

# Bilder

## Präparate des Sehens

**Jörg Fuhrmann**

In „Matthias Holländer – Das Licht der Dinge“

Libelle Verlag 1997

### NATURE MORTE

Nähert man sich diesem Gemälde, so stellt es allein schon hinsichtlich des Wahrnehmungsprozesses eine Fülle von Abstraktionsleistungen in Rechnung. Wir erkennen: Tiere in Vitrinen, ein lichtdurchfluteter alter Ausstellungsraum – verschliertes Vitrinenglas. Durch den einen - in seiner Gänze nicht voll erfassbaren Glaskasten – blicken wir auf einen zweiten im Hintergrund und erschliessen aus der auf den Körper der Wisentkuh projizierten Spiegelung der Gazellenherde eine weitere Vitrine. Ein altes Naturkundemuseum, in dem sich manchmal die Tiere schon wieder in die Freiheit zu träumen wagen –, da solcherlei Museen mit ihren sanft verfallenden Architekturkörpern selbst schon wieder in den Naturzustand überzugehen scheinen. Dieses durch die komplexen Spiegelungen gleichzeitig surreal und abstrakt anmutende Bild gibt den Blick frei auf den Traum einer Tierversammlung, die in leichter Bewegung durch die Ursteppen des alten europäischen Kontinents streift. Es liefert uns wieder einmal mehr den Fallen der Wahrnehmung und der reflexiven Verstrickung aus. Man fühlt sich nach einiger Zeit hineingezogen in dieses Glas- und Spiegelkabinett, eine Sicht auf das Phänomenale der Objekte öffnet sich und lässt für einen Moment einen Anflug einer analytisch-kubistischen Einstellung erahnen. Auch an dem dargestellten Sujet lässt sich ein Rekonstruktionsversuch bezüglich der Entwicklung des modernen, virtuellen Blicks festmachen. Die systematische Präparierung und Zurschaustellung von seltenen und wilden Tieren in Museen, die Einrichtung von Zoos verkörpert einen Prozess zunehmender Kolonialisierung und Virtualisierung von Natur. Ein säkularisiertes Arche-Noah-Motiv, Der Weg vom alten Naturkundemuseum in Wien bis hin zu den Spielberg-Studios des Jurassic Park in Hollywood ist weit, doch wir sehen schon, wie sie sich in Bewegung setzt, diese alte Herde. Bedingt durch die vielfach wiederholten Spiegelungen schaut es fast so aus, als träte die Wisentkuh durch ein Zauberglas in die Vitrine ein. Virtuelle Prozesse lassen manches umkehrbar erscheinen. So träumen wir, wie sie weiterstreift, durch letzte Landschaften, an die sich keiner erinnern wird.

### CLUSTER

Ein Holländer fliegt über diese längst versunkene Stadt unserer Träume, und sie ist vielleicht noch immer so schön wie auf diesem Bild. Ins diagonale Fadenkreuz der Optik genommen, scheint sie ins Trudeln zu geraten und mit ihr der Beobachter. In eine Wolke des Lichts wird er hineingezogen, wenn er versucht, den Horizont mit seinem Blick abzutasten.

*Skyscraperhorizon.* Die Ikonographie der unendlichen Behausung und der in den Himmel

geträumten Freiheit von Ökonomie und Macht. Ein soziales Konglomerat, das sich in diesen Formen architektonisch versteinert hat. Eine Gemengelage von abgelebten Kästen und technoiden Glaspalästen. Ein Riff, eine Korallenbank, eine *cyberspacefantasy*, in der vielleicht Ameisen die Macht übernommen haben. Jederzeit könnten wir die Einzelteile heranzoomen, so deutlich sind sie zu erahnen, doch wir denken kaum an Menschen, so als wären wir Teilnehmer eines extraterrestrischen Erkundungsflugs. In einer weiteren Schrägstellung der Perspektive hätten wir vielleicht eine Aufsicht auf ein riesiges Arsenal von elektronischen Bauteilen – vielleicht auf den Biocomputersuperchip einer fremden Intelligenz.

