



Dialektik der Präsenz

Eine Ausstellung
von Hans Dieter Huber

Mit Werken von:

Claudia Angelmaier
Sophie Calle
Philip-Lorca diCorcia
Pietro Donzelli
Hans-Peter Feldmann
Philipp Goldbach
Paul Graham
John Hilliard
Candida Höfer
Roni Horn
Gottfried Jäger
Magdalena Jetelová
Sarah Jones
Timo Kahlen
Louise Lawler

Jean Le Gac
Barbara & Michael Leisgen
Sara-Lena Maierhofer
Andreas Mühe
Loredana Nemes
Helena Petersen
Michelangelo Pistoletto
Barbara Probst
Gerhard Richter
Helen Sear
Cindy Sherman
Laurie Simmons
Hiroshi Sugimoto
Wolfgang Tillmans
Anna Vogel

Dialektik der Präsenz

Eine Ausstellung von Hans Dieter Huber

20.10.2023 – 03.02.2024

Präsenz und Absenz in der Kunst – Versuch einer Annäherung

Christina Leber

Was bedeutet Präsenz in der Kunst? Bezeichnet sie ein schlichtes Gegenwärtigsein oder geht sie darüber hinaus? Wodurch empfinden wir ein Kunstwerk als präsent und wie kommt diese Wahrnehmung zustande? In diesem Text soll anhand einiger Kunstwerke aus der Ausstellung »Dialektik der Präsenz. Eine Ausstellung von Hans Dieter Huber« der Versuch unternommen werden, zusammenzutragen, wann wir Präsenz und wann wir ihre Gegenspielerin, die Absenz, wahrnehmen, wie sie zustande kommen und welchen Einfluss sie auf unser Bewusstsein haben.

Vor fast zwei Jahren haben wir Hans Dieter Huber eingeladen, anhand der Kunstwerke aus der Sammlung der DZ BANK eine Ausstellung zusammenzutragen. Uns war sein Buch »Kunst als soziale Konstruktion«¹ in die Hände gefallen, in dem er die Systemtheorie von Niklas Luhmann in eine anwendbare systemische Kunstgeschichte überträgt. Systemische Ansätze sind sehr komplex und in gleichem Maße erhellend, da sie versuchen, unsere Wahrnehmung zu schärfen und ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass neben der jeweils eigenen Situation und der daraus resultierenden Erkenntnis unendlich viele weitere Erkenntnisebenen von unterschiedlichen Personen möglich sind. Was uns ebenso

überzeugt hat, ist seine Suche nach neuen Begriffen für die Kunstrezeption. So führt er beispielsweise den Beobachter anstelle des Besuchers als Rezipierenden von Kunst ein. Der Beobachter sowie die Beobachterin werden als aktive Personen verstanden und nicht als reine Konsumenten. Das hat zur Folge, dass neben den Kunstwerken und den Beobachtenden auch noch die Bedingungen und Zusammenhänge wahrgenommen werden, in denen die künstlerischen Objekte präsentiert werden: etwa der Rahmen, das Glas, die anderen Gegenstände im Raum, der Ort, der Zeitpunkt der Entstehung des Kunstwerks sowie der Zeitpunkt der Betrachtung, der eigene Zustand bei der Beobachtung, die



Abb. 1
Louise Lawler, Add To It (E), 2003

Erinnerungen und Bewertungen, die einsetzen können, woraus diese wiederum resultieren und vieles mehr. Keine Person kann das ganze Wirkspektrum eines Kunstwerks erfassen. Hans Dieter Huber bezeichnet in diesem Zusammenhang den »spezifischen Standpunkt des Beobachters zur Welt als einen begrenzten und fragmentarischen Ausschnitt der Lebenswelt«². In all den einzelnen Rezeptionsmustern kann jeweils auch eine besondere Präsenz verborgen liegen.

Diese Beobachterpositionen kommen unserer Vorstellung von Ausstellungen und Vermittlungsangeboten in der Kunststiftung DZ BANK sehr entgegen, sind wir doch immer wieder darauf bedacht, Beobachterinnen und Besuchern ein großes Maß an Aufmerksamkeit bei der Kunstbetrachtung abzuverlangen und sie davon zu überzeugen, dass jeder und jede Einzelne wichtige Aspekte bei der Wahrnehmung von Kunst hinzufügen kann, unabhängig vom individuellen Vorwissen. Diese Aufmerksamkeit erlaubt eine Selbstreflexion, die die eigene gesellschaftliche und persönliche Position betrifft. Nicht nur Expertinnen und Experten blicken auf die Welt und ordnen sie ein, sondern alle tun dies und entwickeln ihr Wertesystem zu jeder Zeit weiter.

»Ein Kunstwerk als System besteht aus bestimmten Teilen, die man als seine Komponenten bezeichnen kann. Zwischen diesen einzelnen Komponenten eines Systems lassen sich verschiedene Formen von Interaktionen beobachten. [...] Die Beschreibung der Komponenten und ihrer Interaktionsmöglichkeiten ergibt die Struktur des Systems als seinen tatsächlichen Zustand zum Zeitpunkt der Beschreibung.«³

Um diese Idee an einem konkreten Beispiel zu erproben, soll hier die Arbeit »Add To It (E)«, 2003 von **Louise Lawler** (* 1947, Bronxville, New York, USA) exemplarisch anhand der erwähnten Methode in Augenschein genommen werden: Zunächst einmal sieht man ein kleines Objekt im Format 21 x 21 x 4 cm, das vor zwanzig Jahren in den Vereinigten Staaten entstanden ist (Abb. 1). Dieses wird auf einer relativ großen Wand, für sich hängend, in einem Ausstellungsraum präsentiert. Eine Fotografie ist zu erkennen, die auf einen erhabenen Kubus aufgebracht ist. Glas und Rahmen fehlen gänzlich. Die Oberfläche ist stark glänzend. Eine kleine Verletzung der obersten Schicht ist erkennbar. (Die Künstlerin hat das Motiv mit Schellack bestrichen, wobei eine kleine Fehlstelle entstand.) Auf der sehr kleinen Fotografie ist ein Raum zu sehen, in dem ein Bild an der Wand hängt, das ein seitlich auf dem Boden liegendes Gemälde zeigt.

Handelt es sich bei den abgebildeten Räumen ebenfalls um Ausstellungsszenarien? Ist es ein bekanntes Bild? Was ist auf dem Bild zu sehen? Warum liegt es auf dem Boden?

Fragen zu stellen kann zu einer tieferen Präsenz sowohl für das betrachtete Kunstwerk als auch für uns selbst führen. Vor allem dann, wenn es uns interessiert und wir den Inhalt und die Entstehungsgeschichte verstehen möchten. Dabei ließe sich auch ein Bewusstsein dafür gewinnen, welche Fragen nicht gestellt werden und ob dieses Ausweichen mit einem mangelnden Bewusstsein zu tun hat oder vielleicht mit einer Befürchtung einhergeht, etwas herauszufinden, das nicht in den Fokus geraten soll. So kann

auch Vermeidung Präsenz für ein Thema hervorrufen, das mit dem Bild oder mit der Beobachterin und dem Besucher zusammenhängt. Was wiederum unsere Aufmerksamkeit auf verborgene Systeme in uns selbst richten kann. Wenn dies gelingt, entsteht Bewusstsein und in der Folge Erinnerung.

Um das Bild entschlüsseln zu können, werden im weiteren Text immer wieder Informationen eingestreut, die aus künstlerischer oder kunsthistorischer Perspektive bei der Annäherung von Bedeutung sein können. Dabei handelt es sich um Wissen aus einer westlichen Kunstgeschichte, da die Künstlerin und die zitierten Künstler aus eben diesem Kulturkreis stammen. Louise Lawler gilt als Vertreterin der Appropriation Art, einer Kunstrichtung, die seit den 1970er Jahren bereits vorhandene künstlerische Objekte ganz oder teilweise in eigene Bildsysteme einbezieht. In dieser als Aneignung bezeichneten künstlerischen Haltung verwenden Künstlerinnen und Künstler Zitate von meist berühmten Kolleginnen und Kollegen und integrieren diese zum Beispiel in neue zeitliche, räumliche, soziale, persönliche oder bildliche Kontexte. Dadurch erhält das ursprüngliche Werk eine andere, neue Aufmerksamkeit und Bewertung, die auch auf die Kunstschaffenden zurückfällt, die es verwenden. Das Bild im Bild zeigt das Gemälde »Ema (Akt auf einer Treppe)«, 1966 (Abb. 2) des international anerkannten deutschen Malers Gerhard Richter (* 1932, Dresden, Deutsches Reich). Gerhard Richter wiederum bezieht sich auf den Künstler Marcel Duchamp (* 1887, Blainville-Crevon – † 1968, Neuilly-sur-Seine, Frankreich), der 1912 das Bild

»Nu descendant un escalier no. 2«⁴ schuf (Abb. 3). Dabei nimmt er seinerseits Bezug auf Eadweard Muybridge (1830–1904, Kingston upon Thames, Vereinigtes Königreich), einen Pionier fotografischer Techniken, der sich auf natürliche Bewegungsabläufe spezialisiert hatte und diese in seriellen Bildabfolgen sichtbar machte (Abb. 4). 1887 stellte er die Studie einer nackten Frau vor, die eine Treppe hinuntergeht. »[...] In jedem Bild gelten eigene Gesetze im Hinblick auf Perspektive und Maßstab, sodass die ursprünglichen Gegebenheiten nicht mehr klar auszumachen sind. Der originäre räumliche Bezugsrahmen löst sich auf. Lawlers Arbeit führt vor, dass jedes Bild eine neue Dimension hinzufügt und sich in ihm zahlreiche Räume und Perspektiven vereinen.«⁵ Präsenz wird hier auf unterschiedliche Weise erfahrbar und durch die Zitate zeitlich vorangegangener Kunstwerke erneut ins Bild gesetzt. Jeder der zitierten Künstler hat zentrale Werke der Kunstgeschichte geschaffen, die zu unterschiedlichen Zeiten auch in jeweils andere gesellschaftliche Zusammenhänge eingebettet wurden und werden. Die Fähigkeit Eadweard Muybridges, Bewegungsabläufe zu dokumentieren und hieraus auch biologische Erkenntnisse abzuleiten, wurde von Marcel Duchamp aufgenommen, um Bewegung ins Bild zu setzen, indem er Körper in kubistischer Manier überlappend hintereinander abbildet, und Gerhard Richter zeigt »Ema« unscharf, wie in einer Langzeitbelichtung, in der ein zeitlicher Verlauf komprimiert zu werden scheint. All diese künstlerischen, technischen und zeitlichen Entscheidungen kulminieren in Louise Lawlers »Add To It (E)«, wobei sich das (E) auf den Titel des

