

Die Plane war ja noch da



Martin Timm

FotoProjekt zu Klaus Antons' Grabstein-Skulptur

Büsingen im Juli 2015

Ein einzelnes Foto wäre es nicht gewesen. Deshalb hatte ich erst einmal an mehrere Perspektiven gedacht: diverse Aufnahmerichtungen aus diversen Standorten. Aber auch an unterschiedliche Blickwinkel aus möglichst wechselnden ‚inneren‘ Positionen heraus, also unter verschiedenen assoziativen Aspekten, gedanklichen Standpunkten, Wahrnehmungen und Haltungen.

Das sprach eher für Mehrteiligkeit als für einzelne Bilder. Und weil die Drei meine Lieblingszahl ist, habe ich zumindest schon mal eine ungefähre Orientierung gespürt. Außerdem gibt es da noch mein Faible für zwei- und dreiteilige Polyptychen, von dem jeder weiß, der mich kennt. Auch für die Titelgebungen ergab sich schnell ein roter Faden: Als Leitmotiv schwebte die Silbe *Trans* im Raum (etwa *transform* und *transcent*), weil ich Grabplastiken immer als harrende ‚Fahr-Zeugen‘ von Wandlung empfinde.



Senryu Trans

Es beginnt mit einer Art Triole, und zwar nach fernöstlichem Muster. ‚*Senryu Trans*‘ ist ein abstrahierter Dreiteiler, auf dem ich etwas verundeutliche, um etwas anderes zu deutlicher zu spüren: Das Äußere weicht der Innerlichkeit einer flüchtigen Stimmung, einem flirrenden Gefühl, das mir bei erster Näherung an die Skulptur entgegentrat. Es war wie ein verspieltes Feld, das mir vor der Plastikplane in den Sinn kam: eines zwischen Offenbaren und Verbergen, zwischen Sehen und Nichtsehen. Sie, die Plane war ja noch da. Aber der Moment wie immer gleich weg. Darf ichs? Entblößen? Befreien? Sehen?

Dieses Spiel passte zu einem Gedanken, der mir im Vorfeld gekommen war, nämlich als ich gelesen hatte, dass der Erstentwurf der Statue mit geschlossenen Augen stattgefunden haben soll. Das *Senryu*, jene zauberhafte lyrische Form aus der japanischen Klassik, huldigt der Kürze genau solcher Momente.

Als ich dann später beim Abheben der Plane völlig verduzt auch noch eine stilisierte *Serpentinata* (auch eine Momentaufnahme) entdeckte, aber doch meinte, irgendwo auf der Homepage gelesen zu haben, diese Figur nehme (selbst nach ausgiebiger Recherche Antons‘) keinen Bezug zu bekannten Kompositionen, fiel mir ein Wort ein. Eines das mich wieder versöhnlich stimmte und zu der Plane passte:

Die bedeckende Plane und die Unentdecktheit der *Serpentinata* haben mich beide an das alte griechische *myein* (für ‚*Augen schließen*‘) erinnert, aus dem das heutige ‚*Mystik*‘ wurde und das letztlich nur darauf weist, wie durch Weniger-Sehen mehr – besser: anderes – sichtbar werden kann. Vielleicht loben deshalb manche Autoren so lange schon den Schatten (etwa der Japaner Tanizaki Jun‘ichirō in seinem berühmten Essay aus den 30-er Jahren).

Zudem wendet man in der europäischen Antike den Lidschluss, also die Erblindung, sogar als Strafe an, und immerhin als ausgesprochen konstruktive: Frevler werden rituell geblendet – und später genau dadurch zu Sehern. Sie werden ‚(Er-)Schauer‘ von Dingen, die normal Sehende nicht erblicken können. Und manche Seher werden Priester wie *Laokoon* (die wohl berühmteste *Serpentinata*-Figur).



Die Mitte

Es folgt das Werk ‚Die Mitte‘. Immer noch im verspielten Feld zwischen Offenbaren und Verbergen. Dieses schwarzweiße Triumvirat zeigt nichts anderes als drei verschiedene Arten, einen Stein zu sehen. Und dies dann mehr oder weniger offen-(gelegt): meine, seine (Antons‘) und deren (die der Besucher). Meine aus dem Verborgenen heraus, das war die mir entsprechende, ich war nach Büsingen ja irgendwie aus dem Off gekommen. Im Sinne des berühmten ‚*Ogni pittore dipgna sé*‘ gönnte ich mir selbst deshalb die Mitte innerhalb dieses Dreiklangs. Natürlich hatte ich auch eine andere Variante erwogen (Antons in die Mitte, vielleicht hätte es sich so gehört), aber so wenig Narzissmus in meinem Bild wäre für mich dann doch nichts gewesen. Und später freute ich mich dann doch noch, dass mir Hokuseis drei Duzend verschiedene ‚*Ansichten des Fuji*‘ einfielen. Vielleicht auch weil es mir imponiert, wie man zumindest in seiner Kultur es schaffen kann, als Schaffender zurück zu treten. Also sich selbst zu verbergen. Hinter anderen oder dem eigenen Werk.

