

Das schwarze Quadrat: 1990

1. Die Abwesenheit des Objektes

Die Abwesenheit des Objektes, die sich in der Fotografie nicht schlicht und einfach auf das Fehlen des Aufnahmegegenstandes reduzieren läßt, trifft das dem Objekt gegenüber tretende Subjekt auf unterschiedliche Weise. Professor Montag, die Hauptfigur in Hartmund Langes Novelle „Die Reise nach Triest“, erlebt diese Absenz, symptomatischer Weise in der Rolle des Fotografen, schmerzlich: „Das Gewitter kam näher, der jähe Wechsel von Licht und Dunkelheit und daß er fortwährend auf das Sofa starrte, erzeugten in ihm die Vorstellung, er wäre wie ein Fotograf immer nur damit beschäftigt, die Abwesenheit seiner Frau auf ein Bild zu bannen, und je länger dies dauerte, desto unerträglicher wurde ihm der Anblick der leeren Polster. Er suchte mit ausgestreckter Hand...nach dem elektrischen Schalter, und als er ihn endlich fand, als die Lampe über seinem Kopf aufflammte und er von dem Eindruck, der ihn beunruhigte, loskam...“.¹

Dies mittels Sprache erzeugte Bild steht nicht zufällig in so deutlicher Referenz zur Fotografie. Exemplarisch bringt die Abwesenheit eines traditionellen Motivs, jenes je unterschiedlich formatierten „Objekts der Begierde“, die gewohnte Rezeptionsstruktur von Fotografie insgesamt zur Sprache. Selbst frei von jenen emotionalen gedanklichen Projektionen – der Foto- wie der Denkapparat als Projektionsschirm –, die uns das Literaturzitat so deutlich vor Augen geführt hat, kommen die Gestaltungs- und Wahrnehmungsbedingungen eines derart mimetisch ausgerichteten Mediums ins Spiel. Die Abwesenheit wird zu einem inhaltlichen und formalen Gestaltungsfaktor, wie er mit diesen Konsequenzen nie in den übrigen Bildmedien als Befund, weder heute noch gestern, ablesbar ist. Die Kupplung der Fotografie an den Gegenstand, an den Sachverhalt wie an die inszenierte Realität, stellt eine Grundvoraussetzung der gesamten Medientheorie dar. Brüche in diesen kausalen Zusammenhängen sind a priori als kritische Interventionen einzustufen und schlagen sich auf der Beurteilungsskala mit entsprechendem Gewicht nieder.

2. Die Leerstelle

„Ich...möchte...zeigen, daß wir, die Betrachter, auch und in nicht minder intensiver Weise durch Kunstgriffe beschäftigt werden, die man nur als Aussparung, als Lücken, als Brüche in der inneren Kommunikation bezeichnen kann.“ Wolfgang Kemp hat 1984 auf dem Zweiten Österreichischen Kunsthistorikertag in Salzburg das Problem der „Leerstelle“ in den Mittelpunkt seiner Ausführungen gerückt. Alois Riegls Kriterien der „inneren“ und „äußeren Einheit“ wurden dabei durch die Begriffe innere und äußere Kommunikation ersetzt, an den bereits vorhandenen Erkenntnisstand der Literaturwissenschaft angebunden, und die Frage, ob Leerstellen auch für die bildende Kunst, die doch sehr viel kompletter und mimetischer arbeite als die Literatur, konstitutiv sind, uneingeschränkt bejaht. Konkreter Bezugspunkt der exemplarisch vorgestellten Untersuchung bildete folgendes Zitat: Die Leerstellen „funktionieren als die „gedachten Scharniere“ der Darstellungsperspektiven und erweisen sich damit als Bedingungen der jeweiligen Anschließbarkeit der Textsegmente aneinander. Indem die Leerstellen eine ausgesparte Beziehung anzeigen, geben sie die Beziehbarkeit der bezeichneten Positionen für die Vorstellungsakte des Lesers frei; sie „verschwinden“, wenn eine solche Beziehung vorgestellt wird.“² Nicht nur auf Grund einer generellen Barthes-Müdigkeit scheint mir der kommunikations-theoretische Ansatz von Wolfgang Kemp aktueller, wengleich auch vordergründig verführerischer auf der einen, ernsthaft ergänzungsbedürftig für eine grundsätzliche wie eine spezielle fotografische Diskussion auf der anderen Seite. Verführerisch deshalb, weil den Erkenntnissen der Leerstellen-Theorie durch die Ausbildung klar abgegrenzter schwarzer Quadrate innerhalb eines Foto-Objektes wie „Salzburg 1990“ eine Illustration und Demonstration nachgereicht werden könnten; ergänzungsbedürftig, weil

¹ Hartmut Lange, Die Reise nach Triest, Diogenes, Zürich 1991, S. 20

² Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter - Weiterarbeit am rezeptionsästhetischen Modell, in Kunsthistoriker. Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Jg. I(1984) Nr. 4 und Jg. II(1985) Nr. 1, S. 10 - 13

offenbar neue Konnotationen das Phänomen der Leerstelle erweitern und in neue Zusammenhänge überführen. Der Schritt vom Aufspüren ganz bestimmter Gestaltungsmuster, in denen die Leerstelle als wesentliches Gelenk funktioniert, hin zum zentralen Konzeptions- und Kompositionselement von Bildverweigerung oder Bildauslöschung muß unter den Vorzeichen eines Paradigmenwechsels beobachtet werden.