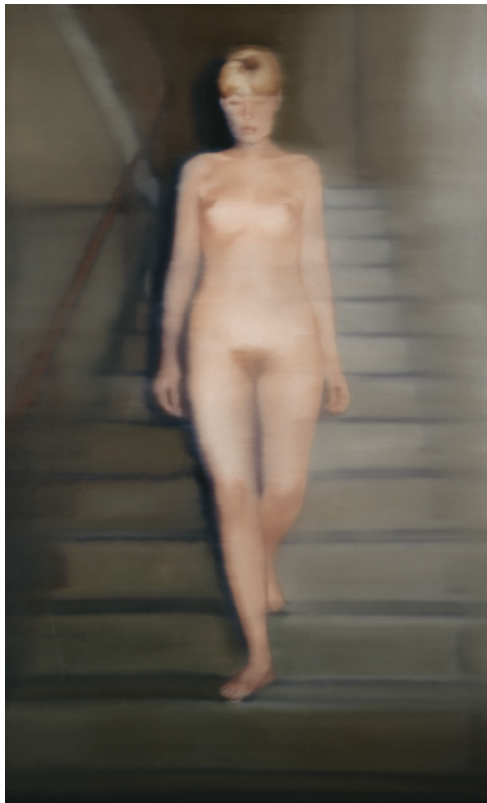


Abb. 2
Gerhard Richter, Ema (Akt auf einer Treppe),
1966

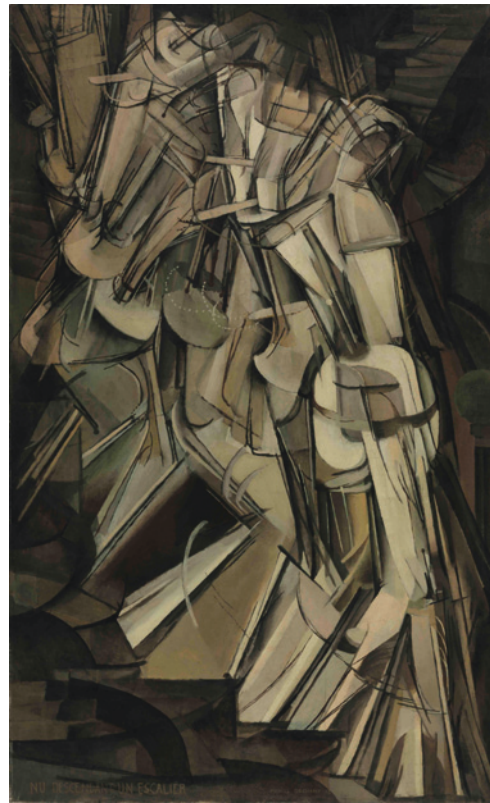


Abb. 3
Marcel Duchamp, Nu descendant un escalier no.2,
1912



Abb. 4
Eadweard Muybridge, Nude woman descending stairs,
1884-1886

Gemälde von Gerhard Richter »Ema« bezieht. Lawlers Bildtitel fordert uns dazu auf, dem (E), also »Ema«, etwas hinzuzufügen.

Das Gemälde von Marcel Duchamp und die fotografische Serie von Eadweard Muybridge sind bei faktischer Absenz dennoch präsent und laden »Ema« wie auch die fotografische Arbeit von Louise Lawler auf. Was die Präsenz des kleinen Objektes noch zu intensivieren vermag, ist die Tatsache, dass zwischen der Künstlerin und

Eadweard Muybridge der zeitliche Abstand von 116 Jahren liegt. Beide arbeiten mit unterschiedlichen fotografischen Techniken. Kunsthistorisch kann diese Klammer auf den Einfluss fotografischer Methoden verweisen, die auf die Malerei der letzten beiden Jahrhunderte gewirkt haben, was für Gerhard Richter wie auch für Marcel Duchamp absolut zutrifft. Auf höchst unterschiedliche Weise versuchen beide, Phänomene fotografischer Bildproduktion in malerische Prozesse zu überführen.

Die Autorin dieses Textes ist Kunsthistorikerin wie auch Systemikerin und als solche an künstlerischen und kunsthistorischen Zusammenhängen interessiert, die immer wieder auch Ausdruck ihrer Lebens- und Zeitzusammenhänge sind. Andere Beobachterinnen und Besucher werden mit Sicherheit weitere Blickachsen eröffnen, die andere Lesarten dieses kleinen Werks von Louise Lawler erschließen können. Ein Maler oder eine Fotografin, eine Lehrerin oder ein Erzieher, eine Ingenieur-

rin oder ein Hirnforscher, eine Studentin oder ein Schüler, ein Psychologe oder eine Philosophin, eine Postbotin oder ein Gärtner (u. v. m.) – alle werden wahrscheinlich völlig andere Erkenntnisgewinne hinzufügen.

Ein weiteres Kunstwerk, das gleich in mehrfacher Hinsicht Präsenz zu erzeugen vermag, ist »Trough The Looking Glass«, 1995 (Abb. 5) von **Barbara Probst** (* 1964, München, BRD). Das »looking



Abb. 5
Barbara Probst, Through The Looking Glass, 1995

glass« ist der Spiegel, der – als Objekt der Selbstwahrnehmung schlechthin – auch in nicht wenigen Kameras zur Anwendung kommt. Der Leuchtkasten dient ebenso wie »Add To It (E)« als ein ganz hervorragendes Beispiel, um deutlich zu machen, dass in der Kunst Technik und Bildthema im besten Fall zusammenwirken, um bei der Beobachterin und beim Betrachter Interesse zu wecken. So besticht das Kunstwerk selbst nicht nur durch die gewählte Technik, die es von innen her leuchten lässt, sondern auch durch die Gegenwart des ins Bild gerückten Arbeitsraums der Künstlerin. Dieser zeigt verschiedene Variationen fotografischer Bildbearbeitung, wie Kontaktabzüge (≈Abzug)* und einen Bildschirm, auf dem offenbar gearbeitet wird. Schließlich steht die Plattenkamera selbst im Mittelpunkt und erhält dadurch eine enorme Gegenwärtigkeit. Der Apparat scheint die Beobachterin und den Betrachter anzuschauen, ja zu fokussieren, was ein unangenehmes Gefühl des Beobachtetwerdens verursachen kann. Dies führt eventuell dazu, dass man sich vom Leuchtkasten abwendet, um sich dem auf uns gerichteten »Auge« zu entziehen. Der Prozess des Ausweichens hat mit der Präsenz der künstlerischen Arbeit zu tun. Wir werden unserer selbst gewahr. Insofern kann jedes Kunstwerk eine Einladung zur Selbstreflexion sein.⁶

Adrian Sauer (* 1976, Berlin, DDR) ist ein Meister in der vielfältigen Verarbeitung von (Bild-)Material. Er geht sogar so weit, dass er sich vom Abbild gänzlich befreit, wie beispielsweise in der Soundinstallation »Fotografieren ist«, 2019. Hier ruft er durch von Schauspielern gesprochene Sätze über Fotografie Motive in jeder und

jedem von uns wach, die wir im Kopf gespeichert haben. Damit wird deutlich, dass wir alle unterschiedlichen Assoziationen folgen. Das Erinnern an Abbildungen wiederum weckt in jedem Menschen andere Empfindungen. Durch seine Entscheidung für eine Soundinstallation verstärkt Adrian Sauer die Tatsache, dass wir auf uns selbst zurückgeworfen werden. Auf diese Weise löst er das Abbild von seiner Materialität und macht erlebbar, dass Fotografie immer nur eine Abstraktion der Umwelt ist, die in uns entsteht. Gleichzeitig führt er uns vor Augen, welche Erwartungen wir mit Fotografie verbinden und welche Vorstellung wir davon haben, was Fotografie sein kann und darf. Durch diesen sehr gekonnten Umgang mit seinem Material führt uns Adrian Sauer nicht nur seine Fragestellungen vor, sondern konfrontiert uns mit unseren eigenen Lebenswelt.

Ebenso wie Adrian Sauer jongliert auch **Philipp Goldbach** (* 1978, Köln, BRD) mit unserer Bilderinnerung und mit dem fotografischen Material in mehrfacher Hinsicht. So werden zum Beispiel die »Batch_01–04«, 2018, die aus übereinander gelagerten und verschraubten Filmstreifen (≈Film) zusammengesetzt sind, zu Objekten, die an Energie- oder Informationsspeicher erinnern, als die die Filme auch verstanden werden können (Abb. 6). Auf diese Weise gelingt es ihm, dass sich die Beobachterin und der Besucher Fragen nach der Technik und den Inhalten stellen, was wiederum ein Bewusstsein auf mehreren Ebenen erzeugt. Einerseits werden wir des Materials gewahr und hinterfragen die Anwendung desselben, andererseits erinnern wir uns an Filmstreifen und die darauf gespeicherten Informationen und

* Alle mit einem > gekennzeichneten Begriffe werden in einem Glossar (S. 50–51) erläutert.

Erinnerungen. Je jünger das Publikum der Ausstellung ist, desto abstrakter und verschlossener bleiben die Bildinformationen, da ihnen das Material nicht mehr vertraut ist. Ähnlich verfährt der Künstler auch mit anderen Werken. Immer wieder findet er neue Techniken, die sich mit dem Bildinhalt auf wunderbare Weise verbinden, und erschafft dadurch ein Perpetuum mobile aus Kunstwerk und Selbstreflexion, das in Präsenz für das Objekt und sich selbst kulminiert.

Gottfried Jäger (* 1937, Burg, Deutsches Reich) zählt zu den Vätern der gegenstandslosen Fotografie. Das Relief »o. T.«, 1988 besteht aus Silbergelatinepapieren (≙Abzug), die er übereinander gelagert hat (Abb. 7). Dabei wurde der Prozess mehrfach wiederholt und abfotografiert. Den letzten Schritt bildet eine ≙Collage zweier aufeinander geklebter Schattenbilder, die nur in Präsenz erfahren werden können. Diese Gegenwärtigkeit des Materials löst gleichzeitig eine Medien-

Abb. 6
Philipp Goldbach, Batch_01–04, 2018, aus der Serie: Batch
Installationsansicht Kunststiftung DZ BANK 2019



Abb. 7
Gottfried Jäger, o. T., 1988

kritik aus, die die Beobachterin und den Betrachter fragen lässt, ob nicht in jeder Fotografie, auch in jener, die vermeintlich einen realen Gegenstand abbildet, eine Abstraktion verborgen liegt, die mit dem realen Augenblick nichts zu tun hat.

Zu guter Letzt soll hier noch auf das Teasermotiv zur Ausstellung »Zwei Mädchen mit Schatten« eingegangen werden, das der Konzeptkünstler **Hans-Peter Feldmann** (* 1941, Hilden, Deutsches Reich – † 2023, Düsseldorf, Deutschland) 2011 geschaffen hat (Abb. Cover). Seine Kunst umfasst verschiedenste Fundstücke und Medien, mit denen er sich immer wieder auch politisch geäußert hat. In der hier verarbeiteten Fotografie lenkt er sein Augenmerk, ebenso wie Gottfried Jäger, auf Schatten, indem er in einen Silbergelatineabzug (→ Abzug) eingreift. Zwei Mädchen und ihre Schatten stehen im Mittelpunkt des Geschehens, wobei das rechte Kind ausgeschnitten wurde. Das Motiv stammt vermutlich aus der Zeit zwischen den 1930er und 1960er Jahren. Es könnte einem Fotoalbum entnommen sein. Die Sonne scheint und es ist wahrscheinlich Sommer. Das sichtbare der beiden Mädchen trägt einen Rock mit Kniestrümpfen und steht auf einer Einfahrt zu einem Haus – das nicht zu sehen ist – neben einem Roller. Vor ihr eine Silhouette eines zweiten Mädchens – das lassen die Umriss eines Kleides und der Titel vermuten –, mit dem sie interagiert. Die Abwesenheit der zweiten Person kann bei der Beobachterin und dem Betrachter eine gewisse Beklommenheit auslösen. Zumindest provoziert sie Fragen: nach der Existenz des Mädchens und danach, warum es »verschwinden« ist. Ist es beispielsweise ein jüdisches

Mädchen, das die Heimat verlassen musste oder gar umgekommen ist? Die Absenz der zweiten Figur ruft bei uns eine erhöhte Aufmerksamkeit hervor, die Rückschlüsse auf das Bild, die Zeit, die Einordnung des Gesehenen sowie die eigene Person ermöglicht. Auch der Titel verweist auf die Präsenz des ausgeschnittenen Mädchens in doppelter Hinsicht. Denn nicht nur der auf der Abbildung erkennbare Schatten deutet auf die fehlende Figur hin, sondern auch der Schatten, der durch die Umriss der Leerstelle auf der Rückwand des Bildes entsteht, wenn Licht darauf fällt.

