen auf das eingehen, was Sie an Ideen in dieser Gruppenausstellung erwartet, auf einige Ideen eingehen, die diese Arbeiten z.T. miteinander verbinden.

Es geht hier also um Ideen der hier ausgestellten Klassischen (Ersten) Moderne. Und geht darum, sich den Ideen der Zweiten Moderne anzunähern, in der wir längst angekommen sind. Esther Hagenmaiers Raumdarstellungen (2014), Wendy Patons aufgeblätterte Bücher (2016), Jack Sals Clichés Verres sind der 2. Moderne zuzurechnen. Auch Gottfried Jägers Arbeiten, die von Karl Martin Holzhäuser und Floris M. Neusüss, seine Tellerarbeiten aus den 1970ern und die aus den 1990ern, bewegen sich in beiden Zeiten.

Der Begriff Zweite Moderne, dies noch als Zusatz, ist von Heinrich Klotz, der ihn für die Architektur verwendet hat, als alle noch von der Postmoderne sprachen.

3. Die Neue Unübersichtlichkeit. Begriffe als Brillen

Die Kunst, auch die Fotografie, das wissen wir alle, hat sich in der Zweiten Moderne sehr verändert. Nicht nur, dass die Kunstproduktion immens angestiegen ist. Auch die Rollen der Kunst haben erheblich zugelegt. Sie beginnen etwa mit der vorausschauenden, stilbildenden Avantgarde der Moderne, sie reflektieren die Kunstgrenzen (angefangen bei Marcel Duchamp), oder sie reflektieren das eingesetzte Material. In dieser Tradition stehen viele Arbeiten hier.

Die Erste Moderne war noch mit sich selbst und ihren Grenzen beschäftigt. Sie hat aber auch schon Rollen der Zweiten Moderne vorbereitet. Stichwort Businesskunst, die wir heute intellektuell nicht einfach ignorieren können (die Andy Warhol schon thematisiert hat) oder, das hat eine Nähe zur Businesskunst, Stichwort der Künstler als Marke. Das macht auch vor den Fotografen nicht halt. William Eggleston ist wohl die größte Marke zur Zeit.

Und auch im Kunstdiskurs ist inzwischen eher Chaos angesagt. Es ist von einer neuen Unübersichtlichkeit, die Rede, die auf das begriffliche Konto von Habermas geht. Wir können sie auch auf den Kunstdiskurs anwenden. Das heißt, es sieht eigentlich nicht so gut aus. Jeder gute

Kunsthistoriker, Kunstwissenschaftler, jeder Kurator sucht nach neuen Begriffen und findet sie. Ich kann Sie aber beruhigen, ich werde die begrifflichen Bälle flach halten, so gut das für diese Arbeiten geht.

Denn, das gilt weiter für uns in der Theorie, aus diesem Dilemma kommen wir nicht heraus: Ohne Begriffe geht es nicht. Begriffe sind unser Werkzeug. Ich habe Begriffe immer als Brillen bezeichnet, durch die wir die Welt und die dargestellte, konstruierte Welt, hier die Fotografie, sehen. Und gerade bei dieser Kameralosen Kunst brauchen wir ein paar Begriffe, weil sie sehr konzeptionell ist. Ich schlage also vor, dass Sie sich diese Brillen zwischendurch einfach aufsetzen und hoffe, dass ihre Sehstärke jeweils stimmt, und dass Sie keine Kopfschmerzen bekommen.

4. Max Benses Materiale Ästhetik und die hier gehängten Fotoarbeiten aus der Ersten Moderne

Ich möchte hier die Gelegenheit nutzen, zu meinen beiden früheren Kollegen aus Bielefeld, Karl Martin Holzhäuser und Gottfried Jäger, etwas ausführlicher zu sein. Warum, werden Sie gleich sehen. Deswegen bitte ich Sie um Nachsicht, dass ich sie etwas heraushebe.