Das Bild changiert – bedingt vor allem durch die fast befremdlich sich ausbreitende Lichtwelle in seinem oberen Teil, deren Mittelpunkt das von innen leuchtende Hochhaus zu sein scheint. Die unterschiedlich hohen Gebäude lassen deutlich die verschiedenen Schichten von Megapolis erkennen, die in bräunlich-bläulicher Lichtmelange unserem Blick entgentreibt.

*City Of Aliens*, fast schon ein Troja der neuen Welt – in der Schleuse der Zeit. Unser Blick ist gebannt in dieses namenlose Geheimnis hineingezogen, er kann sich kaum vorstellen, sich in der Mulde im Vordergrund niederzulassen. Man fliegt weiter – und lässt nur ein Staunen zurück. Immer wieder werden wir in Holländers Bildern mit naturhaft wirkenden Relikten von Technologien konfrontiert, die in fortschreitender Transformation begriffen sind.

Ein altes romantisches Projekt. Die Spuren des menschlichen Handelns verbleiben als Sedimente – in unserem archäologischen Blick aufgehoben. Diese Reflexion von Technik drückt sich für mich besonders in dem Bild Transvision/Revision aus:

## TRANSVISION / REVISION

Durch ein streng gegliedertes halbrundes Riesenfenster - auf dem Bild in vollständiger Symmetrie repräsentiert - schauen wir in ein Glasgewölbe, ein altes Pflanzenhaus eines botanischen Gartens, das einer Rekonstruktion unterzogen wird. Streng angeordnet in Halbkreisen und damit der Logik des Baus folgend - die Gerüststege. Ein in Glassegmente unterteilter Bau, einem Tunnel vergleichbar. Weitere Segmentankoppelungen im imaginären unendlichen Raum sind vorstellbar. Die vorderen Stege ragen gewaltig aus dem oberen Bildrand heraus (oder sie schießen – für den Betrachter – in das Bild hinein). Sie finden ihre Fortsetzung in den weiteren Raumsegmenten, werden aber stufenweise immer schwächer erkennbar, denn die für ein Pflanzenhaus notwendigen Zwischenwände filtern das Licht. Im Blickfeld kommt es zu Überschneidungen von Fenster- und Gerüstraster. Die im Vordergrund noch erahnbare klare Logik des Gestänges verliert sich im unendlichen Fluchtpunkt eines chaotischen Gewirrs von Gerüststangen und Brettern – unter staubigem Glas. Eine einzelne Grosspflanze ist mühsam zu erkennen. Für den Blick entsteht in dieser sehr luftigen, sehr stabilen Konstruktion eine Bewegung: durch das Hineingezogensein in die Undurchsichtigkeit dieses Konstruktionsdschungels, dieses eine eigene Umwelt bereitstellenden Systems – (man denkt unwillkürlich an das Futurum-II-Experiment in der Wüste von Arizona). *A tunnel of light*, eine Lichtkathedrale des vergangenen Jahrhunderts, das alte Jugendstilpalmenhaus im botanischen Garten von Wien. Eine zweite Bewegung des Blicks kommt durch die wie die Schaufeln eines Raddampfers wirkenden Gerüststege zustande. Der Blick gerät ins Trudeln, er wird beschleunigt. Vereinzelt wird er klarer Durchblicke im ersten grossen Fenster gewahr. In der Mitte unten eine kleine Glastür. Halb geöffnet lädt sie zum Betreten des Riesenraums

ein. Ein Moment der Wahrnehmungsstille. Vielleicht, um die Pflanze zu berühren.

## LOCO MOTIVE

Wir sehen, was wir sehen, doch hier schauen wir mit dem Blick des Tauben. Stumm und fasziniert. Das Dröhnen in den Ohren bleibt allein unserer Vorstellung vorbehalten. Eine Diskothek am Ausgang des 20. Jahrhunderts. »... *and in the land where I grew up into the bosom of technology I kept my feelings to myself until the perfect moment comes...*« (David Byrne).

