

Andreas Steffens

Emotion und Modus

Eine Perspektive für Matthias Neumanns Impuls-Fotografie

Das Kunstwerk gehört vollständig zur Natur, denn alles auf dem Immanenzplan der Natur definiert sich durch Verkettungen von Bewegungen und Affekten, in die es eintritt, ob diese Verkettungen nun künstlich oder natürlich seien.

Gilles Deleuze

Seit dem Impressionismus agieren die Bildkünste im Riß zwischen Bewußtsein und Wirklichkeit. Je mehr Wissen vom Wirklichen gewonnen wurde, desto größer wurde der Abstand des Bewußtseins von seinen Gegenständen. Das wissenschaftliche Projekt der Neuzeit, Bewußtsein zur reinen Objektivität der Erkenntnis zu schärfen, führte stattdessen zu der unwiderleglichen Einsicht, dass kein untrüglicher Weg vom ‚Subjekt‘ zum ‚Objekt‘ führt. Je präziser die Einsicht in die Beschaffenheit der ‚objektiven Materie‘ wurde, desto unbezweifelbarer wurde der unüberbrückbare Abstand, der zwischen Erkenntnis und Erkanntem herrscht.

Wie das Bedürfnis nach Sicherheit die Risiken vermehrt, so bekräftigten die intensivsten Bemühungen um Gewissheit des Erkennens die skeptischsten Vermutungen seiner prinzipiellen Ungenauigkeit. *Am schärfsten aber tritt diese neue Situation eben in der modernen Naturwissenschaft vor Augen, in der sich herausstellt, daß wir die Bausteine der Materie, die ursprünglich als die letzte objektive Realität gedacht waren, überhaupt nicht mehr „an sich“ betrachten können, daß sie sich irgendeiner objektiven Festlegung in Raum und Zeit entziehen und daß wir im Grunde immer nur unsere Kenntnis dieser Teilchen zum Gegenstand der Wissenschaft machen können* (Heisenberg, Naturbild, 42).

Die ontologische Differenz zwischen erkennendem und erkanntem Sein wurde von der Physik als Leitwissenschaft der Neuzeit zur Prämisse der *perspektivischen Unschärfe* jeder Einsicht präzisiert.

Unter diesem Horizont bezeugen die Bildkünste den ontologischen Riß in eben dem Maße, in dem sie mit jeder ihrer Anstrengungen zur Vergegenwärtigung von Wirklichem in der Welt-

und Selbst-Erfahrung des Menschen dessen Ausgeschlossenheit von dem Sein, das er erfährt, aufzuheben streben.

Soll das Kunstwerk in dieser Lage als Vermittler zwischen Sein und Dasein fungieren können, bedarf es einer von der menschlichen Existenz unabhängigen Beziehung zwischen beidem, die das Kunstwerk nicht herstellen, aber aktivieren kann.

Spinozas Idee einer alles umfassenden, alles in sich enthaltenden Seinssubstanz der Welt, die in geschlossener Immanenz alles Seiende in sich enthält, hat als letzte europäische Metaphysik diese Beziehung hergestellt. Zwischen Sein und Dasein, Wirklichkeit und Mensch herrscht eine vorgängige Einheit durch Identität des ‚Stoffs‘, aus dem alles, was existiert, besteht. Die verschiedenen Existenz- und Seinsformen sind unterschiedliche Ausprägungen, Modi, der einen Weltsubstanz.

Diese frühneuzeitliche Metaphysik gewinnt anthropoästhetische Bedeutung in dem Maß, in dem die Erkenntniskritik der Wissenschaft, die gedacht war, alle metaphysischen Vermutungen durch exakte Erkenntnis zu ersetzen, deren eigene Unmöglichkeit erweist.

Wenn alles, was existiert, ein Modus einer einzigen Substanz ist, bedeutet die sich in der Erkenntnis als Trennung von Erfahrung und Sein darbietende Differenz keine unüberwindliche Fremdheit mehr. Dann sind die Möglichkeiten der menschlichen Einbildungskraft, sich mit Gegenständen der Erfahrung in Beziehung zu setzen, nicht mehr prinzipiell unzulänglich, sondern getragen von einer ebenso gewissen wie unausdeutbaren Verbundenheit. Die Hierarchie der Erkenntnisvermögen verliert ihre Absolutheit. Die gestaltete Vorstellung, die ein Verhältnis zu einer erfahrenen Wirklichkeit herstellt, wird dem Begriff gleichwertig, der es definiert. Der absolute Unterschied von ‚Kunst‘ und ‚Wissenschaft‘ wird hinfällig (vgl. Feyerabend).