Gottfried hat seine Fotoarbeiten und seine Fotoexperimente sehr früh, 1968, mit Bezug auf Max Benses Generative Ästhetik (1965) als Generative Fotografie deklariert. Gottfried Jäger steht für die Generative Fotografie. Sie ist hier allerdings gerade nicht gehängt, ist aber einer seiner zentralen Stilbegriffe. Es gibt allerdings einen weiteren Stilbegriff, unter dem sich Gottfried hier und Kalle, auch Roger Humbert, Kilian Breier präsentieren. Das ist die Konkrete Fotografie. Auch das Konkrete hat deutlich mit Max Bense von der Universität Stuttgart zu tun, meinem alten, großen Lehrer, dem ich viel zu verdanken habe, der mir die sehr andere Seite der Bild- und Textinterpretation gezeigt hat. Deswegen werde ich einige seiner Ideen herausgreifen, die auch in anderen modernen Fotoarbeiten hier wiederzufinden sind. Oder es sind Ideen, die in der Produktionszeit liegen. Wie gesagt, es geht erst einmal um die Erste Moderne, die hier hängt.

Benses Materiale Ästhetik, die Ideen in seiner Aesthetica (1965) und in seiner Einführung in die informationstheoretische Ästhetik (1969) wurden von Siegfried Maser an der Hochschule Braunschweig eine Zeitlang fortgesetzt. Benses Ästhetik ist allerdings lange verschwunden, und dennoch. Festzustellen ist, auch in der Theorie gibt es Moden. Und gerade in der heutigen Zeit der Pluralität und des Sowohl als Auch macht es Sinn, in dieser Ausstellung an Max Bense zu erinnern. Ich komme auf die Pluralität heute noch zurück.

Max Bense hat uns in den 1970ern in Hamburg an der HfbK und in Stuttgart an seinem Institut für Philosophie und Wissenschaftstheorie das ästhetische Fürchten gelehrt, alles zu vergessen, was wir bis dahin gelernt haben und uns stattdessen mit mathematischen Werten von Kunstobjekten zu beschäftigen, sie zu berechnen, statt sie, subjektiv zu interpretieren. Das war eine radikale Position, sie hat uns im Wissenschaftsbetrieb aber auch befreit.

Benses Ästhetik beruht auf einem material-ästhetischen Konzept, deswegen wurde sie auch als Materiale Ästhetik bezeichnet. Entscheidend ist, sie verabschiedet sich vom traditionellen Diskurs von Form und Inhalt und führt stattdessen andere Diskurse. Material heißt einfach und anschaulich, z.B. bei Texten: Ein Gedicht ist nicht aus Gefühlen gemacht, sondern aus Wörtern. Das hat Max Bense begeistert, mich auch. Gertrude Stein, die bis heute in der Literatur nicht übertroffen ist, war seine Lieblingsautorin, meine auch. Und genauso wie Texte aus Wörtern gemacht sind, sind auch diese Fotos nicht aus Gefühlen gemacht, auch nicht aus Inhalten, abgebildeter Wirklichkeit, narrativer Wirklichkeit o.ä., sondern als erstes aus Licht und Schatten oder mit Chemie. Der Ausstellungstitel, so einfach er auch aussieht, steht auch in der Tradition der Materialien Ästhetik. Also wenn Sie hier z.B. fragen, was bedeuten diese Bilder, oder welchen Inhalt stellen diese Bilder dar, ist das nicht das Konzept und wird das auch zu keinem zufriedenstellenden Ergebnis führen.

Neben dem Materialen Konzept übernimmt auch Benses Ästhetik Ideen aus der Kybernetik. Kunst ist für Bense, auch diese Fotoarbeiten aus der Moderne sind, kybernetisch gesehen, abhängig von einem Kommunikationsmodell, es ist von einem Sender und einem Empfänger die Rede, und es ist vom Zeichenrepertoire die Rede, mit einer Durchschnittsmenge, die die Voraussetzung eines Produktions- und Interpretationsprozesses sind, das kennen Sie. Auch Vilem Flusser hat die Kybernetik in seiner Fototheorie explizit und begeistert vertreten.