Wir sind in der Urhöhle der Technologie gelandet. Über dem Tänzerpulk die am Gestänge fixierten Scheinwerfer, deren Spotlights die Menge in die Höhe zu beamen scheinen. Im Vordergrund zu beiden Seiten kaskadenartig turmhoch angeordnet: das technische Equipment, mit vereinzelt geheimnisvollen Lichtpunkten, Funktionslichtern und Tastaturen. Unser Blick wird durch die Bildsymmetrie gelenkt, der Mittelpunkt ist leicht nach rechts verschoben – wir schauen quasi von der Galerie auf die Tanzfläche, auf die ins Farbmeer getauchte Masse. Dort ist kaum Raum zwischen den Tanzenden, d. h. Raum für Individualitäten zu erkennen. Die Unterscheidungen sind für das Betrachterauge allein auf der Ebene von Farbnuancierungen auszumachen. Ein gelbliches Rot hebt einen Bereich spotlightartig aus dem Magenta heraus. Nur ein Spotlight für den Moment dieser Betrachtung. Für die Tanzenden eher die Wahrnehmung eines Blitzgewitters über ihren Köpfen – in dieser Locomotive –, dem Ort der Bewegungsekstase. Die Köpfe sind im vorderen Bereich nur von hinten zu erkennen, während sie im hervorgehobenen Bereich auch seitlich sichtbar werden. Einzelne »Personen« scheinen spiegelsymmetrisch verdoppelt zu sein. In dieses Licht getaucht, erscheinen die Menschen wie von einer irisierenden Schutzschicht – einem Lichtpelz – überzogen; sie sind kaum als konkrete Gestalten auszumachen. Am Rand des Strahlenkranzes sehen wir nur noch körperlose Wesen, die dem Licht entgegenschweben. Wenn wir vom Bedeutungskontext »Diskothek« einmal absehen und unsere Sicht unscharf werden lassen, können wir uns kaum der Assoziation erwehren, in einen Schmelzofen oder ein Technopurgatorium zu blicken. Ebenso können wir auf die »realistischere« Ebene des science fiction hinüberswitchen, zum Take-off eines Raumschiffs bei Begegnungen »der anderen Art«. Die Körper verschmelzen zu einem Megakörper. Ein Blick in das Innere eines soulmuscles; ein Mensch-Maschine-Hybrid, eine Epiphanie des Sounds, eine unio mystica im resurrection shuffle. Eine moderne Cro-Magnon-Höhle inmitten der Schluchten und Ausfallstrassen der Megacity. Im Vorwärtstreiben der Beats – in der Leere der Wiederholung von Endlosschleifen, die kleinen Reproduktionswünsche des Einzelhirns vergessend. Eine kollektive Befruchtung findet statt. Driften bis zum Rand der Nacht. Gebannt stehen einzelne Betrachter auf den schützenden Kaskaden – in das Geschehen versunken. Man kann verstehen, dass David Byrne singt: »*It's not the ending of the world, it's only the closing of a discotheque.*« Betäubt wenden wir uns ab, stehen plötzlich draussen auf den Ausfallstrassen eines erkalteten Planeten. Kaum merkliches Sternenglitzern. Vermeersche Lichtpunkte?

## EINEN SCHRITT WEITER

In diesem Bild, quasi einer Fortsetzung des ersten Palmenhausbildes: Trans-vision/Revision,

sind wir weitergegangen – den Gang entlang – durch die grosse Glastür hindurch. Wir stehen zwischen den Gerüsten, schauen auf die beiden eng aneinander gelehnten Palmen, hinter denen sich weitere Glastunnel aufzutun scheinen. Stellte das erste Bild seiner visuellen Komplexität wegen schon etliche Anforderungen an den Betrachter, so fühlt er sich hier vermehrt in einen visuellen Taumel hineingezogen, obwohl es auf der einfachen semantischen Ebene um nichts anderes als die Rekonstruktion eines Glashauses zum Schutz von exotischen Pflanzen geht. So eindeutig es sich hier um geradlinig ausgerichtete Gerüste handelt, so sehr entgeht uns doch die Logik dieser Gestelle, und wir werden als Betrachter dieses visuellen Rätsels von Gestängeüberlagerungen einer optischen Ruckbewegung ausgesetzt, die uns in das Bild hineinstolpern lässt. Die einzigen Ruhepunkte scheinen die beiden hoch emporstrebenden Palmen zu sein (ihre Kronen entschwinden nach oben aus dem Bild), eine in einem Topf erkennbar, die andere undefinierbar aus dem Boden aufschliessend. Doch sie werden optisch durch die sie umgebenden Stangen zerschnitten, als seien sie in eine Häckselmaschine geraten,