Es hat uns nicht gewundert, dass sich Hans Dieter Huber gegen Ende der Coronapandemie vor eineinhalb Jahren für das Thema »Dialektik der Präsenz« entschieden hat. »Man kann die Pandemie als eine Art Labor nehmen, in dem erprobt wird, inwieweit die digitale Welt die reale Welt ersetzen kann«, glaubt der Kunstwissenschaftler Horst Bredekamp. »Zu großen Teilen hat sie das getan und wird es weiter tun. Aber unabdingbar zeigt sich zugleich, dass die Sehnsucht nach dem Analogen, nach dem Plastischen, nach dem Dreidimensionalen umso größer wird. Beides muss leben können. Das eine geht nicht auf Kosten des anderen.«⁷ In mehreren persönlichen und digitalen Zusammenkünften gelang es Hans Dieter Huber, seine Vorstellungen zu verdichten. Von zunächst fast 2000 Kunstwerken sind in der Ausstellung nun um die 45 Werke von rund 30 Künstlerinnen und Künstlern zu sehen. Wir möchten uns für die Impulse ganz herzlich bedanken, die Hans Dieter Huber unserer Arbeit in der Kunststiftung DZ BANK hinzugefügt hat.

Körperliche Präsenz der Beobachterin und des Besuchers sowie die Gegenwart von Kunstwerken sind in der Kunstrezeption unerlässlich, um künstlerische Arbeiten und ihr Zusammenspiel auf uns wirken zu lassen und sie erfassen zu können. Die Analysen der Kunstschaffenden werden nur nachvollzogen, wenn wir uns den Arbeiten stellen, also vor ihnen stehen und in einen Dialog mit ihnen treten. Was diese Ausstellung unter Beweis stellt, ist, dass auch fotografische Arbeiten als Reproduktionen zum Beispiel in Katalogen oder auf Webseiten nur sehr bedingt tauglich sind, da Künstlerinnen und Künstler eine Vielzahl an Materialien verwenden, die für das tiefere Verständnis der Werke Präsenz erfordern. Gerade in den Formaten, der Technik, dem Inhalt, der Präsentation wird die Kraft der künstlerischen Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt spürbar und in Erfahrungen verwandelt, woraus ein neues, anderes Bewusstsein entstehen kann.

Dieser kunsthistorischen Einführung in die Ausstellung am Beispiel einiger Werke folgt eine theoretische Einführung in das Thema »Dialektik der Präsenz« von Hans Dieter Huber. An diese Texte schließt sich ein sehr aufschlussreicher Dialog zwischen der Dramaturgin Marion Tiedtke und dem Theologen Stefan Scholz an, die verschiedene Aspekte der Präsenz beleuchten. Den Schluss macht Katrin Thomschke, die als Kuratorin der Kunsthalle exemplarisch weitere Lesarten der Präsenz wie der Absenz anhand künstlerischer Werke und ihrer Materialien herleitet. Dadurch ergibt sich ein breites Spektrum der Thematik, das von jeder Beobachterin und jedem Betrachter noch angereichert werden kann. Wir freuen uns einmal mehr auf den Austausch mit unseren Besucherinnen und Besuchern.

1 Hans Dieter Huber: Kunst als soziale Konstruktion, München 2007.

2 Ebd., S. 22.

3 Ebd., S. 70.

4 Dt. »Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2«.

5 Julia Sonnenfeld: »Die dritte Dimension der Fotografie«. In: Nullpunkt der Orientierung. Fotografie als Verortung im Raum, Frankfurt am Main 2019, S. 15–20, hier S. 15. https://kunststiftungdzbank.de/wp-content/uploads/2023/07/2019_Bros_Nullpunkt.pdf

6 Ebd., S. 15–20. Um die vielen unterschiedlichen Ebenen deutlich zu machen, soll an dieser Stelle noch einmal auf die Publikation »Nullpunkt der Orientierung« hingewiesen werden. Die sehr ausführliche und feinfühlig Beschreibungen von Julia Sonnenfeld gewährt einen tiefen Einblick in die Vielsichtigkeit des Kunstwerks von Barbara Probst.

7 Horst Bredekamp: »Geraubte Präsenz in Kunst und Sport. Wir wollen das Original zurück!« In: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/geraubte-praesenz-in-kunst-und-sport-wir-wollen-das-100.html>



Abb. 8
Claudia Angelmaier, Drei Lindenbäume, 2004,
aus der Serie: Plants and Animals

Dialektik der Präsenz

Hans Dieter Huber

THESE

1 Die Teilung von Welt und Selbst

Präsenz ist nicht gegeben. Sie wird erzeugt und hervorgebracht. Durch diese Aktion wird die Welt in zwei Teile gespalten, einen Teil, der anwesend ist, und einen anderen Teil, der abwesend ist. Dieser Teilung kann niemand entrinnen. Sie ist eine existenzielle Erfahrung und hat erhebliche Konsequenzen für unser Leben und für die ästhetische Erfahrung.

Als lebendige Wesen erschaffen wir die Welt durch unsere Sinne. Es ist eine multisensorische Welt, die wir mit allen Sinnen gleichzeitig wahrnehmen.¹ Wir können die Welt nicht erschaffen, ohne uns selbst mitzuerschaffen. Denn wir sind ein Teil der Welt wie alle anderen Dinge auch. Durch unsere Bewegung in Raum und Zeit wird das spezifische Verhältnis zwischen denjenigen Teilen der Welt, die anwesend sind, und denjenigen, die abwesend sind, ständig neu gebildet. Während wir leben, befinden wir uns stets in einer räumlichen, zeitlichen, sozialen und institutionellen

Dynamik des Handelns, in der wir neue Präsenzen und Absenzen herstellen. Alte werden wieder hergestellt, indem wir sie wieder aufführen.

Die Dialektik von Präsenz und Absenz ist eine höchst dynamische und flüchtige Angelegenheit. Unsere Bewegungen im Raum und in der Zeit und die dadurch entstehenden Präsenzen und Absenzen sind strukturell miteinander gekoppelt. Sie bestehen in einer strikten Korrelation.

Wir selbst sind Teil der Welt. Alles, was wir über die Welt aussagen, sagen wir damit auch über uns selbst aus. Jede Welt-Erfahrung ist immer Selbst-Erfahrung. Jede Selbst-Erfahrung ist umgekehrt eine Welt-Erfahrung, die in der Welt selbst stattfindet. Im Moment eines konkreten Erlebnisses ist Erfahrung immer beides gleichzeitig. Sie ist Selbst- und Welterfahrung in einem. Erfahrungen lassen sich nur nachträglich auf analytischem Wege in eine Erfahrung von Welt und eine Erfahrung des Selbst unterscheiden. Nur in einer analytischen Beobachtung zweiter Ordnung können wir zwischen Selbst und Welt, zwischen »Innen« und »Außen« unterscheiden.

Dies betrifft auch die ästhetische Erfahrung von Bildern. Sie ist ebenfalls immer beides zugleich. Sie ist eine Erfahrung von Welt, die Erfahrung eines »Außen«, aber auch gleichzeitig eine Erfahrung von sich selbst und an sich selbst, die Erfahrung eines »Innen«. Durch die Erfahrung von Bildern erfahren wir immer etwas über uns selbst wie auch über die Welt. Das lässt sich nicht trennen.

2 »Observing Objects« und »Observed Objects«

Wenn wir uns selbst nicht als Subjekte oder privilegierte Ausgangspunkte der Beobachtung, quasi von uns selbst aus, von »innen« heraus betrachten, sondern den Versuch machen, uns von außen, aus der Perspektive der Anderen zu denken, dann stellen wir fest, dass die Anderen uns ebenso als Objekte in der Welt wahrnehmen. In der Sicht der Anderen sind wir keine privilegierten Ausgangspunkte von Beobachtung. Diese Unterscheidung zwischen einer Sicht von »innen« und einer Sicht von »außen« war der entscheidende Leitgedanke des amerikanischen Soziologen und Psychologen George Herbert Mead (* 1863, South Hadley, Massachusetts, USA – † 1931, Chicago, Illinois, USA) bei seiner Unterscheidung zwischen einer personalen Identität, dem »Ich« (englisch »I«), und einer sozialen Identität, dem »Mich« (englisch »Me«).² Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan (1901–1981, Paris, Frankreich) hat diese Unterscheidung als »je« und »moi« später von Mead übernommen.³

Wenn es uns also gelingt, gegenüber uns selbst einen distanzierten Standpunkt einzunehmen, können wir uns selbst in dieser Perspektivenübernahme (auch ein Begriff von Mead)⁴ als beobachtendes (»observing object«) und die Welt als beobachtetes Objekt (»observed object«) begreifen. Gleichzeitig sind wir selbst-verständlicher Teil der Welt wie alle anderen Objekte und Ereignisse auch. Wir sind also überall gleichzeitig »observing« wie »observed objects«.⁵

Die Perspektive meines Selbst als eines privilegierten Subjekts ist die Perspektive des Ichs (»I«). Die Perspektive des Selbst als eines beobachteten Objekts ist die Perspektive des Mich (»Me«), die mich als soziale Identität, als ein Objekt unter dem Blick der Anderen, definiert. Bevor ich selbst sehe, so Mead, bin ich schon von Anderen erblickt worden.⁶ Mein ganzes Schauen und Sehen findet unter der impliziten und unbewussten Prämisse statt, dass ich bereits erblickt wurde, dass sich mein Selbst erst und nur unter dem (potenziellen) Blick der Anderen konstituiert. Der allgegenwärtige Blick der Anderen erzeugt meine soziale Präsenz und Identität. Das »Ich« ist die Spiegelung des »Mich« durch die Anderen.

Die Beobachtung, dass wir in der Perspektive des »Mich« beobachtete Objekte sind, die denselben logischen Status besitzen wie alle anderen beobachteten Objekte, einschließlich anderer lebender und beobachtender Objekte in einer gemeinsamen Welt, führt zu der paradoxen Frage, warum die Welt ein Bedürfnis verspürt, sich selbst zu beobachten und sich dadurch aufzuspalten in einen



Abb. 9
Pietro Donzelli, Cinema a Pila, 1954/1994,
aus der Serie: Terra senz'ombra

Teil, der beobachtet wird, und in einen anderen Teil, der beobachtet.⁷ Die Errichtung des »Mich« durch die Anderen, die meine soziale Identität und Präsenz erzeugt, führt zur Frage nach der Existenz.

3 Existenz und Präsenz

»Their *esse is percipi* – Ihr Sein heißt wahrgenommen werden«, schreibt George Berkeley, der Bischof von Cloyne (* 1685, Grafschaft Kilkenny, Irland – † 1753, Oxford, England), über die Dinge der Welt. Ihre Existenz entsteht seiner Ansicht nach erst durch Wahrnehmung.⁸ Wenn man dieses Argument auf Personen erweitert, lässt sich die Behauptung aufstellen, dass ich erst dann existiere, wenn ich von Anderen wahrgenommen werde.

In seinen im Februar und März 1964 abgehaltenen Seminarsitzungen legt Jacques Lacan genau dies dar: dass wir von überall her erblickt werden können, noch bevor wir mit unseren eigenen Augen sehen.⁹ Wir existieren unter dem Regime des Blicks vor allem als angeschaute und als sehende Akteure. Der Blick der Anderen auf uns ist kein realer Blick, sondern ein imaginiertes, antizipiertes, potenzieller Blick. Er ist ein Phantasma, welches das Subjekt auf dem Feld der Anderen imaginiert, in sein eigenes Verhalten einbezieht und mit dem es ständig rechnen muss. Das beobachtete Subjekt antizipiert und internalisiert den potenziellen Blick der Anderen und stellt sich in seinem Verhalten darauf ein. Der inkorporierte Blick der Anderen dient als eine Form der sozialen Kontrolle und verschiebt das Verhalten in Richtung auf situationsangemessene Standards.¹⁰

ANTITHESE

Präsenz ist ohne Absenz nicht denkbar. Absenz ist die Außenseite der Präsenz. Indem wir uns auf die Präsenz oder das Anwesende konzentrieren, welches auch das Sichtbare sein kann, müssen wir automatisch die andere Seite der Unterscheidung, die Absenz, das Abwesende oder das Nicht-Sichtbare, ausblenden. Es ist nicht möglich, beides gleichzeitig in den Blick zu nehmen. Jedes Objekt steht in dieser Relation. Es ist immer nur eine Seite der Unterscheidung beobachtbar.