Die Zeichen der Benseschen Ästhetik dabei spezielle Eigenschaften. In seinem Konzept geht es nicht um Zeichen, die etwas bedeuten. Bense hat dieses Zeichenkonzept einmal bei Max Bill beschrieben, das ist auch eine Brille, man kann sie auch für diese Fotos aufsetzen, es sind physikalische Realzeichen. Und was heißt das? Auch wenn in einigen hier gezeigten Fotogrammen Gegenstände abgebildet werden, geht es nicht um diese Gegenstände, sondern, und das ist ihre Zeichenqualität, es geht um theoretisch konzipierte Funktionsverhältnisse zwischen Formen, Licht, Raum und Bewegung. Bei den Luminogrammen Kalles kommt die Farbe hinzu.

Die Materiale Ästhetik Benses steht, neben dem expliziten Diskurs des Materials, neben den kybernetischen Zeichen-Ideen, für die Berechenbarkeit der Text- und Kunstobjekte. Wichtig bei Bense ist die kybernetische Idee des angebbaren Zeichenrepertoires, D.h. es gibt überhaupt angebbare Repertoire, d.h. Zeichen sind nicht endlos, sondern endlich, können auch berechnet werden.

Man hat damals in Stuttgart viel gerechnet, hat in der Texttheorie z.B. den ästhetischen Wert von Literatur berechnet, Schriftsteller, wie Johann Wolfgang von Goethe, Paul Valery, Franz Kafka über ihre Wortrepertoire bestimmt. Für Goethe wurden in den 1960ern 22.000 verschiedene Wörter gezählt, das größte Repertoire eines deutschen Schriftstellers. Heinrich Böll, den Bense nicht mochte, hatte nur 8.000 Wörter, bei einem Wortumfang der deutschen Sprache von ca 150.000 Wörtern. 8.000 Wörter waren auch das Wortrepertoire eines Durchschnittsabiturienten. Das war der Einstieg in die Textästhetik.

Max Bense hat als Wissenschaftler seine Ästhetik und Semiotik mit totaler Begeisterung vertreten. Ich habe ihn übrigens nicht nur als Wissenschaftler erlebt. Er hat sich auch von der Bildenden Kunst hinreißen lassen, hatte als Wissenschaftler eine Nähe zur Kunst, das ist nicht immer so.

Und dennoch ist bemerkenswert, Max Bense führt mathematische Formeln in den ästhetischen Diskurs ein, die sich bei Bildern mit Kompositionen, z.B. als Verhältnis von Ordnung und Komplexität beschäftigen. In seiner Makroästhetik, heißt die Gleichung: Ordnungselemente durch Komplexitätselemente. In der Makroästhetik hat ein Quadrat, um das anschaulich, aber stark runterzubrechen, den Makrowert von 4, das ist der höchste Wert einer einzelnen Figur, ein Rechteck den Makrowert 2. Das hat uns begeistert, unglaublich. Die Makroästhetik, könnte man hier auf Esther Hagenmaiers Dreieckskonfigurationen anwenden, die Formel müsste dann noch etwas differenzierter angewendet werden.

Außerdem gibt es für die Kunst und diese Fotografie die Mikroästhetik, um ihre ästhetischen Werte zu berechnen. Dann geht es um Häufigkeiten, Wahrscheinlichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten oder um Verteilungen von Rasterelementen, die man hier bei einigen Bildern berechnen könnte.

D.h. Benses Ästhetik ist auch eine Mathematische Ästhetik. Und bemerkenswert ist, es geht immer noch um Schönheit. Die Schönheit ist bei Bense weiter ein Begriff. Nur die Schönheit muss abstrakt beschreibbar sein, als ästhetischer Zustand oder als ästhetische Information. Schönheit muss also, das ist Bense, metrisch, semiotisch, statistisch oder topologisch beschreibbar sein, sonst ist sie keine. So einfach oder kategorisch war das.

