

## Paradiesformat 05-15

von Herbert M. Hurka

Es braucht nicht unbedingt die Extremerfahrung des Markusplatz – ebenso gut gingen auch Berlin, Paris, Florenz, Istanbul, Ahrenshoop oder Langenargen: Ganz gleich, ob Dorf oder Metropole: Menschen recken skistockartige Teleskopstangen, sogenannte „Selfiesticks“, über ihre Köpfe, damit sie, wenn sie sich selbst fotografieren, komplett auf dem Display sind. Seit zehn Jahren ungefähr bereichert der Anglizismus „Selfies“ die Sprache und provoziert mehr oder weniger leidenschaftlich geführte Diskussionen über Sehgewohnheiten, Narzissmus, Internet-Sucht und ähnlich beliebte Themen. Was früher eher sportive Fähigkeiten erforderte, nämlich per Selbstauslöser fotografische Selbstportraits anzufertigen, ist dank fortgeschrittener Digitaltechnologie buchstäblich zum Kinderspiel geworden – Fotos, wunderschön in Farbe, instant verfügbar, ohne komplizierte Umwege durch Dunkelkammern und ätzende Entwickler-Chemikalien.

Sofern man sich nicht allein inszenieren will, drängt man paarweise oder in Kleingruppen aufs Display, besonders gern natürlich in der kurzfristigen Gesellschaft von Prominenten, die ja sowieso in einem Bilderuniversum leben. Bei diesen epidemischen Selbstportraits dreht sich alles um die eigene Person, ein Ich im Zentrum, das nicht mehr aufhören kann zu dokumentieren, wo, wie und mit wem es gerade ist. Allerdings bezeichnet diese dokumentarische Selbstbeobachtung nur das erste Stadium dieser psychologischen und medialen Weiterentwicklung, denn die Prozedur verfolgt allein den Zweck, die Bilder in den populären Netzwerken Facebook, Snapchat oder Instagram zu posten. Auf diesen Plattformen lässt sich nicht nur alles archivieren, sondern auch alles veröffentlichen, was fotografierbar ist – insgesamt jedoch nichts Neues unter der Sonne: Katzen, Hochzeiten, der Schiefe Turm von Pisa, Grüße aus der Küche – aber auch ernst zu nehmende Fotokunst.

Wollte man die Bilder, die auf den weltweit verteilten Servern abgespeichert sind wie zu Zeiten der Analogfotografie auf Papier besitzen, müsste man für die anfallenden Fotoalben inzwischen Lagerhallen bauen. Da nun aber dieses Bildmaterial nicht dinglich greifbar ist, stellt sich die Frage, in welchem Zustand befindet es sich. Klar, es handelt sich um Computer-Dateien, und diese wiederum bevölkern zusammen mit satellitengeleiteten Medien wie SMS, Telefongesprächen, GPS-Signalen und dergleichen milliardenweise die sogenannte Infosphäre. Man könnte sich ja vorstellen, dass diese Infosphäre, die unseren Planeten umhüllt wie die Luft, wenn sie sich in irgendeiner Weise materialisierte, die Sonne so verdunkelte, dass die Erde dem Kältetod entgegen triebe. Elektromagnetische Wellen jedoch bewegen sich unterhalb des Materiellen und digitale Speichereinheiten rechnen sich im molekularen Nanobereich.

Diese Vorbemerkung soll die mediale Folie im Hintergrund der Arbeiten sichtbar machen, um die es heute hier geht. Was sich jedoch pauschal vorausschicken lässt, ist die Feststellung, dass Eva Rosenstiels Fotoinstallation so ziemlich das Gegenteil dessen darstellt, womit wir uns durch die derzeitigen Smartphone-Gebräuche konfrontiert sehen.

Der übliche fotografische Blick durch den Apparat hält Ausschau nach einem signifikanten Reiz, im weitesten Sinn einem Blickfang. Die Motivwahl wird von der Hoffnung geleitet, eine individuelle Form, ein individuelles Ereignis dem Kontinuum der Zeit und der Flüchtigkeit entreißen zu können, dies zu fixieren, festzuhalten – am besten gleich für die Ewigkeit. Dies mag ein Gesicht sein, ein verrücktes Erlebnis oder die Attraktion eines Monuments – kurz: Der unwiederholbare Augenblick. Oder in Erweiterung eines Wortes von Ernst Bloch: Dem „Dunkel des gelebten Augenblicks“ abgejagt und buchstäblich ins Licht geholt.