Die perspektivisch sich verjüngenden Gerüste verlieren sich in einem weiteren hinter den Palmen auftauchenden Tunnel, dessen Halbrund das Ziel einer abrupten Beschleunigung zu sein scheint. Ein Teilchenbeschleuniger. Eine riesige Lichtschaufelanlage. Ein Strudel-Vertigo. Auf dem Boden liegt milchig weisser Staub, der von Schleifarbeiten herrühren mag. Die beiden übriggebliebenen Palmen sind inmitten dieses Gerüstdschungels kaum als eigenständige organische Formen auszumachen, vielmehr könnten sie selbst Hauptstreben dieses seltsamen Artefakts aus Stangen und Brettern sein, Und ebenso können wir in diesem Gerüst, der Negativform des Glasgewölbekörpers, eine architektonische Skulptur erkennen, die an die Schönheit der technostrukturellen Konzeptionen eines Renzo Piano oder Norman Fosters erinnert. Nimmt man all dies zusammen – visuell: die perspektivische Zersplitterung, die zeitraffermässige Bewegung in den Lichttunnel hinein, thematisch: die Rekonstruktion eines Konservierungsgefässes (Palmenhaus) zur Umwelanpassung für bestimmte Organismen, die organische Form inmitten der artefaktischen Prothese – so wird mit diesem zunächst diffus anmutenden Bild beim Betrachter eine mentale Klarheit erzeugt, die es ihm ermöglicht, den unendlich reflexiv gewordenen Blick der Moderne auszuhalten.

## SYNOPSIS

Ich habe diese fünf Bilder ausgewählt, weil sie in ihrer irritierenden Präsenz und Zeitlosigkeit eine schon anthropologisch anmutende Zustandsbeschreibung der menschlichen Verfasstheit in der späten Moderne abgeben, denn Holländers Malerblick ist ein genuin archäologischer, sowohl in methodischer als auch in thematischer Hinsicht. Er schaut verwundert auf Menschen und vor allem auf Dinge, die Verkörperungen menschlichen Tuns. Bezogen auf die Fallen und Verstrickungen der Moderne, schreibt Martin Burckhardt: »...auf die einfachste Formel zusammengeschmolzen, lautet mein Verdacht: *Der Mensch ist der Nachzügler seines Tuns. Ein Verdacht, von dem aus es nur eine logische Schlussfolgerung ist, nicht das, was ein einzelner Mensch je über sein Tun gesagt, gedacht oder verlautbart hat, in den Vordergrund zu stellen, sondern das in seinen Exponaten verdinglichte Denken zu entziffern (das den Intentionen seines Schöpfers durchaus zuwiderlaufen kann).*« (Metamorphosen von Raum und Zeit: Eine Geschichte der Wahrnehmung, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1994, S. 171

und S. 156 ff.)

Beim Betrachten der Bilder verspüren wir einen kaum merklichen Ruck, der die Dinge im Wandel zur Ruhe kommen lässt (Heraklit). Wir können ihrer habhaft werden, dieser Präparate des Sehens, die gleichsam Versiegelungen von Weltfragmenten in der Zeit sind. Die Dinge schauen zurück, und wir werden verstärkt des eigenen Blicks gewahr. Der Eintritt in diese reflexive Schleife verweist auch auf die Historizität des Sehens als sozial konstruierte Kognition. Hier lässt sich ein Bogen schlagen – von den optischen Konstrukten der Pyramidenbauer über Platons Höhlengleichnis, Petrarcas Ersteigung des Mont Ventoux (erschreckt vor der »Wildnis der Alpen« zurückflüchtend in die Ordnung der menschlichen Behausungen), über die Entwicklung der Camera obscura als maltechnisches Hilfsmittel zur Einrichtung der Zentralperspektive, bis hin zu Henry Fox Talbots Betätigung des *triggers* seiner *cameragun*, um hier einen akzidentellen Abschluss zu machen. Methodisch gesehen gehen Holländers Bilder den Weg noch einmal zurück, von der malerischen Abstraktion der Moderne über das Farbenrauschen Turners, – hin zu den Tafelbildern Friedrichs oder Vermeers. Sie können somit als Teil einer künstlerischen Rekonstruktion der Imaginationsmaschinerie der Neuzeit verstanden werden.