Das Thema Verbergen bleibt also: Am Set des relativ einfachen Doppelporträts ‚*Herz sucht immer Pygmalion*‘ stand eine Frage im Raum, die offenbar so einfach gar nicht war. Natürlich ahnte ich, dass man sie nicht mit Überlegungen angehen kann, ja dass erwachsene Bildung hier kontraproduktiv sein könnte. Im Grunde geht so eine Öffnung, so ein Ausfahren von Antennen, nur spontan und *straight* – vielleicht muss man Kind oder ein Michelangelo sein:

Mit meiner Frage ‚*Wo ist das Herz*‘ hab ich eine Art ‚*Schau hinter der Schau*‘ gesucht zwischen Hand und Stein, also ein Zeigen, ein Nichtverbergen, einen offenbarenden Schulterschluss: Ich wollte Statement Antons‘, persönliche Bezugnahme, vielleicht echte Nähe zwischen beiden Protagonisten. Und zwar vor der Kamera. Nein, vor dem Zuschauer – vor mir. Aber mir Unvertrauten derart Intimes anvertrauen zu können, ist schon so eine Sache. Ich selbst wäre dafür wohl zu fragil gewesen...



Herz sucht immer Pygmalion



Dass so ein Bekenntnis auf die Schnelle künstlich aussehen kann, stört mich nicht, denn: Bei jedem Demonstrieren geht es aus meiner Sicht immer auch um das Gegenteil, ums Verklären, ums Verstecken der anderen Seite. Und auch Masken sind Medien, die für mich schon immer zum Menschen gehört haben wie all das, was sie verleugnen sollen.

Die Veranstaltung auf dem Friedhof war eine Schau. Eine Präntention, in diesem Sinne also auch Dankbarkeit dafür, wenn alles dabei in den Fugen bleibe – trotz oder gerade wegen allen von Klaus Antons an den Tag gelegten Mutes, sich mit seiner Skulptur zu einem Teil persönlich zu offenbaren. In jedem Fall schien mir sein erster Versuch einer Antwort, das Herz läge am geometrischen Zentrum, also nahe des kreisrunden Elements im oberen Teil der Figur; zu fugenhaft, zu rational, zu nachgedacht und damit noch nicht stimmig. In allem, was lebt, ist das Herz immer an einer viel merkwürdigeren Stelle.

Diese Dankbarkeit an die gewährten Fugen während einer Schau scheint tatsächlich zugleich also auch gegen das Zeigen zu gehen. Das Kunstwerk avanciert zur rituellen Maske, bekommt eine zweite Aufgabe, und deshalb kam mir der Gedanke ans Du – auf zweifache Weise: mein Du war Antons und seines der Stein:

Wenn dieser Stein für dich stehen möge, er gleichsam ein Porträt deiner selbst sei, dann tu doch eben du dir selbst, was du ihm tust. Aufs eigene Herz einlassen, und dies auch, wenn jemand Fremdes mit einem Foto droht. Denn welche Kunst ist schon eine Kunst, wenn sie nicht auch zu gefährden imstande ist? Zumindest Bekenntnisse noch einmal anzusehen, die man selbstverständlich findet.

Der Titel *„Herz sucht immer Pygmalion“* scheint mir angenehm widersinnig. Dies, weil die Frage im Raum es ja eigentlich anders meinte, das Herz ja das Gesuchte war. Da denke ich, der Titel möge die Suche einfach entlasten. Manches findet man ja leichter, wenn man sich finden lässt. Wenn man sich dafür einen Rutsch ins Passivische gönnt, vielleicht mal kurz *„myein“* macht und sich im Lidschluss übt.

Aber, und das erlaube ich mir, in diesem Bildtitel bin auch ich. Und zwar mich selbst erwischend bei meinem persönlichen Versuch, Antons jene dialogische Beidseitigkeit zwischen Stein und Hand zu unterstellen, die ich oft zwischen Motiv/Bild und mir empfinde. Gerade wenn es schwierig beim Bildermachen wird, die Dinge sich zu wehren scheinen und die Dunkelheit von außen eine innere zu werden droht. Bildermachen ist ja nicht umsonst verboten, sagen Monotheisten. Gerade „Dinge, die Schatten werfen“, seien zu vermeiden, wie es in den islamischen *Hadithe* heißt. Also Skulpturen...