Leerstellen in Bildern

Der polnische Philosoph Roman Ingarden (1893–1970, Krakau, Polen), ein Schüler von Edmund Husserl (* 1859, Proßnitz in Mähren, Österreich – † 1938, Freiburg, Deutsches Reich), hat in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine sehr interessante Theorie der Unbestimmtheitsstellen entwickelt. Ingarden hat seine Theorie zunächst am Beispiel des literarischen Kunstwerks entwickelt, sie aber später auch auf das Bild, den Film, die Musik und die Architektur übertragen.

Reale Gegenstände, Objekte oder Personen sind seiner Ansicht nach von allen Seiten her vollständig bestimmt. Sie besitzen keinerlei Unbestimmtheitsstellen. Die Fotografie als ein materielles Objekt ist von allen Seiten her vollständig bestimmt. Es gibt nichts Unbestimmtes. Sie besitzt eine Rückseite, Seitenflächen, ein Oben und ein Unten und eine Vorderseite.¹¹

Ganz anders dagegen verhält es sich mit einer bildhaften Darstellung oder Abbildung. Sie ist nur mit dem Sehsinn wahrnehmbar. Alle anderen Sinnes-

informationen fallen hier aus. Eine bildhafte Darstellung ist von allen anderen sinnlichen Handlungsmöglichkeiten isoliert. Man kann sich dem Fotografierten nicht nähern, sondern nur der Fotografie selbst.

Die in einem Bild dargestellten Gegenstände, Personen oder Ereignisse sind nach Ingarden schematische Gebilde, die nur bestimmte Aspekte eines Gegenstandes, einer Person oder eines Ereignisses zur Darstellung bringen.

»In dem [...] Bilde dagegen gibt es – [...] – verschiedenartige Unbestimmtheitsstellen in den dargestellten Gegenständen, die nicht zufällig sind, sondern aus der Tatsache herrühren, dass es eine einzige Ansicht ist, die den betreffenden Gegenstand immer nur partiell von einer Seite her zur Erscheinung bringt.«¹²

Die in einer Fotografie nicht dargestellten Details sind diejenigen Stellen, an denen das Foto unbestimmt oder leer bleibt. Unbestimmtheitsstellen können durch unsere Phantasie ergänzt oder konkretisiert werden.

»Im Sehen des Bildes ergänzen wir unwillkürlich manche Seiten oder Teile des dargestellten Dinges, wir bestimmen es irgendwie – je nach dem Fall und den Umständen – näher und beseitigen dadurch eine der vorhandenen Unbestimmtheitsstellen.«¹³

Die Sättigung der Präsenz in der ästhetischen Erfahrung

Solche Absenzen werden meistens automatisch oder unbewusst mit Hilfe der Phantasie, dem Alltagswissen und der subjektiven Erfahrung angereichert, ergänzt oder beseitigt. Erinnerung und

Phantasie arbeiten zusammen und beginnen, die Unbestimmtheitsstellen selbstständig aufzufüllen. Mit jeder Konkretisation gehen wir jedoch weit über das hinaus, was tatsächlich vorhanden ist. Durch diesen Mechanismus der phantasievollen Auffüllung entsteht eine augmentierte und gesättigte Präsenz. Im konkreten ästhetischen Erlebnis werden Dinge in einer beständigen Oszillation zwischen dem Minimum und dem Maximum einer gesättigten Existenz erfahren.¹⁴ Augmentierte Präsenz ist nicht in oder auf der fotografischen Darstellung sichtbar. Sie ist mehr als nur eine durch Sinneswahrnehmung erzeugte Anwesenheit. Sie ist eine dynamische Struktur, die nur in Form einer synthetischen Vorstellung, als eine ganzheitliche, ästhetische Erfahrung, eben als geistige Synthese, existiert.

SYNTHESE

Die permanente Spaltung von Welt und Selbst, von Präsenz und Absenz, hat zur Folge, dass alles, was wir wahrnehmen, immer nur ein Teil ist, niemals jedoch das Ganze. Die Wahrnehmung der Welt und des Selbst bleibt immer fragmentarisch. Sie können niemals durch sensomotorisches Wahrnehmungshandeln, auch nicht durch Erinnerung, vollständig hervorgebracht und aufgefüllt werden. Dies ist die grundsätzliche Tragik, die wir in unserer Existenz erfahren – die Begrenztheit und unabschließbare Unvollständigkeit des Seins.

Dies betrifft auch die ästhetische Erfahrung von Fotografien in einer Ausstellung. Auch diese können niemals vollständig hervorgebracht werden,

sondern immer nur fragmentarisch. Aus diesem Grund ist es so interessant, andere Beobachter zu befragen, wie sie selbst die Präsenz eines Bildes vorbringen und wie sich diese gesättigte Präsenz von unserer eigenen unterscheidet. Über soziale Präsenz und soziale Interaktion können wir uns über Fragen der Konstitution von Welt, Selbst und Bild, der unabschließbaren Unvollständigkeit unseres Lebens und damit auch der von uns hervor gebrachten Welt verständigen. Diese Verständigung kann ein Trost, aber kein Ersatz für die Unvollständigkeit der Existenz sein.

1 Hans Dieter Huber: »Philippe Parreno and the Exhibition as a Multimodal Aesthetic Experience«. In: Art Style, Art & Culture International Magazine: Vol. 10, Issue 10, September 2022 (Special Issue on »Multimodality. The Sensorially Organized Potential of Artistic Works«), S. 107–131. (doi.org/10.5281/zenodo.7020568)

2 George Herbert Mead: Sozialpsychologie. Eingeleitet und herausgegeben von Anselm Strauss, Neuwied am Rhein, Berlin 1969, S. 292–298.

3 Jacques Lacan: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (1949)«. In: ders., Schriften I. Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, Weinheim, Berlin 1986, S. 61–70, hier S. 64.

4 George Herbert Mead: »Die objektive Realität von Perspektiven«. In: ders., Philosophie der Sozialität. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie. Aus dem Amerikanischen von Henning Lübke, Frankfurt am Main 1969, S. 213–228, hier S. 218 und 220.

5 Hans Dieter Huber: »Überkreuzte Blicke. Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Samuel Beckett, George Spencer-Brown«. In: Antje Kapust und Bernhard Waldenfels (Hg.), Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten, München 2010, S. 135–146.

6 »Im Prozess der Kommunikation ist das Individuum »ein anderer«, bevor es selbst ist. Indem es sich selbst in der Rolle eines anderen anspricht, erfährt es sich als Selbst.« (Mead, »Die objektive Realität von Perspektiven«, S. 220)

7 Siehe dazu George Spencer-Brown: Laws of Form. Gesetze der Form. Aus dem Englischen von Thomas Wolf, Lübeck 1997, S. 91. Sehr ähnlich äußert sich auch Jacques Lacan: »In diesem Sinn erscheint uns das Schauspiel der Welt als allsehend!« (Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI. Aus dem Französischen von Norbert Haas, Weinheim, Berlin 1987, S. 81)

8 George Berkeley: A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge. Three Dialogues Between Hylas and Philonous. In: The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne, hg. von A. A. Luce und T. E. Jessop, Bd. 2, London [u. a.] 1949, § 3, S. 42 (dt.: George Berkeley: Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis. Nach der Übersetzung von Friedrich Überweg mit Einleitung, Anmerkungen und Register neu herausgegeben von Alfred Klemmt, Hamburg 1979, § 3, S. 26).

9 Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 78.

10 Mark Snyder: »Self-Monitoring Processes«. In: Leonard Berkowitz (Hg.), Advances in Experimental Social Psychology, Bd. 12, 1979, S. 85–128. Mark Snyder: Public Appearances/Private Realities. The Psychology of Self-Monitoring, New York 1987.

11 Roman Ingarden: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film, Tübingen 1962, S. 238: »Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Gemälde, als ein realer Gegenstand, gar keine Unbestimmtheitsstellen aufweist.« Siehe auch Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Vierte, unveränderte Auflage, Tübingen 1972, § 38, S. 261.

12 Ingarden, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, S. 238. 13 Ebd., S. 238f.

14 Etienne Souriau: »Über den Modus der Existenz des zu vollbringenden Werks«. In: ders., Die verschiedenen Modi der Existenz. Mit einer Einleitung von Isabelle Stengers und Bruno Latour. Übersetzt von Thomas Wäckerle, Lüneburg 2015, S. 196.



Abb. 10
Sarah Jones, The Dining Room I–III, 1996–1997

Von der Selbstvergessenheit zur Selbstvergewisserung

Marion Tiedtke und Stefan Scholz im Gespräch über »Präsenz«

Auf Einladung der Kunststiftung DZ BANK sind die Dramaturgin Prof. Marion Tiedtke und der Theologe Dr. Stefan Scholz am 1. August 2023 zu einem Gespräch über »Präsenz« zusammengekommen. Was ist Präsenz? Wie und in welchen Momenten wird sie erfahrbar? Ausgehend von diesen Fragen treten sie in den Dialog und eröffnen über die kunstwissenschaftliche Perspektive hinaus ein weites Feld an grundlegenden gesellschaftlichen Überlegungen zum Thema dieser Ausstellung.

Stefan Scholz: »Präsenz« im Kontext christlicher Theologie bezeichnet die Seinsweise Gottes jenseits von Raum und Zeit in purer Gegenwärtigkeit. Der Mensch dagegen steht im Fluss der Zeit und im permanenten Durchschreiten von Räumen. Das ihm jetzt Gegenwärtige wird schon im nächsten Augenblick zu einer hinter ihm liegenden Vergangenheit oder eröffnet ein sich noch nicht ereignet habendes Zukünftiges. Eine Präsenz im Gegenwärtigen ist dem Menschen unmöglich.

Der heilige Augustinus, einer der Kirchenväter, vergleicht die Problematik von Präsenz mit dem Hören eines Musikstücks oder eines gesprochenen Textes. Das Musikstück ist dann vollendet, wenn

es verklungen ist, und der Rezipient oder die Rezipientin sich noch einmal rückläufig in das Musikstück einhören muss. Es ist paradox, dass etwas dann zu seiner klanglichen Fülle gelangt, wenn es verklungen ist. Die rezipierende Person muss immer das Vergangene in der Erinnerung halten, um sich dann für etwas Kommendes zu öffnen, sich überraschen zu lassen. Der Mensch ist – was die Gegenwart angeht – also fast so etwas wie ein ›Durchlauferhitzer‹: Er nimmt etwas für den Moment wahr, muss es aber gleich wieder fallen lassen, um sich für das Nächste zu öffnen.

Gegenwärtig-sein ist etwas, was dem Menschen im Grunde nicht gegeben ist.

Es sei denn, im Augenblick der Selbstvergessenheit. Um bei dem Beispiel des Augustinus zu bleiben, ist das der Moment, in dem ich in der Musik gegenwärtig bin, mich als Rezipientin oder Rezipient vergesse, aber mich immer wieder punktuell reflektierend einhole, wenn ich erinnere, was ich gehört habe. Präsenz ereignet sich für den Menschen also dann, wenn er nicht weiß, dass er präsent ist, und sich seiner Präsenz als eines Selbstvergessenen erst nachträglich reflektierend bewusst wird.