*»Das Bild-Projekt schliesst eine doppelte Topographie auf: Innenwelt und Aussenwelt. Jener Punkt, in dem das Moment der Projektion, aber auch der strukturelle Doppelcharakter des Trompe l'oeil am deutlichsten hervortritt, ist der Fluchtpunkt. Die Tiefe des Raums, auf eine zweidimensionale Bildfläche gebannt. Coincidentia oppositorum: jener Punkt, wo die Null und das Unendliche konvergieren. Die fernste Ferne auf ein Nichts zusammengeschrumpft. Im Fluchtpunkt schliesst sich das Bild, aber zugleich, als Bild hinter dem Bild, öffnet es sich. Der Fluchtpunkt des Bildes markiert jenen kritischen Punkt, wo der Übertritt aus einem streng rationalen Raum in den utopischen Schwindel geschieht. Im Bild ist alles dinglich, real... Im Fluchtpunkt indes werden die Dinge zu Syntagmen, zu Trägern einer Bedeutung, die nicht im Bild selbst liegt, sondern dahinter: ein Bild, das von jenseits seinen Sinn empfängt.«* (Martin Burckhardt)

Durch die Geburt der Bildverarbeitungsmašhinerie wird ein Systemraum erschlossen, in dem die Wirklichkeit in der immer gleichen Weise aufgerastert wird. Das Bild markiert eine Verdoppelung der Welt. Schon Leonardo zeigt uns die Möglichkeiten des virtuellen Blicks, wenn er vom Maler als demjenigen spricht, *»der die Dinge ins Dasein ruft, seien es Schönheiten oder Ungeheuerlichkeiten, die Weite des Meeres oder dunkle Örter zur Zeit der Hitze ...«*.

Allerdings ist die malerspezifische Virtualität eine andere als die der maschinell-indifferenten Erfassung durch die Kamera. Hier spüren wir – und Holländer beschreibt dies in seinen Ausführungen eingehend – den Zugriff des Subjektiven, der Leiblichkeit, auf das objektive Raster. Die leibliche Konstitution des Sehens und dessen taktile Verankerung hat Merleau-Ponty (Das Sichtbare und das Unsichtbare, Wilhelm Fink Verlag, München 1986, S. 182ff.) auf empfindsame Weise beschrieben: *»Wir müssen uns fragen, was diese seltsame Verhaftung von Sehendem und Sichtbarem bedeutet. Sehen und Berühren beginnen dort, wo ein bestimmtes Berührbares sich zurückbezieht auf alles Sichtbare und Berührbare, an dem es teilhat, oder wenn es sich von diesem plötzlich umgeben findet...(...) Deshalb sieht der Sehende, der vom Gesehenen eingenommen ist, immer noch sich selbst: es gibt einen grundlegenden Narzissmus für jedes Sehen; und aus demselben Grunde erleidet er das*

*Sehen, das er praktiziert, auch von seiten der Dinge...«*

Der photographische Zugriff auf das Objekt steht in striktem Gegensatz zu dieser gestalthaften Reproduktion des Sichtbaren. Henry Fox Talbot nannte seine ersten photographischen Abzüge »*pencil of nature*« und versuchte, damit das Phänomen zu beschreiben, dass die Spur des Lichtes sich in vollkommener Indifferenz auf chemischem Wege in die Photoplatte einschreibt. Die Unterscheidungen, welche sehende Akteure inmitten der Objektwelt treffen – auch zwischen Objekten und ihren jeweiligen Zwischenräumen – sind für die technische Codierung von Helldunkelabstufungen bedeutungslos.