3. Der blinde Fleck

Die offensive Gedankenstrategie in „Salzburg 1990“ zwingt uns, den Gestaltungsakt in seinen Wertigkeiten zu ordnen. Vor dem Hintergrund des nicht nur mimetischer ausgerichteten, sondern explizit mimetisch konstituierten Mediums, wird das schwarze Quadrat als Leerstelle doppelsinnig aufgeladen. In der Lesart der vom Künstler selbst genau beschriebenen Verfahrensmethode bildet sich die Konstruktion der „Camera controversa“ eins zu eins ab: Der „Boden“, der nicht mit Fotoemulsion/Film beschichtet oder ausgestattet war, konnte die Lichtspur des abzubildenden Objektes, wie der „blinde Fleck“ in unserem Auge, nicht aufnehmen. Da aber dieser Boden als zentrale Projektionsebene bei der Aufnahme exakt auf das Zentrumsmotiv gerichtet war, ist dies als Foto nicht existent. Hier zeigt die Leerstelle nicht irgendeine ausgesparte Beziehung an; sie ist ein Form gewordenes Dokument eines gezielten Aktes der Bildverweigerung. Daß deren Gestalt in jeder Hinsicht objektivierbar ist, als geometrisches Vokabel ebenso wie als quadratische, eigentliche Projektionsfläche der Kamera, schließt die Funktions- und Rezeptionsmuster von technischem Aufnahme- und menschlichem Wahrnehmungsapparat in das Ergebnis dieses manipulativen Eingriffs, den Fotoraum, mit ein.

Die Salzburger „Sehenswürdigkeiten“ fügen sich in das Aufbrechen eines festgefügtten Beziehungsrasters zwischen Subjekt und Objekt ein. Dabei sind sie nach außen hin, also im Bereich des visuellen Befundes, frei von jenen emotionalen gedanklichen Projektionen, die uns das Literaturzitat so deutlich vor Augen geführt hat. Es geht nicht um die Stimmung, bei der sich jemand so fühlt, als ob ein Fotograf damit beschäftigt sei, die Abwesenheit eines Objektes auf das Bild zu bannen – in diesem Fall wäre als weitere Interpretation von Darstellungsperspektiven die Leerstelle Metapher eines momentanen Gefühlsdefizit –, sondern um den formalen Akt einer Aussparung. Daß dieses schwarze Quadrat eine „frisierte“ Apparatur und von Anfang an eine rationale Entscheidung als Voraussetzungen besitzt, verweist einmal mehr auf die Bedeutung der optischen Transformation von bewußten Entscheidungsvorgängen. Diese lassen sich im Ergebnis als Schritte der Annäherung mühelos und unaufdringlich ablesen. trotz der Installation von Schauobjekten ist das Prokrustesbett der Demonstration als Requisit nicht in Verwendung. Obwohl der Betrachter auf ein sanftes Lager gebettet scheint, trägt dieser erste Eindruck. Das Aufstellen nostalgisch-archaischer Apparaturen entpuppt sich als deutliche Unterspielung der verfolgten Absichten. In der Ausschaltung der Mechanik wird der medien-reflektorische Aspekt zwar unterschwellig aber dadurch nicht weniger konsequent frei Haus mitgeliefert: sowohl im eigentlichen Raum der Fotografie als auch im Vis-à-Vis des Standpunktes. Wenn Michael Wesely den Raum der Fotografie unmißverständlich als Raum des Aufnahmegerätes in seiner einfachsten Form vorführt, wenn er weiters den Standpunkt des Betrachters mit dem des Fotografen pro-grammatisch zur Deckung bringt, dann weist er weit stärker als mit nostalgischer Nonchalance über die präsentierten Objekte hinaus. Dieser Verweischarakter bündelt sich im „blinden Fleck“ des zentralen Motivs. Nur der Umraum vermag Auskunft zu geben über das Eigentliche der Darstellung. Die Leerstelle funktioniert nun nicht mehr, wie in Kempes Theorie, als „gedachtes Scharnier der Darstellungsperspektiven“, sie bezeichnet das Objekt, indem sie es den Blicken entzieht. In keiner anderen Bildkunst ließe sich ein derartiges Konzept so stringent und gleichzeitig weiterführend verwirklichen wie in der Fotografie. Sie, die in jeder Form, in ihrer minimalsten wie inszeniertesten, an die Faktizität der Erscheinungen gebunden ist, muß auf Eingriffe dieser Art am sensibelsten reagieren. Denn hier ist das Aussparen bzw. das Verweigern, also das gesteuerte Verhindern des Auftreffens und Festhaltens von Lichtspuren, zwingend verknüpft mit Informationsverlust. Dieser Eingriff muß freilich auch die These „Fotografie = So war es in diesem Augenblick“ zur gedanklichen Disposition stellen. Denn: „Was keine Spur hinterläßt war nicht“, ist keine Realitätserfahrung mehr, sondern ein metaphysisches Modell. Vom Standpunkt der

Fotografie aus über den scheinbar unbeschwerlichen Weg der Lochkamera diese Frage aufzuwerfen, verlangt ein erhebliches Maß an Präzision. Vielleicht ist es gerade die unpräzise Art und Weise, die wir in dieser seriellen Anordnung von Objekten vorfinden, sind es die vertrauten, durch die Mängel der Dokumentations- und Werbefotografie gedrehten, Motive, welche unseren Blick präzise auf den „blinden Fleck“ als bisher verschwiegenes, aber konstitutives Element der Wirkungsweise und Bedeutung von Fotografie konzentrieren.

Werner Fenz