Marion Tiedtke: Es kommt nicht von ungefähr, dass dieses Thema gerade so aktuell ist. Wir leben in einer Zeit, in der es gilt, unser Leben effizient zu gestalten, es durchzuökonomisieren, wodurch wir uns oftmals als Getriebene erfahren und eine Sehnsucht nach Präsenz haben, also nach einem Moment der Selbstvergessenheit, um dieses Stichwort aufzunehmen. Ein spiritueller Begriff der Präsenz, wie Sie, Herr Scholz, ihn eben so schön beschrieben haben, steht ja ursprünglich dafür, dass Gott in der Welt präsent ist und wir das Göttliche in der Welt erfahren. Heute gibt es jedoch eine negative Kehrseite der Präsenz im Sinne einer Allgegenwärtigkeit, die fast eine göttliche Anmaßung ist: indem der Einzelne in den sozialen Medien versucht, permanent präsent zu sein. Es sind inszenierte Momente, in denen ich meine Präsenz beweise und mich gar als authentisch ausbebe: So will ich heute gesehen werden, in meiner Einzigartigkeit, in meiner Individualität!

Diese Aspekte zeigen sich auch in der Werkauswahl dieser Ausstellung. Es sind nämlich einmal Werke zu sehen, die

solche inszenierten Augenblicke oder Momente wiedergeben. Und daneben gibt es Arbeiten, in denen z. B. eine Kamera vor einer Landschaft steht (Abb. 11). Diese Kamera ist gleichsam das öffentliche Auge, das eine Präsenz erzeugen soll, die bleibt – als würde man Präsenz in einem Bild einfangen und festhalten können, was mir tatsächlich wie eine göttliche Anmaßung vorkommt, wenn ich diesen theologischen Aspekt aufgreifen darf. Im Grunde laufen wir also in dieser säkularisierten Welt diesem Aspekt der Präsenz hinterher – einer Präsenz der Macht, was für mich ein negativer Begriff von Präsenz ist: Ich muss heutzutage immer präsent sein in den sozialen Medien, um überhaupt vorzukommen. Das prägt unsere Gesellschaft, unser soziales Miteinander und die Politik. Durch Worte oder Bilder inszenierte Präsenz vermittelt das Gefühl, Macht haben zu können. Diese Präsenz der Macht zeigt sich beispielsweise in China, einem Staat, der überall Überwachungskameras hat, um seine Omnipräsenz zu demonstrieren. Darin erkenne ich die Säkularisation einer Präsenz der Macht, die ursprünglich mal einen ganz anderen, einen transzendenten Gedanken hatte.

StS: Ja, vielleicht auch dadurch, dass ich gesellschaftlich ständig nachfassen muss: Wenn ich mich nicht mehr in der bestimmten Art und Weise, wie ich wahrgenommen werden möchte, zur Schau stelle, werde ich vergessen. Präsenz lebt von ihrer beständigen Wiederholung und Neudefinition in den sozialen Medien.

Der südkoreanisch-deutsche Philosoph Byung-Chul Han formuliert eine Zeitkritik,

wenn er sagt, dass die eigentliche Form der Präsenz im Gegenteil dessen geschieht, wo wir es heute verorten würden, nämlich in der Langweile oder in der Muße. Also in einer zweckfreien Zeit, die ihren Ausdruck im gemeinsamen Feiern findet, für das Feste, seien sie religiöser oder säkularer Art, einen Rahmen vorgeben. Er bemängelt, dass das zeitgebundene Fest verdrängt worden sei durch das jederzeit zu realisierende Event, dem es gezielt um das Wecken bestimmter Emotionalitäten geht, während das Fest erst einmal einen größeren Freiraum aufweist, weil es den Charakter des Spiels hat.

Mit dem Wegfallen dieses Spielcharakters geht aber eine Uniformität einher: Durch die allgemeine Ökonomisierung, so vermutet Byung-Chul Han, werde ein Schein von Individualität gepflegt, der im Grunde etwas Uniformes ist, weil die Selbstinszenierung oder Selbstpräsentation in der Öffentlichkeit zielgerichtet ist. Ich präsentiere mich immer mit Blick auf eine Erwartungshaltung meiner möglichen Rezipientinnen und Rezipienten. An den Klickzahlen kann ich dann erkennen, ob ich auf dem richtigen Pfad bin. Wenn mir genügend Menschen in meiner Selbstrepräsentanz folgen, erhalte ich auf der einen Seite eine Bestätigung. Auf der anderen Seite

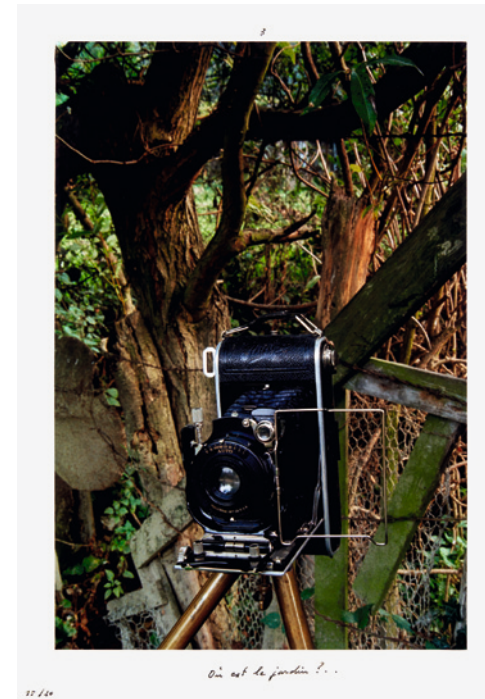
besteht aber auch immer die Gefahr, dass ich meine Gefolgschaft verliere und mich dann nochmal neu (er)finden muss, um wieder diese Art von Präsenz zu erhalten. Damit ist Präsenz eigentlich etwas, was mir zugesprochen wird. Und die Frage entsteht: Wo sind eigentlich Freiräume, in denen ich präsent sein kann?

Ich glaube, es gibt in der Präsenz also immer auch das Moment der Abwesenheit. Aus theologischer Perspektive beinhaltet die Präsenz Gottes immer auch seine Abwesenheit – er markiert eine Leerstelle und diese Leerstelle bedingt, dass ich seiner nicht habhaft werde. Das findet seine Entsprechung im Menschen-

bild: Bei der Anwesenheit des Menschen schwingt immer auch ein Moment der Abwesenheit mit, sonst wäre jemand sofort völlig durchschaubar. Oder ich gebe mich so eindeutig zu erkennen, dass ich für andere berechenbar und Teil eines Machtkalküls werde.

Präsenz lebt vom Sich-preisgeben bei gleichzeitigem Selbstentzug. Im religiösen und liturgischen Kontext können wir das gut beobachten, hier geht es oft um das Zeigen und Enthüllen und dann auch wieder um ein Verhüllen und Verbergen. Es wäre interessant, darüber nachzudenken, wie sich Menschen heute in dieser radikalen Öffentlichkeit präsentieren, um

Abb. 11
Jean Le Gac, Où est le peintre?, 1996



angenommen zu werden, und ob sie darüber möglicherweise ihr Geheimnis verlieren. Geht dadurch die Frage nach Spiritualität oder die Suche nach einem Freiraum des sich Selbstentdeckens verloren?

MT: Ich finde den Moment der Abwesenheit im Anwesenden als Zeichen der Präsenz sehr spannend. Es erinnert mich sofort an Bühnenpräsenz. Unsere Studierenden, die wir zu Schauspielerinnen und Schauspielern ausbilden, trainieren Präsenz. Dabei geht es nicht darum, Präsenz herzustellen oder zu inszenieren, sondern darum, dass sie sich auf einen Moment von Offenheit – im Sinne einer Selbstvergessenheit – einlassen müssen: Acting is reacting. Das heißt, das Spielen besteht nicht darin, dass ich auf der Bühne einen Vorsatz spiele, sondern »acting as reacting« meint, dass ich auf der Bühne präsent sein muss, wachsam für alles, was mir dort passieren kann: Was sich in diesem Moment ergibt als innerer Impuls oder Emotion oder wie sich die Aktion als Interaktion mit den Mitspielenden oder dem Publikum gestaltet. Andernfalls wäre es nur ein stupides, mechanisches Wiederholen.

Von Selbstvergessenheit spreche ich, weil der Spieler oder die Spielerin mit dem Bewusstsein auf die Bühne kommt: »Ich weiß zwar viel über das Stück und kenne meinen Text, aber ich will es jetzt erleben und ich muss mich auf das Jetzt einlassen«. Das Studium der Schauspielerei ist also eine Schulung der Wahrnehmung. Ich muss den Partner oder die Partnerin auf der Bühne wahrnehmen, wahrnehmen, was um mich herum passiert, wie beispielsweise Farben oder ein Kostüm

auf mich wirken, was das mit meinem Körper macht, welche Impulse mich erreichen usw. Es gilt, während einer Vorstellung in einer Art Free-Jazz zu agieren. Zwar gibt es zentrale Verabredungspunkte in der Inszenierung, aber in den Raum-Zeit-Punkten dazwischen entsteht eine Freiheit des Erlebens, die nur funktioniert, wenn ich als Schauspielerin oder Schauspieler eine gewisse Selbstvergessenheit zulasse.

StS: In dieser Hinsicht gibt es einen Berührungspunkt auch zum Religiösen. Auch der Sakralraum eröffnet eine Bühne, auf der ein heiliges Spiel inszeniert wird, mit dem Ziel, sich in das, was über biblische Texte eingelesen wird, gegenwärtig »hineinzuspielen«. Wobei sich der Ritus wie ein straffes Korsett über dieses Spiel legt. Da es ritualisiert ist, muss man nicht darüber nachdenken, wie man zusammen agieren kann, und gleichzeitig eröffnet sich durch die sinnliche Wahrnehmung und die intellektuelle Ansprache ein Freiraum, in den jeder Teilnehmende seine Präsenz einbringt. Das kann sich mit dem Geschehen berühren oder nicht – ähnlich wie im Theater –, ich kann etwas sehen, ohne dass es mich bewegt, oder ich kann ganz involviert werden im Spiel.

Der katholische Theologe Hans Urs von Balthasar zieht die Schauspielmeta-pher zum Verständnis der Person Jesu, aber auch des gläubigen Menschen heran. Er sagt, dass der Mensch gewordene Sohn Gottes das, was er als Gott weiß, als Mensch erstmal vergessen muss. Als Mensch muss er sich in seine göttliche Sendung erst einspielen. Eine Metapher dafür ist das Schauspielen, in dem die

Rolle die Rolle und ich *ich* bleiben. Und doch bringt die Art und Weise, wie ich mich in die Rolle einbringe, eine Veränderung meiner selbst wie auch der Rolle mit sich. Es ist also eine Art von doppelter Präsenz in einer Repräsentation, das finde ich interessant.

MT: Diese doppelte Präsenz ist faszinierend – und es gibt sie genauso im Schauspiel. Wenn ich Hamlet spiele, bin ich ein Teil der Rolle, die im Textbuch fixiert ist, und trotzdem bin ich auch ein Teil meiner eigenen Persönlichkeit, die ich mit der Rolle verbinde. Hier zeigt sich diese Dopp- lung als Co-Präsenz: das vom Autor niedergeschriebene Wort wird nun als erleb- tes, an die Persönlichkeit des Schauspiel- ers oder der Schauspielerin gebundenes Wort verlautet. Aus diesem Zusammen- spiel entsteht ein besonderer, einmaliger Ausdruck. Wir können das Stück von Shakespeare immer wieder neu inszenie- ren, denn aufgrund dieser Co-Präsenz wird es immer wieder anders sein.