Dennoch, ich werde nicht vergessen, wie wir in einer kleinen Fotogalerie in Bielefeld standen und überlegten, ob die bildnerischen Gradationen, die auch nicht mal viereckig waren, und die Gottfried auf der Wand in Augenhöhe befestigt hatte, noch Fotos waren. Wir haben lange darüber ernsthaft gesprochen. Ich glaube, wir sind auch zu einem positiven Ergebnis gekommen. Bense hätte dem in jedem Fall begeistert zugestimmt. Bei den heutigen Materialexzessen in der Kunst wäre das allerdings

gar keine Frage mehr. Die 1980er waren ein großer Umbruch, auch in der Fotografie, ich bin froh, dass ich den für später, für heute mitgemacht habe.

Abschließend zur den Arbeiten der fotografischen Moderne hier sollte hier noch einmal der Begriff des Konkreten hervorgehoben werden. Neben den Realzeichen steht auch das Konzept des Konkreten hinter diesen Fotografien der Ersten Moderne. Es ist die Konkretion gemeint, nicht die Abstraktion, die nicht stattfindet. Konkret ist auch eine Brille, steht für die vielen anderen Wörter, von "pur", nicht abbildend, ungegenständlich, über selbstbezüglich, elementar, bis zum Nullpunkt.

Das Konkrete als Begriff beginnt zunächst in der Kunst, mit Theo van Doesburg (1930) und setzt sich nach dem 2. Weltkrieg fort, z.B. mit Max Bill. Max Bills Arbeit passte perfekt zu Max Benses Ästhetik. Beide trafen sich als erstes an der HfG Ulm, Max Bill als erster Direktor der HfG und Bense als Gastprofessor dort. Jedes Mal, zumindest in meiner Zeit, wenn Max Bill und Max Bense sich getroffen haben, in Zürich, in Hamburg, waren sie für Bense, der überall die Mathematik einzusetzen versuchte: zusammen mb 2 (zum Quadrat).

Das Konkrete geht in den 1950ern auch transdisziplinär weiter: Es folgt die Konkrete Poesie, an der sich auch Bense beteiligt. Und schließlich geht, 1967, das Konkrete in die Konkrete Fotografie.

Ich möchte, als hommage an Max Bense und als Demonstration seitens der Textkunst, Ihnen 2 Konkrete Texte von ihm vorlesen. Bense war nicht nur Philosoph, sondern auch Schriftsteller, er war wortgewaltig, konnte mit Wortsprache exzellent umgehen. Allerdings ist er in seiner Konkrete Poesie material (sehr) reduziert. Nehmen Sie einfach die beiden Texte, versuchen Sie sie beim Zuhören Gemeinsamkeiten zur Konkreten Fotografie zu erspüren.

Max Bense

UMWELT

Autobahndreieck Salzgitter, nach 30 m Halt, HI-CN 214,
Rauch, Diamant Zucker, Nur Glas ist wie Glas, Parkplatz, P,
Hannover E 4, bitte sauber halten, Einordnen, Bauarbeiten 30 km,
12.500 qm Kiesaufschüttung, öffentliche Ausschreibung,
Landkreis Celle, 40 km, Abstand halten, 70 km Ausfahrt 200 m,
umstellt von Wörtern muss man ihre Forderungen beachten, 80 km,
wir werden zu Behavioristen gemacht, Einordnen, Ende

Übrigens Max BENSE besaß zeitlebens keinen Führerschein, der Text ist also aus der Perspektive des Beifahrers geschrieben.

Und ein berühmter Häufigkeitstext von ihm, mit einem Repertoire von 12 Wörtern, davon sind 11 syntaktische Wörter, das sind bei uns die Strukturwörter, die einen Satz zusammenhalten. Das einzige semantische Wort des Textes ist Jetzt, es ist aber wohl die größte Unbekannte, von 1961.