Es ist ein weiter Weg von Leonardos Camera-Obscura-Experimenten bis hin zu den ersten photographischen Abzügen eines Henry Fox Talbot. Klassisch-realistische Malerei hat wohl einiges zur Entwicklung der Photographie beigetragen. Sie wurde zunächst nur als Hilfsmittel zur Präzisierung des malerischen Sehens eingesetzt und konnte sich später als eigenständiges Medium etablieren. Es ist bekannt, dass die anfänglich unscharfen Photos wiederum den damaligen Malstil beeinflussten (Erzeugung des »impressionistischen« Blicks).

Welche Auswirkungen der technische Blick der Photographie auf die Wahrnehmung der Zeitgenossen hatte, ist vielfach thematisiert worden. »Welt« konnte immer genauer kartographiert und objektiviert werden. Durch ihre immer exakter werdenden Darstellungsmöglichkeiten trug die Photographie einen beträchtlichen Teil zu den Beschleunigungs- und Destruktionsprozessen der Moderne bei (siehe Paul Virilios Analysen über den Zusammenhang von Photographie und Militärstrategie). Ich möchte dennoch die Frage offenlassen, ob die »Welt« durch die Potenzierung der technischen Wahrnehmung »vernichtet« (Dietmar Kamper: Soziologie der Imagination) oder erschlossen wird.

Interessante Spekulationen sind möglich. So dürfte es nicht verwundern, wenn eines Tages Henry Fox Talbot Jan Vermeer den Mechanismus seines Lichtapparates demonstrierte. Konstatieren lässt sich somit nur eine Differenzbildung des modernen Blicks vermittels zunehmender Installierung virtueller Welten.

Da Kunst keine explizit propositionalen Aussagen zu machen imstande ist, d. h., keine Beweisdokumente für theoretische Modelle zu liefern vermag, kann sie nur über autonome Seiteneinstiege Weltbeschreibungen erzeugen, in der Form von Hinweisen. Solche Hinweise, Anspielungen, Ahnungen, atmosphärische Verdichtungen entnimmt der Betrachter den Gemälden, wenn er sein Schauen in Sprachbilder umzusetzen versucht. In Gang gesetzt – so möchte ich behaupten – wird dieses erstaunte Sehen allein durch die spezifisch-malerische Vereinnahmung des Objekts. Dieses »Surplus« der Photographie gegenüber (und es ist nun einmal die besondere, wohl letztlich unbeschreibbare Holländersche Herangehensweise) ist verantwortlich dafür, dass wir den dargestellten Dingen anders begegnen. Wir erkennen auf den fünf besprochenen Bildern hauptsächlich menschliche Artefakte, die der Zeit entrückt zu sein scheinen. Diese Objektivationen sprechen noch unsere Sprache, doch eine unmerkliche Differenz markiert schon den Übergang in die Sprachlosigkeit. Des unmittelbaren Kontextes der Handhabbarkeit entzogen, strahlen die Dinge etwas ab, das sie als Subjekte in der Verzahnung mit dem Menschlichen in all ihren Verwerfungen sichtbar werden lässt, »*Die anderen Kulturen, die sogenannten vormodernen, verblüfften die Modernen stets durch den diffusen Aspekt ihrer aktiven und spirituellen Kräfte. Nirgendwo brachten sie reine Materien ins Spiel, reine mechanische Kräfte. Vielmehr waren Geister und Agenten, Götter und Ahnen in allen Punkten vermengt. Im Gegensatz dazu erschien den Modernen ihre eigene*

*Welt entzaubert, aller Mysterien beraubt.*

*Sie wurde beherrscht von den glatten Kräften der reinen Immanenz, denen allein die Menschen irgendeine symbolische Dimension aufzwingen und jenseits derer es vielleicht die Transzendenz des gesperrten Gottes gab. Wenn es aber nun keine Immanenz gibt, sondern nur Netze, Akteure, Aktanten, können wir gar nicht entzaubert sein. Nicht wir sind es, die den reinen materiellen Kräften willkürlich eine symbolische Dimension aufzwingen. Diese Kräfte sind ebenso transzendent, aktiv, bewegt, geistig wie wir selbst. Die Natur ist nicht unmittelbarer zugänglich als die Gesellschaft oder der gesperrte Gott.» (Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen, Akademie Verlag, Berlin 1995, S. 171.)*

Jörg Fuhrmann