StS: Ja, eine menschliche Figur wird dann real, wenn sie gespielt wird. Selbst wenn sie gelesen wird, nimmt sie Gestalt im Lesenden an, weil sie automatisch eine Theaterbühne der Phantasie eröffnet. Gleichzeitig muss die Differenz zwischen eigener Präsenz und der Repräsentation eines anderen in mir gewährleistet sein.

MT: Interessant, das erinnert mich an Jean-Paul Sartre. In seiner Existenzphilo- sophie sagt er, dass der Blick des Men- schen ihn eigentlich erst zum Subjekt erhebt. In dem Moment, in dem mich ein anderer anschaut, repräsentiere ich für

ihn ein Subjekt. Zugleich hat dieser andere eine Präsenz, der ich mich stellen muss.

StS: Ja, ich werde bestimmt vom Blick des anderen, von seiner Erwartung. Zugleich geht es mir um die Art und Weise, wie ich angeblickt werden möchte.

MT: Ich wollte nochmal auf den Aspekt der Selbstvergessenheit zurückkommen. Es gibt in dieser durch und durch ökonomisierten und effizienten Welt eine große Sehnsucht nach Selbstvergessenheit, nach dem sogenannten »flow«, also einem Zustand höchster Konzentration und Versunkenheit in eine Tätigkeit oder Sache. Das ist ja auch ein Moment von Präsenz. »Im flow sein« ist etwas, was in Auftritts- und Sporttrainings geübt wird. Wenn der Flow-Moment allerdings benutzt wird, um einen größtmöglichen Gewinn zu erzielen, ist er nur ein weiterer Baustein im kapitalistisch geprägten Wettbewerb. Präsenz sollte uns doch aus diesem gesellschaftlichen Getriebe für einen Moment befreien.

Ich glaube, dass es im künstlerischen Prozess – nicht nur beim Spielen, sondern ebenso beim Schreiben, Malen oder Komponieren – diesen Moment von Selbstvergessenheit gibt im Sinne der Intuition, der Idee, der Eingebung. Der norwegische Autor Jon Fosse hat einmal gesagt, dass er das Gefühl habe, es schreibe etwas aus ihm: wie ein Fluss, der erst im Machen entsteht und eine Art von Selbstverges- senheit zulässt, aus der wiederum Neues hervorgeht.

StS: Es gibt einen interessanten Ansatz in der Phänomenologie, zum Beispiel bei

Maurice Merleau-Ponty. Der sagt, ich bin, auf mich selbst bezogen, zugleich Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt. Meine Hände können nach etwas greifen, das außerhalb von mir liegt, ich kann mich aber auch selbst buchstäblich begreifen. Und dann ist das, was ich da be- oder ergreife – meine Hand, meinen Finger, mich selbst –, mir erstmal fremd. Es gehört zu mir, das bin ich, aber es ist mir zumeist nicht bewusst. Indem ich mich selber begreife, begreife ich erst, dass ich das bin. Diese starken Wechsel zwischen Außer-mir-Sein und Zu-mir-zurück-Kehren sind fließend. Ich finde diese Form von Gleichzeitigkeit atemberaubend, dass ich, obwohl ich körperlich präsent bin, zugleich woanders, in ganz anderen Dimensionen und Gedankenwelten sein kann.

MT: Aber wäre nicht der Moment der Präsenz der, wo es zwischen dem Körper und dem Geist eine Einheit gibt? Im Schauspiel geht es um eine solche Präsenz zwischen dem körperlichen und dem geistigen Sein auf der Bühne. So wird im Schauspielstudium unter anderem eine Verlangsamung der Zeit trainiert. Die Studierenden üben im Grundlagenunterricht nach Konstantin Sergejewitsch Stanislawski Vorgänge auf der Bühne zunächst in einem Dreischritt ein: aufnehmen, bewerten, reagieren. Wenn ich auf der Bühne einfach immer nur agiere, ist das für das Publikum uninteressant, es hat dann keine Möglichkeit der reflexiven und emotionalen Teilhabe. Wenn ich jedoch den Moment des Wahrnehmens (aufnehmen) und den Moment der Entscheidung (bewerten) im Spiel bewusst mache und

erst im Anschluss in Aktion trete (reagieren), dann vergrößert sich die Zeit des Erlebens im Moment der Darstellung.

StS: Das Erleben im Moment der Darstellung ist ein interessanter Punkt. Wenn ich mich selbst als Akteur der liturgischen Bühne betrachte, gibt es Atmosphären, die für die Gottesdienstgemeinde spürbar sind, die aber nicht zwingend meiner inneren Erfahrung entsprechen müssen. Es kann sein, dass ich eher unzufrieden bin mit dem, was ich sage oder wie ich mich selbst vorfinde. Umgekehrt kann mir etwas aufgehen, was aber anderen verborgen bleibt. Der französische Schriftsteller und Aufklärungsphilosoph Denis Diderot spricht in seiner Schrift »Das Paradox über den Schauspieler« von einer Ambivalenz von Schein und Sein: Ich ringe um Präsenz, während dieser Moment für die Zuschauer ein Spiel ist – und umgekehrt: Während sie mich als präsent erleben, würde ich das von mir selbst unter Umständen gar nicht sagen wollen.

MT: Ja, genau. Was Diderot beschreibt, ist die Perspektive des Zuschauenden auf denjenigen, der spielt. In dem Moment, in dem der Vorhang aufgeht, nimmt der Schauspieler nicht nur den Partner oder die Partnerin auf der Bühne wahr, sondern auch das Publikum. Hier spricht man von einer Co-Präsenz des Bühnengeschehens, in der die Präsenz der Spielenden, des Autors oder der Autorin und der Zuschauenden in eine Wechselbeziehung treten und etwas Einzigartiges entsteht: die Faszination des gemeinsamen, leibhaftigen Erlebens.



Abb. 12
Laurie Simmons, Untitled (Band), 1994,
aus der Serie: Café of the Inner Mind

StS: Wichtig erscheint mir dabei, dass ein Raum eröffnet ist, in dem diese Art von Präsenz möglich wird. Dieser Raum muss geschützt sein insofern, als es gewisse Spielregeln gibt – wie auch in der Liturgie –, aber auch Varianzen zulassen. Alles, was die Spielregeln durchbricht, kann Aufmerksamkeit generieren oder Irritation hervorrufen, die eine heilsame sein kann, vielleicht gerade, weil sie in einem geschützten und gesetzten Rahmen sich ereignet.

MT: Jedes Konzerthaus, jedes Theater, jedes Museum und auch eine Kirche bieten eine behauptete andere Zeit in einem anderen Raum. Im Schauspiel geht es um ein fiktionales Handeln außerhalb meines alltäglichen Zeitflusses, dem ich mich für einen Moment widme, mich ihm überlasse und damit Präsenz erleben kann.

StS: Ja, vielleicht bedarf es dafür auch einer gewissen Bestimmtheit.

MT: Auf jeden Fall! Erst wenn ich mich als Zuschauerin einen Moment lang vergesse, kann ich mich für das öffnen, was auf der Bühne geschieht. Zu unserem Thema gehört übrigens auch die Liebe, denn auch sie ist eine besondere Form der Präsenz, der Co-Präsenz in der Erfahrung zweier Liebender, in der nicht nur ihre Persönlichkeiten, sondern zugleich ein Drittes – die Liebe selbst – zur Erfahrung wird.

StS: Ja, die Liebe ist immer eine Dreierbeziehung. Es gibt zwei, die sich lieben, und die Liebe selbst als ein Feld, in dem sich die Liebenden ein- und ausspielen. Das hat auch ein ekstatisches Moment. Ich öffne mich erst liebend ganz dem

Anderen, bin also selbstvergessen beim Anderen, und empfangen mich vom Anderen her wieder als geliebt, verletzt, erfüllt, enttäuscht. Dualismen neigen immer dazu, den einen Pol in den anderen aufzulösen. Finden sich zwei in einem Dritten außerhalb ihrer selbst, behalten sie in ihrem Gebundensein ihre Freiheit. Die christliche Lehre von der Dreifaltigkeit nimmt diesen Gedanken auf. Einheit bedingt Vielheit, Vielheit verweist auf Einheit. Somit wird der Gefahr vorgebaut, das Viele zu uniformieren und damit zu leugnen oder das Einende zu verlieren angesichts einer heterogenen Vielheit.

MT: Das ist interessant, da es auch die Beschreibung von Theaterarbeit ist. Diejenigen, die eine Rolle spielen, sollen durch die Proben auf das Gemeinsame eingestimmt werden. Es geht nicht um den Dualismus von Regie und Ensemble, sondern um das Dritte: die Aufführung. Warum spielen wir dies oder das? Wie spielen wir es? Im Grunde sind die Proben ein Sich-Hinarbeiten auf die Inszenierung als das Dritte, wofür es ein gemeinsames Gestimmtsein braucht.

StS: Ich glaube, dass gerade Kunst und Musik, Literatur und Theater und auch Religion mit ihren gottesdienstlichen Vollzügen Räume aufmachen, in denen ein Abgleichen und ein Sich-wiederfinden möglich sind. Für eine Gesellschaft scheint mir das insofern wichtig, als sie sich darin inspiriert selbst begegnen oder Impulse erlangen kann. Ich begeben mich in eine andere Zeit, in ein fremdes Spiel und habe dadurch die Möglichkeit, mich zur Wirklichkeit anders zu verhalten. Man kann

sich zum Beispiel fragen, warum der gemalte Baum plötzlich interessanter ist als der real erlebte. Vielleicht braucht es genau diese Verfremdung, um einen anderen Blick auf die Wirklichkeit zu bekommen. In dem Moment, indem ich eine Distanz zur Wirklichkeit habe, kann ich mich anders dazu verhalten.

MT: Ja, richtig, deswegen ist Kunst ja so wichtig! Statt das einzusehen, wird sie immer mehr weggespart oder ökonomisiert. Was bleibt uns ohne die Kunst, die uns doch diese außergewöhnliche Erfahrung der Präsenz schenken kann?

StS: In diesem Sinne könnte es eine Quintessenz unseres Gesprächs sein, dass Präsenz die Möglichkeit bedeutet, etwas selbst gestalten zu können. Wenn ich eine Form der Gegenwärtigkeit habe, dann erfahre ich eine Selbstbezogenheit – im Sinne von Selbstvergewisserung – auch in meiner Abwesenheit, und damit auch ein Bezogensein auf die Mitmenschen und auf Raum und Zeit, die die Grundlage dafür sind, mich verhalten zu können.

MT: Dafür braucht es den Erlebnismoment der Präsenz. Sie ist als ein intensives Erleben in Raum und Zeit der erfüllte Augenblick, der – so beschreibt es die Existenzphilosophie – dazu führt, dass ich anders handle und reflektiere, gleichsam aus dem Strom des Alltäglichen und Angepassten heraustrete: Ich werde mir bewusst, dass ich mein In-der-Welt-Sein eigens zu übernehmen und zu verantworten habe. Aus dem Moment der Selbstvergessenheit folgt also der Moment der Selbstvergewisserung.

Stefan Scholz studierte Theologie in Frankfurt am Main und in München. Er wurde mit einer Arbeit zu den Theaterstücken und der Theaterarbeit von George Tabori im Fach Homiletik, Predigtlehre promoviert. Seit 2001 ist er Priester in der Dompfarrrei in Frankfurt und Studienleiter für den Bereich Kunst in der Katholischen Akademie Rabanus Maurus.