Max Bense

JETZT

und jetzt
und erst jetzt
jetzt
und nur jetzt
jetzt und doch jetzt
jetzt ist das jetzt erst jetzt
das nur jetzt ist

und doch jetzt ist
 nur jetzt
 und doch jetzt
 jetzt das jetzt ist
 nicht jetzt das jetzt nicht jetzt ist
 ist jetzt
 wenn es jetzt ist
 nicht jetzt
 wie es jetzt nicht ist
 nicht jetzt
 wie es jetzt nicht jetzt ist
 nicht jetzt das nicht ist
 nicht jetzt
 jetzt nicht
 jetzt noch nicht
 doch jetzt
 das noch nicht jetzt ist
 wenn es jetzt ist
 jetzt
 das jetzt nicht mehr jetzt ist
 wenn es jetzt ist
 und jetzt
 das jetzt ist
 wenn es nicht mehr jetzt ist
 dieses jetzt
 erst dieses jetzt
 nur dieses jetzt
 ist jetzt. 2

5. Der kybernetische und der dokumentarische Zufall. Karl Martin Holzhäuser und Narciso Contreras

Wir bleiben noch für ein paar Minuten in der Kybernetik, für einen Begriff, der auch bei diesen Bildern, bei Kalle z.B. explizit hervorgehoben wird. Das ist der Zufall. Zufall und Kunst, Zufall und Kreativität, Zufall auch in den Wissenschaften, haben eine äußerst enge und erfolgreiche Verbindung. Kunst hat immer auch vom Zufall profitiert. Das populärste Beispiel im 20. Jahrhundert ist Andy Warhols Passerungenauigkeit seiner Siebdrucke als neues Stilmittel. Nur der Zufall oder die Zufälle wurden im Kunstdiskurs sehr verschieden beschrieben und bewertet.

Im kybernetische Konzept ist der Zufall z.B. ein eingebauter Zufallsgenerator. Er, nicht der Fotograf, entscheidet über das Bild. So ist bei Karl Martin Holzhäusers Luminogrammen vom kalkulierten Zufall die Rede, und das heißt, der Fotograf kann die Bildwirkung im einzelnen nicht abschätzen oder festlegen. Damit ist das Fotografieren als genialer Schöpfungsprozess abgeschafft, anstelle des Genialen tritt der Fotoprozess, der das Machen (das hatten wir schon), der die Selektion aus einem Repertoire oder aus einem Apparateprogramm in den Vordergrund stellt. Kalles Arbeiten sind eine solche Programmkunst.

Ihre Euphorie lässt sich auch bei Flusser nachlesen. Er sieht den Fotografen zwar auch in der üblichen Rolle des Jägers (der Fotograf, "der sein Wild im Dickicht der Kulturobjekte" 3 verfolgt). Flusser sieht den Fotografen aber vor allem in der großen Abhängigkeit des Apparateprogramms. Der Fotograf "sucht nach noch unerforschten Möglichkeiten im Apparateprogramm, nach informativen, nie zuvor gesehenen, unwahrscheinlichen Bildern. Im Grunde will also der Fotograf noch nie dagewesene Sachverhalte herstellen, und er sucht nach ihnen nicht dort draußen in der Welt..., er sucht nach ihnen unter den im Apparateprogramm enthaltenen Möglichkeiten." 4 Es ist der Apparat, der alle Möglichkeiten enthält. Das ist auch Flussers Welt und Begeisterung.

Und jetzt nehme ich den Fotografen mal aus der Rolle der alleinigen Abhängigkeit des Programms oder des kalkulierten Zufalls. So heißt es bei Burkhard Arnold über die Programmfotografie auch: "nach zahlreichen Versuchen und aufgrund der langjährigen Erfahrung" ⁵ D.h. es kommt die Erfahrung des Fotografen hinzu. Ich lass das mal in der kybernetischen Welt so stehen.

Und setze neben den kybernetischen geplanten Zufall einen anderen Zufall, aus einem völlig anderen Fotogenre, der nur leiser beschrieben wird. Selbst bei der üblichen Kamerafotografie hat der Fotograf nicht alles in der Hand oder umgekehrt, auch er ist vom Zufall des guten Bildes abhängig. Nur wir gehen bei ihm in der Regel von seiner autonomen Rolle aus, die, kybernetisch gesehen, nicht existiert.