Die Leistungen der Einbildungskraft sind nicht weniger Erkenntnis des Daseins als die Leistungen des Verstandes. Mit dem Verlust der ‚Objektivität‘ geht eine Aufwertung aller Modi der Annäherung einher: wo es letzte Klarheit nicht geben kann, ist auch die Unschärfe bedeutungsvoll.

Eine Skizze, Gilles Deleuze von der ultimativen Idee eines sich seiner selbst gegen die Erfahrung seiner ursprünglichen Weltlosigkeit zu vergewissern suchenden Subjekts gab, wie Spinoza sie konzipierte, enthält Maßstäbe, die unter den kulturellen Bedingungen der Spätmoderne, die unter den Segnungen der wissenschaftlichen Zivilisation zunehmend zu leiden begann, eine wesentliche Kunstpraxis des Seinsrisses im Dasein begründen.

Einerseits enthält ein Körper, so klein er auch sein mag, immer unendlich viele Partikel: das sind die Verhältnisse von Ruhe und Bewegung, von Geschwindigkeitsverhältnissen zwischen Partikeln, die einen Körper, die Individualität eines Körpers definieren. Andererseits affiziert ein Körper andere Körper und wird von anderen Körpern affiziert: auch diese

Fähigkeit, zu affizieren und affiziert zu werden, definiert einen Körper in seiner Individualität (Deleuze, 76).

„Individualität“, „Geschwindigkeit“, „Affekt“, sind Kategorien, unter denen das spätmoderne Subjekt seine erschütterte Weltbeziehung mit seiner skeptischen Selbsterfahrung heute in Beziehung zu setzen sucht.

Matthias Neumanns >Blurrings< erproben eine individuelle fotogenerative Technik, die die Beziehung zwischen der Visualität des Bild-Motivs - Architekturen, Landschaften, Personen - und derjenigen der Bild-Anschaulichkeit aus einer experimentellen Dynamisierung entwickeln. *Die globale Form, die spezifische Form, die organischen Funktionen hängen von Geschwindigkeitsverhältnissen ab. Sogar die Entwicklung einer Form, der Verlauf der Entwicklung einer Form hängt von diesen Verhältnissen ab und nicht umgekehrt (Deleuze, 76 f.).* Daraus zieht Neumanns Technik der Fotogenerierung eine äußerste Konsequenz. Die „Form“ seiner Bilder resultiert buchstäblich aus „Geschwindigkeitsverhältnissen“, die der agierende Fotograf zwischen Motiv und technischer Bildgenerierung herstellt.

Es ist wichtig, das Leben, jede lebendige Individualität nicht als Form oder Entwicklung einer Form zu begreifen, sondern als komplexes Verhältnis verschiedener Geschwindigkeiten, zwischen Verlangsamung und Beschleunigung (...): man fängt niemals an, man macht niemals tabula rasa, man lässt sich dazwischengleiten, man tritt in der Mitte ein, man schließt sich Rhythmen an oder zwingt sie auf (Deleuze, 76 f.).

Das Bild der Statik seiner Ansicht - buchstäblich - zu entreißen, ist der Impuls, mit dem Neumann seine Kamera führt. Er setzt sie in genau dem Moment in die bildformende Bewegung, in dem in seiner situativ hochkonzentrierten Wahrnehmung die vom Motiv geweckte Emotion seiner Auffassung ein korrespondierendes Formgefühl ihrer Erfassung als Bild erzeugt hat: der Fotograf agiert als emotional-sinnliches Medium zur Visualisierung einer substanziellen Beziehung zwischen einem Weltelement und einer individuellen Wahrnehmungspotenz.

Seine bildgenerierende Geste ist ein provokantes Spiel mit der wesentlichen Eigenschaft des Fotos, ein gesehenes Sein durch Veranschaulichung mittels der fotografischen Apparatur in Erstarrung zu versetzen. Dagegen verstößt sein Kamerareißer vor dem Motiv in eklatanter Weise, indem es die Ansichtigkeit des Motivs in eine vom Auge nicht mitvollziehbare Beschleunigung versetzt. Die Langzeitbelichtung von mindestens einer Sekunde Dauer läßt damit ein Bild entstehen, in dem die Spuren der Beschleunigung, die das statische Bild des Gesehenen auflösen, ihrerseits erstarrt vor Augen treten.