Marion Tiedtke ist Professorin für Schauspiel und Dramaturgin für Schauspiel und Oper. Sie leitet in Frankfurt an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst den Studiengang Schauspiel. Ab 1989 war sie in festen Engagements an der Schaubühne in Berlin, am Schiller Theater Berlin, am Bremer Theater, am Bayerischen Staatsschauspiel, am Wiener Burgtheater und an den Münchner Kammerspielen. Zuletzt war sie von 2017 bis 2020 Stellvertretende Intendantin und Chefdramaturgin am Schauspiel Frankfurt. Als Gastdramaturgin arbeitete sie im Schauspiel am Thalia Theater und am Schauspielhaus Bochum, in der Oper bei den Salzburger Festspielen, an der Nederlandse Opera Amsterdam, in Londons Covent Garden, an der Bayerischen Staatoper München und an der Nationaloper Mannheim. Seit 2017 moderierte sie regelmäßig eine Redenreihe im Schauspiel Frankfurt (Denkraum) und ab 2020 am Haus am Dom Frankfurt (DenkArt). Ein partizipativer Diskursraum zu gesellschaftlichen Themen der Gegenwart.

Präsenz: Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Ein Ausstellungsrundgang

Katrin Thomschke

Für seine Ausstellung »Dialektik der Präsenz« hat Hans Dieter Huber eine ebenso vielseitige wie spannungsvolle Auswahl an Werken aus der Sammlung der DZ BANK zusammengestellt. Kunst, so formuliert es Marion Tiedtke in ihrem Gespräch mit Stefan Scholz, ermöglicht eine »außergewöhnliche Erfahrung von Präsenz«¹, in der immer auch Formen der Absenz mitzudenken sind – wie in den vorangegangenen Texten vielfach ausgeführt. In einem gedanklichen Rundgang durch die Ausstellung spüren wir nun abschließend noch einmal dieser »Dialektik der Präsenz« in den Kunstwerken selbst nach. Wie genau kommt eine solche Dialektik von Präsenz und Absenz im konkreten Werk zum Ausdruck? Welche Rolle spielt dabei das Material? Und inwiefern werden wir als Betrachterinnen und Betrachter selbst Teil dieser Präsenz?

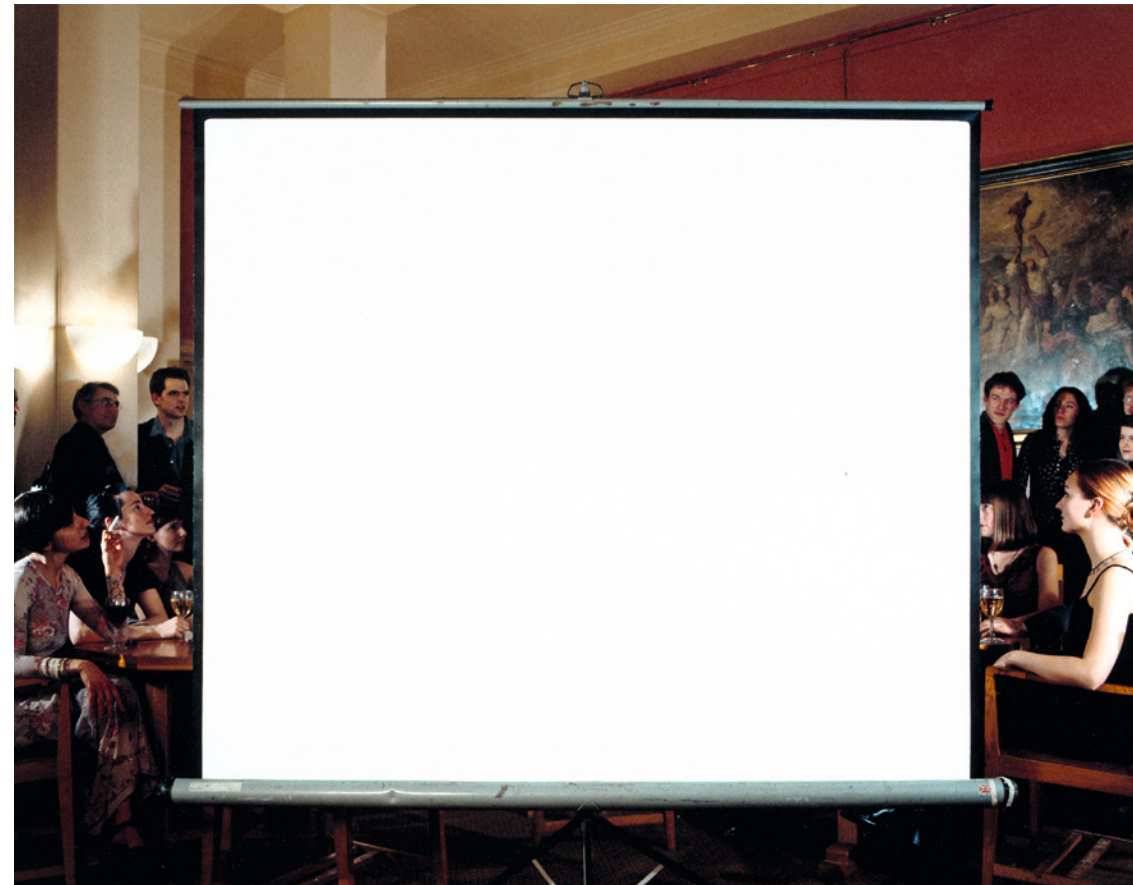
Wir beginnen mit der Arbeit »Drei Lindenbäume« von **Claudia Angelmaier** (* 1972, Göppingen, BRD) aus dem Jahr 2004 gleich rechts an der Längswand der Ausstellungshalle (Abb. 8). Mit ihrer Aufnahme von fünf über- und nebeneinander arrangierten aufgeschlagenen Kunstbänden veranschaulicht diese Arbeit das Thema der Werkzusammenstellung besonders sinnfällig. Konkret geht es um die An- und Abwesenheit des originalen Kunstwerks – das Aquarell »Drei Lindenbäume auf einer Wiese« von Albrecht Dürer

(1471–1528, Nürnberg, Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation) aus dem Jahr 1494 –, das uns die Künstlerin in Gestalt verschiedener Reproduktionen in kunstgeschichtlichen Büchern vor Augen führt. Claudia Angelmaier studierte zunächst Kunstgeschichte, bevor sie an der Hochschule für Gestaltung und Buchkunst (HGB) in Leipzig ihr Meisterstudium bei Timm Rautert absolvierte. »Drei Lindenbäume« ist Teil ihrer ersten groß angelegten Fotoserie »Plants and Animals«, in der sie sich mit der paradoxen Gegebenheit

reproduzierter Kunstwerke beschäftigt, die in den wissenschaftlichen Seminaren gezwungenermaßen meist Grundlage der Werkbetrachtungen und -analysen sind: Einerseits sollen die fotografierten druckgrafischen Reproduktionen in den Kunstbänden nämlich »das abwesende Werk repräsentieren«, wie Friedrich Tietjen die Herangehensweise der Künstlerin erläutert, andererseits kann »keine Reproduktion je ein Original ersetzen«.² Tatsächlich mögen die abgelichteten Abbildungen der Aquarellzeichnung das originäre Kunstwerk in Erinnerungen rufen und damit »präsent« werden lassen, zugleich

aber offenbart sich die Unzulänglichkeit der druckgrafischen Wiedergaben in den extremen farblichen Nuancierungen: Das Laubwerk des titelgebenden Motivs der »Drei Lindenbäume« zeigt sich uns in Claudia Angelmaiers Zusammenstellung in einer Farbskala von einem hellen, saftigen Grün bis zu einem dunklen Rot-Braun. Die erheblichen farblichen Varianzen erwecken auf den ersten Blick den Eindruck, dass wir hier Bilder der Baumgruppe aus verschiedenen Jahreszeiten vorgeführt bekommen und nicht etwa drucktechnische Reproduktionen ein und derselben Vorlage.

Abb. 13
John Hilliard, Off Screen (No. 5), 1999



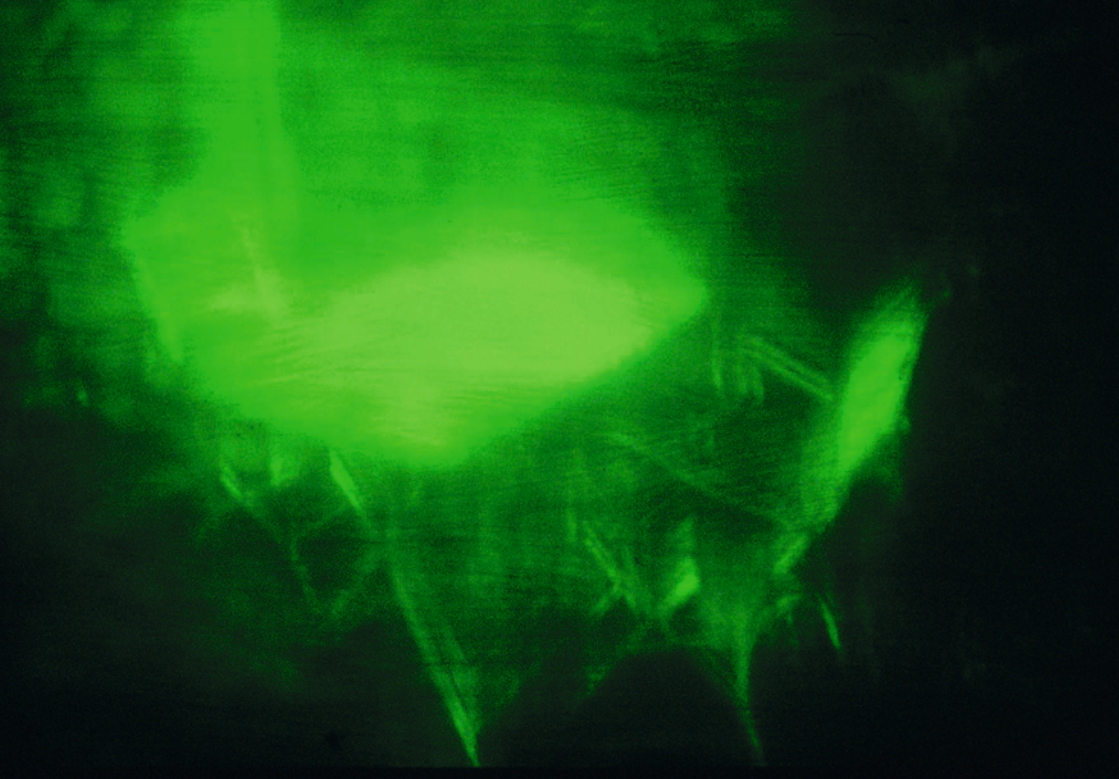


Abb. 14
Timo Kahlen, Phosphor-Photographie,
1992/1994 (Detail)

Abb. 15
Timo Kahlen, Phosphor-Photographie,
1992/1994 (Detail)

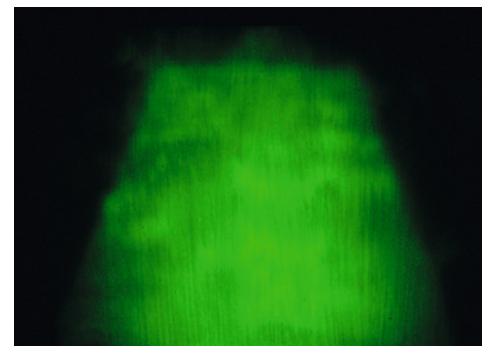
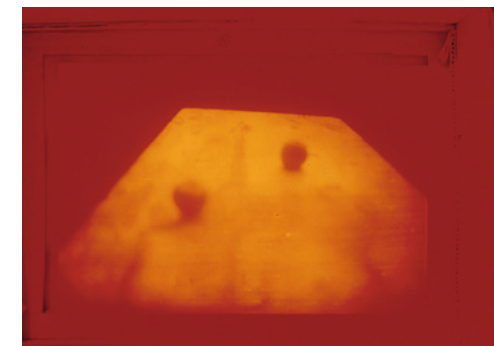


Abb. 16
Nachleuchtende, vergängliche »Phosphor-Photographie«; Verarbeitung des ausglühenden Bildträgers in der Dunkelkammer (bei Rotlicht), Timo Kahlen, Berlin 1992



Dagegen findet sich auf der gegenüberliegenden Wand in der Arbeit von **John Hilliard** (* 1945, Lancaster, England, Vereinigtes Königreich) das Spannungsfeld zwischen An- und Abwesenheit im Motiv selbst thematisiert: Die Vorführleinwand bleibt weiß, ein Film ist nicht zu sehen – und wird doch gerade durch seine Abwesenheit zum Bildgegenstand (Abb. 13). John Hilliard hat für seine Arbeit »Off Screen (No. 5)«, 1999 das abgelichtete Filmpublikum hinter die Leinwand »umpositioniert«³ – so seine Beschreibung des Arrangements – und lässt es aufmerksam

auf die Rückseite der leeren Projektionsfläche schauen. Dadurch wird die ausgerollte weiße Leinwand für uns Betrachterinnen und Betrachter zu einer der Leerstellen, von denen Hans Dieter Huber in seinem ausstellungsbegleitenden Text »Dialektik der Präsenz« in Anlehnung an den polnischen Phänomenologen Roman Ingarden spricht, Leerstellen nämlich, die »durch unsere Phantasie ergänzt oder konkretisiert werden«⁴.