Ich zitiere dazu den mexikanischen Kriegsfotografen Narciso Contreras, der für seine Bilder über die Flüchtlingskrise in Libyen 2016 den Prix de la Fondation Carmignac du Photojournalisme erhalten hat. Contreras thematisiert darin die Flüchtlingskrise, von der wir auch betroffen sind, als Menschenhandel, der von einheimischen Milizen und Mafia-Gruppen organisiert wird. Contreras drückt in seinem Video, das während der Paris Photo 2016 im Hotel de l'Industrie gezeigt wurde, sein dokumentarisches Konzept so aus: "When you are documenting, you are not really sure that the picture you have in mind is the picture you will get. (Wenn Sie etwas dokumentieren wollen, sind Sie nicht unbedingt sicher, ob das Bild, das Sie im Kopf haben, tatsächlich das Bild ist, das Sie nachher auch bekommen.)" ⁶ Das ist interessant und ehrlich.

Also auch hier spielt der Zufall seine Rolle. Und es geht weiter im Videotext: "We are in front of a human market, we are seeing a trafficking, this is called a human trafficking, But how we can prove it? We need to get more, we need to get deep. (Wir stehen vor einem Marktplatz, wir sehen Handel, und sehen, dass es Menschenhandel ist. Aber wie können wir den beweisen? Wir brauchen mehr Bilder, wir müssen tiefer gehen.)" ⁷

Ich möchte auch für die konkreten Bilder hier eine Lanze für den Fotografen brechen. Es gehört auch die Fotografin, der Fotograf dazu, die, der das Konzept gemacht hat, und die, der am Ende, wenn auch nachträglich, über das richtige Bild entscheidet, ob es nun gehängt wird oder nicht. Auch bei Contreras ist die Fotografie nicht nur der autonome Prozess des Fotografierens, sondern des anschließenden Auswählens der sogenannten richtigen Bilder, die ihm möglicherweise sogar der Zufall geliefert hat. Auch wenn sie das meiste trennt, in diesem Punkt liegen Karl Martin Holzhäuser und Contreras gar nicht so weit auseinander.

6. Die Gleichzeitigkeit der Ideen in der Zweiten Moderne

Und jetzt gehe ich weiter in die Zweiten Moderne. Zunächst geht es noch einmal um die Idee der inzwischen seit Jahrzehnten beschworenen Pluralität. Sie kann auch etwas für diese Ausstellung bewirken.

Ulrich Beck spricht in der Soziologie auch von der Zweiten Moderne. Er benutzt aber, das ist sein Begriff, vor allem die Reflexive Moderne. ⁸ Und bezeichnet damit den Grundlagenwandel in der Zweiten Moderne, bei dem die alten Strukturen, Gegebenheiten und Lösungsansätze, neben neuen, anderen weiterbestehen (können). Pluralität heißt also, die Zweite oder Reflexive Moderne denkt sich nicht linear als Nachfolger der Ersten Moderne, sondern sie denkt sich in der Gleichzeitigkeit. Das heißt, beide Modernen schließen sich nicht aus, können plural nebeneinander existieren. So gesehen, ist die Zweite Moderne in ihrem Pluralitätskonzept großzügiger, als es die Erste Moderne war.

Und so sehe ich auch in dieser Ausstellung beide Zeiten, so wie sie Burkhard Arnold kuratiert hat, nicht linear hintereinander, sondern nebeneinander. Wir haben also noch mehr davon, wenn wir den einen Teil nicht nur als historisch ansehen, sondern beide Teile als gleichberechtigt, nebeneinander sehen. Das würde ich dieser Ausstellung mitgeben.