Was die Künstlerin aus den eingangs in einem anderen Zusammenhang erwähnten Orten Berlin, Paris, Florenz, Istanbul, Ahrenshoop und Langenargen fotografisch mitnimmt, ist hingegen zufällig Gesehenes, kaum je so Besonderes, dass es hervorgehoben zu werden verdiente, vor allem aber ist es ohne jegliche künstlerische Ambition fotografiert. Es ist nicht mehr als optisches Material, indifferente Abbilder, auf die Paul Virilios Ausdruck „Rohstoff des Sehens“ zutreffen dürfte – für die Künstlerin von vornherein jedenfalls zur Weiterverarbeitung bestimmt. Dass diese Fotos, wie Eva Rosenstiel explizit sagt, ohne künstlerische Ambitionen gemacht wurden, darf keinesfalls als blind missverstanden werden, denn sie weisen schon besondere Merkmale auf. Was sich nämlich aufdrängt, sind die vielen ornamentalen, sich rapportartig wiederholenden Formen wie die geometrischen Fensterreihen der Hausfassaden, Warenkolonnen in Supermarktregalen, Schirme, Treppen, Geländerkonstruktionen, Straßenpflaster, Ziffern, Schriftzeichen – dies in seiner ganzen Vielfalt zu erkennen, spüren Sie auf dieser fotografischen Fassadenwand sicher auch selbst gern auf.

Wo Fotografie hauptsächlich benutzt wird, um individualisierte Blickfänge aus dem visuellen Kontinuum herauszuschneiden, entindividualisiert Rosenstiel die Fotografie. Sie sucht nicht das besondere Motiv, lauert nicht auf den spektakulären shut, sondern, man könnte fast sagen: knipst Altvertrautes, wie jedes Stadtbild es aufzuweisen hat.

Mehr aber braucht sie auch nicht, weil sie jedes Foto auch als Malgrund für die manuelle Überarbeitung benutzt. Dabei greift sie jene Formen auf, die aus der ornamentalen Indifferenz heraus stechen und wiederholt sie malend so oft, bis sie ihre Auffälligkeit eingebüßt und sich in die ornamentale Ordnung integriert haben. Manchmal auch umgekehrt, wird auf Bildern ohne solche sich regelmäßig wiederholenden Formen eine Auffälligkeit herausgegriffen und diese so lange wieder gemalt, bis in diesem ornamentalen Überzug der Blickfang paradoxerweise unsichtbar geworden ist.

Noch eine Bemerkung zur Geschichte der Hybrid-Technik, auch: Crossover oder Fusion, bei denen Fotografien durch Übermalung nachbearbeitet, verfremdet, ergänzt, in jedem Fall jedoch erweitert werden. Hervorzuheben wäre der Österreicher Arnulf Rainer, mit dem man seit den 1960ern Foto-Übermalungen wie mit keinem zweiten Künstler in Verbindung bringt. Und kein Geringerer als Gerhard Richter stellte 2008 im Leverkusener Morsbroich-Museum 500 übermalte Fotos aus. Die Überarbeitung der aus dem Fundus unbedeutender Privatschnappschüsse ausgewählten Bilder könnte man als Spielerei ansehen, wäre nicht gerade Richter einer jener Künstler, die sich explizit mit der Fotografie auseinandergesetzt haben.

Eva Rosenstiels Fotoserien referieren auf die seriellen Verfahren, die seit Monet in den verschiedensten Kunstgenres umgesetzt werden. Indem diese endlosen Streifen jede Serialität über sich hinaus treiben, sind sie bestens geeignet, unsere Sehgewohnheiten zu irritieren. Fotos anschauen ist, wenn auch längst verinnerlicht, eine geschichtlich erlernte Kulturtechnik, vergleichbar mit der Erlernung der Zentralperspektive oder der visuellen Interpretation von Filmen. Der Blick auf Fotos unterliegt eingeschliffenen Erwartungshaltungen. Ein Foto anschauen heißt immer, ein Motiv, besser: DAS Motiv zu identifizieren, das die Hauptsache ist und das heraus zu filtern, weshalb das Foto überhaupt gemacht wurde – mit anderen Worten: die Intention des Bilds zu erkennen – was ja prinzipiell intuitiv und unbewusst abläuft und stets um die Frage kreist: Was erzählt uns ein Foto, wovon berichtet es, was dokumentiert es, was soll es für uns in Erinnerung behalten?

Genau dieses reflexhafte Sehen hintertreibt diese mit Bildermassen operierende Installation. Aufgrund seines seriellen Charakters vermittelt dieses Arrangement aus circa 600 Fotos einem ersten Blick den Eindruck des Immergleichen, während gleichzeitig nicht zu übersehen ist, dass es sich auf anderen Seite um eine hochgradig ausdifferenzierte Inszenierung handelt. Widersprüche sollten grundsätzlich die Frage nach ihrem Ursprung provozieren. Da ist nämlich einerseits die repetitive Motivik der Einzelbilder, ihr ornamentaler Charakter, der sich durch die ebenfalls ornamentale Schicht der Übermalungen zusätzlich verdichtet. All dies ordnet sich auf der Ebene der Bildträger in dem konstanten Bildformat von 10 x 15 cm, eine Regelmäßigkeit, die sich fortsetzt bei den Rahmen, deren jeder 30 mal 12 Bilder fasst, und zuletzt vollendet die rechteckige Optik der Bilderwand die geometrische Gesamtordnung.