Das erfährt in den Portraits eine besondere Zuspitzung: das Foto zeigt in der Erstarrung des zusammenraffenden Bewegungsverlaufs, den es dokumentiert, gleichsam den

Erstarrungszustand eines Lebens, das in unlebbarer Rasananz am Auge des Betrachters vorüberrast.

Als vanitas-Bilder verkehren sie den genuinen Zeitbezug des Mediums Fotografie in sein Gegenteil (vgl. Großklaus, 156-158). Erfordert die herzustellende Statik des Bildes die aufrechterhaltene oder hergestellte Statik des Motivs im Moment seiner ‚Ablichtung‘, so unterläuft die generative Technik der verrissenen Kamera diese klassische Anforderung einer Fixierung des Augenblicks im Bild, indem sie den Augenblick selbst in eine Bewegungsdauer des künstlichen Auges der Kamera auflöst. In einem realsymbolischen Akt verdichtet die extrem beschleunigte Kamerabewegung die Dynamik des Lebens, das sich auf sein Ende hin in der Todeserstarrung des Organismus verzehrt.

Als Dokument einer extremen Bewegung seiner technischen Wahrnehmung wird das Foto zum Symbol der sich unvermeidlich beschleunigenden Lebensbewegung als Erfüllungsbedingung seiner Vergänglichkeit: das erstarrte Bild der extremen Bewegung nicht des wahrgenommenen Körpers oder des gesehenen Landschaftsmotivs, sondern seiner Wahrnehmung durch den Apparat, führt die elementarste aller Lebensbedingungen vor Augen. Der Schrecken des Vergehens wird als Fixierung einer extremen Wahrnehmungsbewegung sichtbar.

Daß es die lebendige Hand des die Kamera führenden Fotografen ist, die die Beschleunigung bewirkt, die das Foto bestimmen wird, macht aus dem generierten Foto eine sinnliche Prothese des sinnlich nicht Wahrnehmbaren, das sich nur im Denken aus der Beobachtung der Lebenserfahrung erschließen läßt, dass lebende Körper vergehen.

Neumanns >Blurrings< visualisieren das Unsichtbare, das die Lebensprozesse und Bewegungen in der Struktur des Seins und der Welt bestimmt, als den Grenzwert der Sichtbarkeit.

Damit beweisen sie, dass es möglich ist, sogar mit dem im zeitgenössischen Boom der Fotografie längst überreizt scheinenden Spiel mit der Unschärfe einen Weg aus der Sackgasse der postmodernen Ästhetik des Verschwindens zu öffnen.

Das Verschwinden ist der Grenzwert der Unschärfe. Die Leistung jedes Bildes aber ist eine Erscheinung: etwas wird sichtbar, so wenig es auch identifizierbar sein mag. Je weniger identifizierbar das in einem Bild Erscheinende ist, desto genauer entspricht es den Elementarbedingungen des menschlichen Erkenntnisvermögens. Das Sein der Welt offenbart sich dem Dasein in den Nebeln der Ungewißheiten, unter deren Modi es seine Weltzugehörigkeit erfährt, wahrnimmt und gestaltet.

Die Bilder, die verborgen lassen, *was* das, was sie zeigen, ist, sind dem, was es *ist*, näher als alle, die es dem identifizierenden Blick darbieten.

Literatur

- Baudrillard*, Warum ist nicht alles schon verschwunden? (2008), Berlin 2008
Deleuze, Gilles, Spinoza und wir, in: ders., Kleine Schriften, Berlin 1980, 75-84
Feyerabend, Paul, Wissenschaft als Kunst, Ffm 1984
Großklaus, Götz, Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit, Ffm 2004
Heisenberg, Werner, Das Naturbild der heutigen Physik, in: Die Künste im technischen Zeitalter, hg. von der Bayrischen Akademie der schönen Künste, München-Darmstadt 1956, 31-47
Steffens, Andreas, Der Hund im Spiegel, der keiner ist. Fotokunst in der elektronischen Zivilisation, in: Hauptstrom. Aktuelle Fotokunst, Berlin-Hilden 2007
Virilio, Paul, Ästhetik des Verschwindens (1980), Berlin 1986

PD Dr. phil. Andreas Steffens, 2009