Dabei müssten wir allerdings das alleinige Bewertungsmodell, das Neue ist das Bessere aufgeben,

den Innovationswahn, der in der Ersten Moderne beginnt. Innovation ist nur ein Bewertungsmodell. Ich gebe zu, das ist schwierig. Denn das haben wir seit der Ersten Moderne gelernt. Das hat uns auch die Werbung erzählt, um neue Schuhe zu kaufen: Alte Schuhe machen hässlich. Neue Schuhe sind schöner und besser. Interpretationen sind eben immer sofort mit Bewertungen verbunden. Interpretationen können den Weg aber auch versperren. Z.B. wenn Sie nur mit innovativen Augen schauen.

7. Das Schatten-Licht-Konzept in der Fotografie in der Zweiten Moderne

Und jetzt gehen wir noch weiter weg von der Kybernetik und bleiben dennoch hier im Raum, Und damit schließe ich.

Die Erste Moderne hat sich auf das Licht focussiert, ausgehend von der griechischen Etymologie, das Schreiben oder Malen mit Licht. Auch das Japanische, das habe ich neulich gelernt, sieht das so. Auch Burkhard Arnold schreibt zu dieser Ausstellung: "Das Licht steht als Akteur im Mittelpunkt." ⁹ Es sind Lichtbilder. Obwohl, im Fotogramm viel Licht auf dem Fotopapier gerade viel Schatten oder Dunkelheit erzeugt, obwohl sich das Licht im Fotogramm in Schatten umkehrt.

Wie wäre es also, wenn Sie das elementarste, fotografische Licht-Schatten-Konzept einfach mal umkehren, den Focus wirklich mal auf den Schatten lenken, Fotografie als Schatten-Licht-Konzept reflektieren, den Schatten nicht als Nebenprodukt, sondern ebenfalls als Hauptsache sehen. Und dann sind wir bei einem Fotokonzept, das der Zweiten Moderne angehören könnte. Fotografie als Schattenbilder. Es ist ebenfalls ein einfaches Fotokonzept und hat, wie öfter, mit der Technik zu tun, einfach etwas umzukehren, um damit andere Dinge zu entdecken. Dass Sie mich jetzt nicht falsch verstehen, ich will die Lesart der Fotografie (Lichtbilder) nicht ersetzen durch etwas Neues, Anderes, sondern das Andere, die andere Seite (Schattenbilder) daneben setzen, wie gesagt plural.

Mit dem Schatten mache ich natürlich ein Riesen Fass auf. Der Schattenbegriff in der Psychoanalyse (bei C.G. Jung z.B.), in spirituellen Schriften, z.B. bei Rudolf Steiner, oder der Schatten in der Mythologie, welche Bedeutungen hat er?

Das Licht produziert physisch das fotografische Abbild, das steht fest. Der Schatten produziert physisch das fotografische Nachbild, das ist ebenso klar. Im Licht sind die Gedanken. Gedanken sind Licht. Oder was sich im Licht zeigt, sind Intuition und Imagination. Im Schatten beliefert die Fotografie andere Welten. Im Schatten wird die Seele der Dinge sichtbar (auch z.B. bei Naturvölkern). Im Licht können Sie, das ist auch Rudolf Steiner, die Seele nicht sehen. Die Fotografie als Schattenbild wäre dann z.B. die Darstellung von Seele, und das ist weit entfernt vom materialen Konzept der Fotoarbeiten hier oder vom logischen Konzept der Gedanken. ¹⁰

Mein Kollege Klaus Honnef hat dies schon mal zu Neusüss Barbie-Fotogrammen formuliert: "Die Motive im Fotogramm erscheinen wie rätselhafte Geistererscheinungen. Licht und Schatten schaffen ein Klima des Geheimnisvollen." ¹¹ Das sollte man dann etwas korrigieren: Es ist das Schattenbild, das ein Klima des Geheimnisvollen schafft oder sogar Geistererscheinungen erschafft.