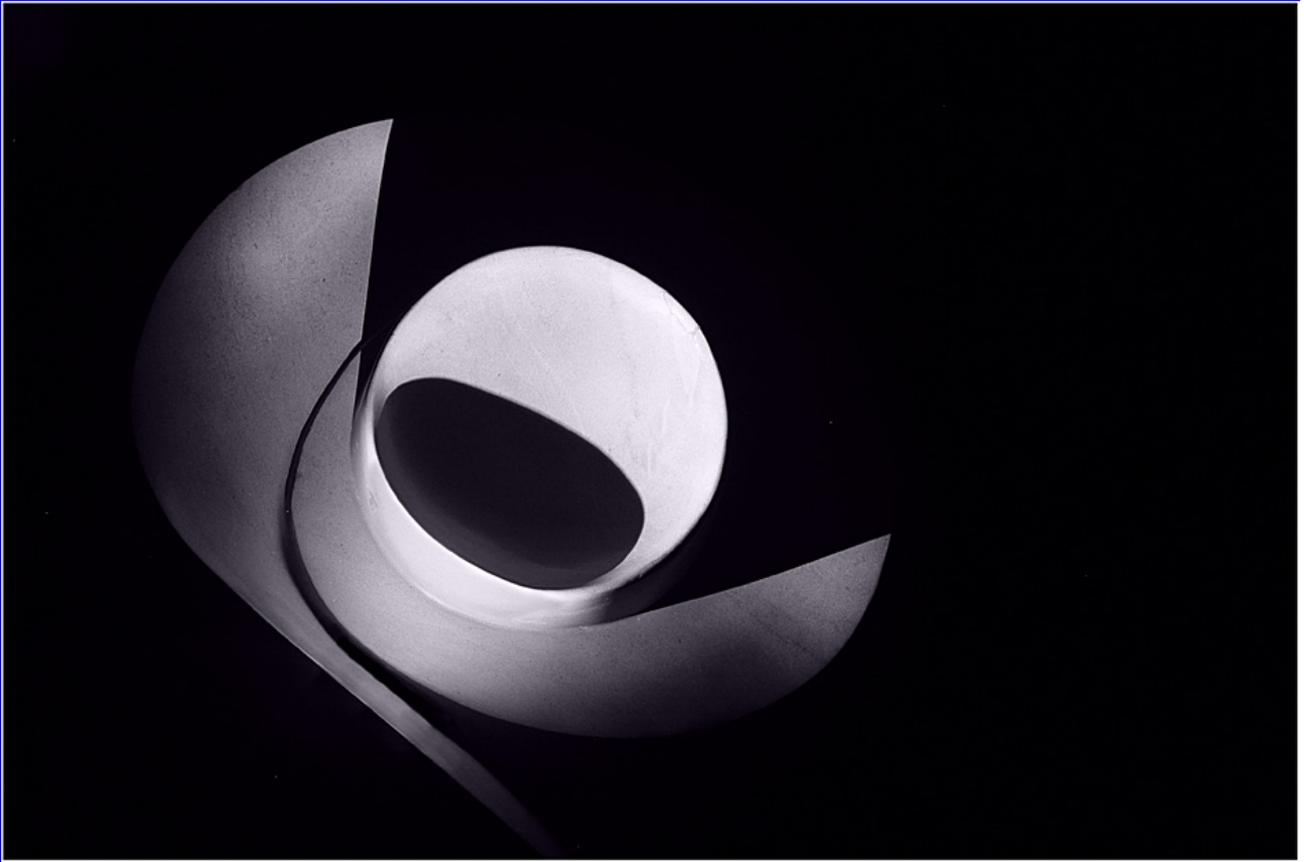
Das Porträt ist vorn dunkel gehalten, Stein und Person lassen beide ihren Schatten auf das Antlitz fallen, und den haben wir bewusst nicht aufgehellt. Mein Gedanke: damit der Innerlichkeit zumindest formal mehr Raum geben und vielleicht ein *Repousoir* erreichen – eine silhouettige Kontur, bei welcher der Mensch im Vordergrund zugunsten einer tieferen Raumwirkung motivisch zurücktritt. Caspar David Friedrich verwendet hierzu seine wunderbaren Rückenfiguren.