Dieser strengen Ordnung jedoch läuft die Ausdifferenziertheit der Motive zuwider. Denn jedes der Bilder ist – unberücksichtigt dessen, wie absichtslos es aufgenommen wurde – ein einzigartiges, unwiederholbares Elaborat, das durch den malerischen Akt in einer entschieden künstlerischen, man könnte auch sagen: reinen Geste die Reproduzierbarkeit der Fotografie widerruft. Bekanntlich diente Walter Benjamin in seinem berühmten Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ die Fotografie als Beispiel für den Verlust der Aura des Kunstwerks, indem er die auratische Einmaligkeit eines Gemäldes gegen die beliebige Reproduzierbarkeit der Fotografie ausspielte. Benjamins Essay gilt übrigens als der erste ernst zu nehmende Ansatz einer Medientheorie.

Das Format 10 mal 15, das innerhalb einer Produktpalette mit der Bezeichnung „Paradies“ vertrieben wird, und das diesen Bildserien zu ihrem Titel verhalf, ist das sicher gängigste Format. Auch dies wird in der künstlerischen Verfremdung zu einem Zeichen des Beiläufigen und Unspektakulären. Eva Rosenstiel begann ihr Projekt „Paradiesformat“ im Jahr 2005, als sie daran ging, Naturmotive des besagten Formats zu übermalen, um sie in einer linearen Abfolge – in der Art von Friesen – an Galeriewänden zu installieren. Wie nun leicht zu erkennen ist, entwickelte das Projekt ein Eigenleben, reproduzierte sich selbst – aus sich heraus und quasi hinweg über den Kopf der Autorin – indem nach dem Gesetz des Massenwachstums ein Bild das andere nach sich zog in einer Abfolge ohne Limit.

Zu dieser Masseninszenierung von Fotos muss ein Titel, in dem das Wort „Paradies“ zu einem exponierten Bedeutungsträger wird, naturgemäß in Opposition geraten. Wenn überhaupt, so gibt es nur wenige Begriffe, die oszillierendere Assoziationsfelder erzeugen als „Paradies“. Das ist von der Künstlerin durchaus beabsichtigt, weil es eine zusätzliche Brechung verursacht, deren Wertigkeit man ermessen kann, sobald man sich auf dieses Projektionsfeld einlässt, in dem sich religiöse Erwartungen beziehungsweise Hysterien, Sozialutopien, Drogen- und Medienphantasmen zu einem imaginären Raum verwirren, einer imaginären Wunsch-Sphäre, die immer schon demagogieanfällig war und deshalb prädestiniert ist, von der Werbung missbraucht zu werden. Man erfindet Urlaubsparadiese, Betten- und Schlafparadiese, eine Reformkostmarke namens Eden, benannt nach jenem Paradiesgarten, der nur umgekehrt zu werden braucht, um zum Gartenparadies zu werden. Irgendwie ist es doch skurril, wenn man diese grandiose Wunderwelt auf das belanglose Format von 10 mal 15 Zentimeter einlaufen sieht.

Mit meiner Schlussbemerkung möchte ich Sie noch einmal in die jüngere Mediengeschichte zurückführen. Jeder Siegeszug eines neuen Mediums löste regelrechte Kulturkämpfe aus. Der Fotografie wurde unterstellt, der Tod der Malerei zu sein, der Schallplatte der Abgesang des live-Konzerts, dem Film das Ende von Buch und Theater, dem Megamedium Computer das Ende all dessen zusammen. Bezüglich der Fotografie wäre zu vermerken, dass sie lediglich die damals beliebten Scherenschnitte verdrängt hat. Der Untergang des Abendlandes hat deshalb aber nicht stattgefunden. Was allerdings passiert ist: die „alten“ Medien sahen sich der Notwendigkeit ausgesetzt, sich mit den neuen, mit den technischen Medien gründlich auseinanderzusetzen. Vor allem die Kunst- und Kulturgeschichte des 20ten Jahrhunderts ist geprägt von der Konfrontation der traditionellen und neuen Medientechnologien. Wer sich hierzu genauer informieren möchte, dem sei nach wie vor die Lektüre der Bücher von Friedrich Kittler zu empfehlen.

Nachdem sich mit den digitalen Bildtechniken alles abdecken lässt, was die Fotografie je ausgemacht hat, nachdem alle Notwendigkeiten erfüllt sind, eröffnen sich für die historischen Techniken neue künstlerische Freiräume wie der bewusste Verzicht auf digitale Nachbearbeitung, mit der Wiederentdeckung der Tiefenschärfe eine neue Schwarz-weiß-Ästhetik oder der Return zur ältesten Technik, der Lochkamera, deren Reiz darin besteht, Vordergrund und Hintergrund gleich scharf wieder zu geben – oder eben das, was Eva Rosenstiel augenfällig macht, nämlich die Masse selbst, der inzwischen inflationäre Gebrauch der Fotografie. Diese Installation wirkt wie ein Paradigma der fortschreitenden Fotografiersucht, wobei ebenfalls sichtbar gemacht wird, was nach jedem Klick in einem anonymen Speichermedium verschwindet. Wenn man sich heute künstlerisch auf Medien einlässt, findet man sich, wie wir in diesem Raum eindrücklich vorgeführt bekommen, in einem vielschichtigen Kontext wieder, keinesfalls jedoch im Paradies.