Ich habe neulich eine Quelle für diese Umkehrung von Licht und Schatten in der Fotografie gefunden, im digitalen Newsletter der Polka Galerie, Paris, anlässlich einer Ausstellung der japanischen Fotografin Yuna Yagi. ¹² Fotografie auf Japanisch bedeutet genauso, die Wirklichkeit zu kopieren, sie mit Licht zu malen. Nur der Akt des Fotografierens, auf Japanisch, das kann ich jetzt nur übernehmen, heißt, den Schatten und die Geisterwelt zu beherrschen. Es könnten sich in dieser Fotografie auch animistische Referenzen ergeben, Geistererscheinungen eben. ¹³

Dann kann die Fotografie z.B. nicht nur das traditionelle Darstellen des Sichtbaren, des Materialen sein, das ästhetische Funktionen und Operationen realisiert. Sondern dann bildet die Fotografie ihre Objekte in den Schatten nach, und das heißt noch einmal digitaler Polka Newsletter, dann wird Fotografie zum Vehikel, um Unbekanntes, unbekannte Wege, auch um Wunder zu erforschen ¹⁴, z.B. hier in der Welt der aufgeblätterten Bücher, der fliegenden Barbie-Puppen oder der abstrakten Muster

a la Pierre Cordier. Schattenbilder werden zur Darstellung des Geheimnisvollen, nicht Geklärten, Ungeklärten, auch vielleicht des (noch) Nicht-Erklärbaren, aber des fotografisch Darstellbaren. Dafür ist nicht das Licht zuständig, sondern der Schatten. Und bei diesen Schatten-Themen ist der spectator, sind auch Sie gefragt.

Es ist an Ihnen, und das ist noch mal Polka newsletter-Text sinngemäss, dunkle und geheime Räume zu erforschen, die sich zwischen realer Wahrnehmung von Abbildern und Sujets und verrätselten Nachbildern ergeben. Solche fotografischen Retranskribierungen können auch in Geometrien, Strukturen und Formen enthalten sein. ¹⁵ Es liegt an Ihnen, das zu akzeptieren, zu interpretieren, den Schalter mal umzulegen. Es könnte sein, dass das Schattenbild größere metaphorische Qualitäten hat. Und es könnte sein, dass der Schatten mehr verlangt und uns noch mehr abverlangt, als es die Kybernetik je geschafft hat. Ich bedanke mich.

Fussnoten

1 Max Bense, Nur Glas ist wie Glas. Werbetexte, Berlin 1970: 20

2 Modelle, Stuttgart 1961 (text 6, edition rot)

3 Vilem Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie. 1983.1989. In: Wolfgang Kemp, Hubertus v. Amelnxnen, Theorie der Fotografie, München 2006 Bd. IV: 49

4 ebda.: 51

5 Burkhard Arnold, Licht, Schatten und Chemie. Fotografie ohne Kamera, Presstext zur gleichnamigen Ausstellung, Köln 2017: 1

6 Narciso Contreras, Libye: plaque tournante du trafic humain (Libyen, Drehscheibe des Menschenhandels), Video, das er anlässlich des 2016 an ihn verliehenen Preises der Fondation Carmignac du Photojournalisme gedreht hat. 3:17 min. <https://www.youtube.com/watch?v=xuT1nAM1ny0>

7 ebda.

8 s. Ulrich Beck, Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne (1986), Frankfurt 2015. Oder: Ulrich Beck, Gegengifte. Die organisierte Unverantwortlichkeit, Frankfurt 1988

9 Burkhard Arnold, Licht, Schatten und Chemie. Fotografie ohne Kamera, Presstext zur gleichnamigen Ausstellung, Köln 2017: 1

10 zu Licht und Schatten s. z.B. AnthroWiki <https://anthrowiki.at/Licht> und <https://anthrowiki.at/Schatten>

11 zit. n. Burkhard Arnold, Licht, Schatten und Chemie. Fotografie ohne Kamera, Presstext zur gleichnamigen Ausstellung, Köln 2017: 2

12 Polka Galerie, Paris, La Newsletter de toutes les photographies, Ausgabe per email geschickt 02.12.2016, <http://www.polkamagazine.com/yuna-yagi-par-dela-le-reel/>

13 ebda.

14 ebda.

15 ebda.