Schwarzweiß war ja das Gebot (Antons hatte es sich im Vorfeld gewünscht), und da ist die schlichte Schattenhaftigkeit des *Repousoir* ein zumindest fragender Ruf aus dem Off. Es geht bei diesem Stilmittel ja weniger darum, wie er selbst oder die Plastik aussehen, sondern um ein Widerspiel zwischen Dunkel und Hell, das zum eigentlichen Agens zwischen Nähe und Distanz wird. Mit der Romantik zelebriert eine ganze Epoche die Weite dieses Raums, indem sie ihn mit der melancholischen Gewissheit füllt, dass das zutiefst Ersehnte letztlich wohl immer fern bleiben werde.

An dieser Stelle ein Hinweis zur Praxis vor Ort: mein Dank an Sonja, ohne deren geduldige Hilfe an der Kamera wir diesen Effekt weder aufnahmetechnisch noch atmosphärisch hinbekommen hätten.

Das Dunkle und das Helle bleiben Thema auch in den nächsten beiden Bildern. Die Nachtaufnahmen *„Illumin Trans“* und *„Nocturne Trans“* zeigen Licht und Schatten als Symbol für einen Übergang. Schwarzweiß selbst, und zwar als Konzession ans Gewünschte, passt zum ersten Bild *„Illumin Trans“* auch ganz gut. Der Unterschied zwischen zweien, Defizit und Diskrepanz, Dialog und Kontrast, auch das ist ja das Thema einer jeden schwarzweißen Tonwertabstraktion. Es geht um Polarität, klassisch fototechnisch um Silber und Nichtsilber, aber eben nicht um realfarbige Nuancen, nicht um feinst mögliche Differenzierungen oder – wie man passenderweise musikalisch sagen würde: *„Koloraturen“*.

Beim *„Nocturne Trans“* kann ich allerdings nicht anders, diese Arbeit verlangt nach dem Chromatischen. Sie muss in Farbe sein, und zwar wegen des nächtlichen Blau. Nachts sind alle Katzen eben nicht grau, wie Goethe noch dachte, sondern blau. Wie Newton dachte. Gerade dessen ungeliebte unterkühlte Physik ist es, was die wichtigste Farbe jener Epoche erklärt, die Goethe so gar nicht mochte. Da es bei dieser Fotografie ohne künstliche Lichtquelle vonstatten ging, hätte ein nachtdunkles Bild in Schwarzweiß einfach nur unterbelichtet ausgesehen. Ach, wär' das Aug' doch sonnenhaft...



Illumin Trans



Nocturne Trans

Beide nächtlichen Kompositionen sind dezentral angelegt. Sie sollen zurück treten, sich mäßigen, Distanz wahren und: Raum öffnen für den nächsten, den finalen Schritt: die Transformation. Meine Aktion auf dem Friedhof mündete für mich nämlich in einer Wandlung. Sie wollte Thema werden, und mein Ansinnen war, sie aus dem figurativen Diesseits heraus über eine Abstraktion zu entwickeln: Beide Segmente des schwarzweißen Diptychons ‚*Serpentinata Trans*‘ bestehen je aus einem Tableau mit neun zusammengesetzten Details und treten an, den soeben geöffneten Raum langsam wieder zu schließen.

Für das von Antons gewünschte Schwarzweiß eignet sich sein Stein sehr; Farbe und Reflexionskraft des geglätteten Marmors stellten sich als ideal heraus. Das machte mich froh, weil es mir insgeheim eine persönliche Reminiszenz erlaubte. Eine an die vielen langen Jahre, in denen ich ausschließlich schwarzweiß gearbeitet habe. An der Baryt-Tradition, aus der ich komme, hängt mein fotografisches Herz; schon immer habe ich es geliebt, Lichteffekte und Schattenwürfe nachzuspielen bis zum *Chiaroscuro*. Ein Wunder sind für mich die nur mit Spiegeln ausgeleuchteten Arbeiterporträts des wunderbaren Helmar Lerski. Sie waren hier für mich der Inspirationspunkt...

Der linke Teil dieses finalen Diptychons ist mein Einstieg in den offenen skulpturalen Raum. Ein ‚Tor‘ an dieser Stelle entspricht unserer Leserichtung nach rechts. Mit seiner dosiert fokussierten Dinglichkeit erinnert mich das gesamte linke Segment an das Diesseitige, also an all das, was kurz vor einer Wandlung steht. Und der Stein als harrender Zeuge, als Gefährt, als ‚Fahr-Zeuge‘ mit offenem Auge.

In der Reduktion, die ich im linken Teil über die starke Schärfeselektion suche, liegt für mich schon der Ansatz. Letztlich aber spüre ich erst im rechten Flügel, wohin und worum es mir geht: Mich jedenfalls lässt er in seinem abstrahierten Duktus an den Vorgang des Wandeln selbst denken. Die Aktion, die Hinwendung zum Transzendenten, das metamorphotische Geschehen – wahrscheinlich das des Sterbens.

Innerhalb beider Segmente suche ich verschiedene Blickwinkel. Wie geometrische Scherben möchte ich sie zusammenfügen. Ich finde, fotografisch ist es das Mindeste, was man aus Puzzleteilen machen kann, die innerhalb eines großen Bildgeschehens mehrere kleine Ansichten zugleich zeigen sollen. Für mich geht es nicht anders, als aus diesem Gedanken eine Hommage ans Kubistische zu machen, denn eines glaube ich zutiefst: Dimensionen wollen nicht allein sein. Deshalb macht Polyperspektivik einfach glücklich. Nicht nur in fotografischem Sinn.

Im Arrangement der jeweils neun kleinen Detailbilder feiern die beiden großen Teile des Diptychons aber noch etwas Übergreifenderes: Auf ‚*Meta-meta*‘-Ebene erscheint die Schlängelform. Sie ist das, was mir aus der Figur spontan entgegenblickt. Also jenes schon von Manieristen wie Raffael bekannte Kompositionsprinzip, das die antiken harmonischen Proportionen, die in der Renaissance so zuständig, beinahe statisch inszeniert werden, aus der geometrisch verkopften Starre erlöst und in eine sinnlich bewegte, ja bewegende Form überführt.

Der Mäander, eine Bewegung, von der ich mir vorstelle, dass sie Transformation macht. Weil sie ins Transzendente nicht nur weist, sondern fühlbar hinüber geleitet. Mit einem geschützten Akt, der hin zu jener Seinsform führt, die nach dem Sterben zu vermuten stehen kann.

Bewegung in einer Statue, das musste ich mir erstmal vorstellen. Schon sprachlich ein Paradox. Die Figur bewegt sich ja nicht (bei Pygmalion tut sie es irgendwann). Und doch versuche ich, durch den rechten wie den linken Flügel meines Diptychons eine Linie zu ziehen. Am liebsten leise, kaum merklich – ich möchte, dass sie Dynamik verheißt und zur fallenden Schräge wird. Deszendenz. Also nichts Steigendes wie in der Figur, sondern eine Gegenbewegung. Ein Kontrapunkt, eine zweite Melodie.

Für mich ist die klassische *Figura Serpentinata* immer eine besonders wagemutige Spielart jener Linie gewesen, die der große William Hogarth so wunderbar poetisch *Line of beauty and grace* nennt – übrigens erst lange nach dem Manierismus. Sie macht Mut, weil sie zeigt, wie geschützt die wahren Übergänge sind, also jene, um die es wirklich geht. Und die Anmut dieser *Cyma*, dieser weichen Welle, die Antons da mit dem harten Stein verschwistert, scheint mir alles andere als zufällig. Wie in bekanntlich jedem guten Drama geht es auch ihm ja offenbar um einen geheimisvollen Link, jenen zwischen Sterben und Lust. Und da kann Schwungfülle – auf hochgeistiger wie auf einfacher sinnlicher Ebene – ganz einfach gut tun.



Serpentinata Trans

Wenn ich mir in meinem Diptychon den Verlauf dieses schwingenden Bogens so ansehe, der mich schon immer berührt hat – und wenn ich mir eines der Doku-Bilder dazu lege, die ich in den ersten Minuten an der Location mit dem Smartphone gemacht habe, dann erinnert auch das mich an etwas.

Nämlich dass der Mythos des Totseins gerade in der älteren Literatur ja oft mit beidem verbunden wird: dem Aufstieg und dem Hinabstieg. Es geht hoch ins Himmlische, und es geht nach unten ins Totenreich. Für das Erste werben die Tröster, fürs Zweite gemeinhin die Analytiker. Das Erste will verheißeln, das Zweite will verstehen. Das Erste sucht nach Klarheit, das Zweite die Verklärung. Zunächst zumindest. Aber was ist nun besser?

Eine wundervolle Frage. Für mich das beflügelnde Ergebnis meiner Aktion auf dem Friedhof in Büsingen. Danke, Klaus Antons, für diese Skulptur und die Freiheit, die ich mir an ihr nehmen durfte. Noch deutlicher sehe ich einen Dialog zwischen Oben und Unten. Es öffnet sich ein Strom, aufwärts wie abwärts. Lachse spielen mit diesen Richtungen, wenn sie zum Laichen wandern. Zum Neubeginn auf höherer Ebene. Und haben wir das alles nicht schon längst gewusst? Serpentinata, da ist sie wieder.

Aber die Plane, auch sie war ja noch da...



© Martin Timm, 2015