Begibt man sich weiter in den Ausstellungsraum, sieht man – wiederum in

einer gegenüberstellenden Hängung präsentiert – Arbeiten von **Timo Kahlen** (* 1966, Berlin, BRD) auf der rechten sowie von **Hiroshi Sugimoto** (* 1948, Tokyo, Japan) und **Anna Vogel** (* 1981, Herdecke, BRD) auf der linken Seite der Ausstellungshalle. Gedankliche Verknüpfung dieser Werkgruppierung ist die Frage nach der Präsenz des Materials und der Herstellungstechniken. Wie schlägt sich die Wahl des Materials und der angewandten fotografischen Verfahren im bildlichen Resultat nieder und wird damit »präsent«?

Mit Timo Kahlens »Phosphor-Photographien«, 1992 zeigen wir Arbeiten, in denen sich durch den experimentellen Umgang mit Material und Technik auf faszinierende Weise jene Idee von Präsenz künstlerisch umgesetzt findet, die Stefan Scholz im Gespräch mit Marion Tiedtke beschreibt: Scholz bestimmt hier Präsenz als einen flüchtigen Moment von Gegenwart, der erst im Nachgang bewusst wahrgenommen wird und gleichzeitig nurmehr Erinnerung ist.⁵ In diesem Sinne sind auch Timo Kahlens »Phosphor-Photographien« zu verstehen, in denen er genau

genommen leuchtende »Nach-Bilder« festhält (Abb. 14–16). Dafür baut sich der Künstler zunächst selbst eine Kamera bzw. eine Camera obscura aus denkbar einfachen Materialien: verwendet werden ein Pappkarton, Klebeband und eine Linse. An die hintere Innenwand, also jenen Bereich im Kamerakasten, in dem sich normalerweise der Negativfilm (≈Film) befindet, setzt Timo Kahlen eine Glasplatte, die er zuvor mit phosphoreszierendem Material mehrfach beschichtet hat. Phosphoreszenz ist ein fotophysikalischer Prozess, bei dem durch die kurze Einwirkung von UV-Licht im Dunkeln ein (Nach-)Leuchten hervorgehoben wird. Als Motiv seines Experiments wählte er den Blick in einen Garten. Durch den Einfall des Lichts in das Kamera-Innere wird auf diese Weise auf dem Glasträger ein Leucht-Bild der Gartenmöbel erzeugt (≈Direktbelichtung): Nach einer ca. 30-sekündigen Belichtung der beschichteten Glasplatte setzt im Dunkel der wieder verschlossenen Pappkamera ein grünes Nachleuchten des chemischen Stoffes ein, das nach kurzer Zeit wieder verlischt. Timo Kahlen hat also nur wenige Minuten, um mit dem Kamerakasten in die Dunkelkammer zu gehen, ihn zu öffnen, die Glasplatte herauszunehmen und das sich darauf abzeichnende nachleuchtende und allmählich verschwindende Bild nun tatsächlich mit einer diesmal gewöhnlichen, industriell hergestellten Kamera festzuhalten. Wiederum mit einer Belichtungszeit von ca. 30 Sekunden fängt er dieses »Nach-Bild«, den Prozess des Leuchtens und Erlöschens ein, in dem sich das Bild ständig verändert: Die schemenhafte Erscheinung des aufgenommenen Motivs ist das Ergebnis des sich in die Schatten-

bereiche ausbreitenden grünen Lichts während des Ausleuchtens – bis es vollständig erloschen ist und den Bildträger für die nächste Aufnahme freigibt.

Auch in den Arbeiten von Hiroshi Sugimoto und Anna Vogel zeigen sich die Bildmotive nur schemenhaft – zwischen Schärfe und Unschärfe, Sichtbar und Unsichtbar changierend. Und auch hier wieder sind die bildlichen Ergebnisse untrennbar mit dem experimentellen Ausloten fotografischer Techniken verbunden. Der japanische Fotograf Hiroshi Sugimoto nimmt seit 1980 für seine »Seascapes« die Horizontlinie über Wasser an verschiedensten Orten der Welt mit der Kamera in den Blick. Stets in der Bildmitte positioniert, teilt sie die Schwarz-Weiß-Fotografie in Oben und Unten, Himmel und Meer, Hell und Dunkel ein. Mehrere Stunden lässt er nun die Blende geöffnet, manchmal für die vollen 24 Stunden eines Tages. Was das menschliche Auge beim Blick auf das offene Meer als Trennungslinie wahrnimmt, verliert durch die extreme Langzeitbelichtung an bildlicher Schärfe. Die Horizontlinie verschwimmt auf dem Silbergelatine-Abzug (≈Abzug), ist bisweilen nur noch zu erahnen und entschwindet im nebligen Grau des Himmels.

Dagegen greift Anna Vogel in ihrer Werkreihe »Smiling Barn Owl«, 2013 auf digitale Bearbeitungstechniken zurück, um vorgefundene Aufnahmen weißer Schleiereulen geisterhaft vor dunklem Hintergrund erscheinen zu lassen (Abb. 17): Mittels Weichzeichnungen und Aufhellungen verleiht die Künstlerin der Nachtvogeldarstellung ein transparentes Erscheinungsbild. Zugleich aber lässt der farbsatte Pigmentdruck (≈Digitale Druck-

verfahren) die feinen Strukturen des Gefieders erkennen und erzeugt eine beeindruckende Plastizität des abgelichteten Tieres.

Im weiteren Ausstellungsraum zeigt uns Hans Dieter Huber sodann eine Werkzusammenstellung, in der sich alles um die Präsenz des menschlichen Individuums dreht. Hier geht es ihm um die Frage nach der Präsenz des Ich, also darum, wie ich mich definiere, was ich von mir preisgebe und was nicht, und darum, dass sich die Präsenz des Ich immer zugleich auch im Blick der anderen entfaltet. Werke von **Loredana Nemes** (* 1972, Sibiu (Hermannstadt), Rumänien), **Sophie Calle** (* 1935, Paris, Frankreich) und **Michelangelo Pistoletto** (* 1933, Biella, Italien) öffnen beispielhaft den Blick für die »Dialektik der Präsenz« im Erleben des Ich.

2009 fotografiert die Künstlerin Loredana Nemes für ihre Werkreihe »beyond« männliche Besucher der türkischen und arabischen Kaffeehäuser in Berlin (Abb. 18). Mit ihrer Linhof-Plattenkamera nimmt sie Fassaden von Kaffeehäusern und Teestuben in den Berliner Stadtteilen Wedding, Neukölln und Kreuzberg auf und porträtiert die Gäste durch die Milchglasscheiben oder Gardinen, mit denen das Interieur der Cafés gegen die Blicke der Öffentlichkeit abgeschirmt wird. Die Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen nur schemenhaft die Gesichter und das Geschehen in den Rückzugsorten der »Männerwelt«, zu dem Nicht-Mitgliedern und Frauen der Eintritt verwehrt bleibt. »Mich hat es gereizt, ein Geheimnis bleiben zu lassen, was hinter der Milchglasscheibe passiert. Ich will es nur andeuten«,

erläutert Loredana Nemes ihr Interesse an den Lokalen und deren Besuchern als Fotomotiv. So werden auch die mitabgelichteten Glasscheiben als Sinnbild einer nach außen getragenen Abschottung zum Bildthema, wie es der Kunsthistoriker Janos Frecot bemerkt: »Die Glasscheiben bleiben nicht wie sonst unsichtbar, sondern werden als visuelle Grenzen sichtbar.«⁶ Was sich in gesellschaftlichen Diskussionen als »Parallelwelt« problematisiert findet, liest sich im Kontext unserer Ausstellung wie ein bildliches Synonym für »den Moment der Abwesenheit im Anwesenden als Zeichen der Präsenz«, den Marion Tiedtke und Stefan Scholz in ihrem Gespräch herausstellen. »Präsenz lebt vom Sich-preisgeben«, bemerkt Scholz hierzu, »bei gleichzeitigem Selbstentzug.«⁷ Vielleicht gelingt es Loredana Nemes gerade durch ihre distanzwahrende Aufnahme, in der sie den Porträtierten eine Abwesenheit, ein »nicht alles Preisgeben« in ihrer Anwesenheit zugesteht, den Männern in ihren Fotografien Präsenz zu verleihen.

Demgegenüber geht es in der zweiseitigen Arbeit »Le Drap«, 1992 von Sophie Calle um das Ich der Künstlerin. »Le Drap« ist Teil ihrer Reihe »L'Autobiographie«, in der sie sich – wie vielfach in ihrem Schaffen – an der Grenze von »Privatheit und Veröffentlichung«, so Cathrin Pichler, wie auch von »Fiktion und Realität« bewegt.⁸ »Le Drap« (dt. »das Laken, Bettuch«) besteht aus der großformatigen Detailaufnahme eines Bettlakens und einer kleineren Texttafel, auf der wir Sophie Calles autobiografisch formulierte Erzählung zum abfotografierten Laken lesen können (Abb. 19). »Die Verbindung von



Abb. 17
Anna Vogel, Smiling Barn Owl #5, 2013,
aus der Serie: Smiling Barn Owl

Bild und Text«, erläutert die Künstlerin, »ist erforderlich, weil weder Fotografie noch Text für sich alleine stehen können.«⁹ Beide Tafeln bedingen einander also, zwischen den aufgeschriebenen Erinnerungen und dem Gesehenen entsteht ein unmittelbarer Zusammenhang. Es ist – wie meist in Sophie Calles Arbeiten – eine sehr persönliche Erinnerung, die sie in dem Zusammenspiel von Bild und Wort entwickelt und durch die sie uns ein »Bild« ihrer Person zu vermitteln scheint und so für uns präsent wird. Nicht zuletzt unter-

streicht der Titel der Werkreihe den Eindruck, dass sich die Künstlerin in ihrer Arbeit preisgibt, sich den Betrachterinnen und Betrachtern präsentiert. Schließlich kann der Titel die Lesart eines Bildes maßgeblich festlegen. Diese Wirkmacht von Sprache motivierte Hans Dieter Huber in seinen Überlegungen zur Ausstellung dazu, Sophie Calles »Le Drap« weitere Arbeiten zur Seite zu stellen, in denen die Sprache eine wichtige Rolle spielt. Dazu zählt etwa das vierteilige Tableau des Malers, Konzeptkünstlers und Fotografen

Abb. 18
Loredana Nemes, Beker, Neukölln, 2009/2012,
aus der Serie: beyond



Jean Le Gac (* 1936, Tamaris bei Alès, Frankreich), der ebenfalls mit Sprache arbeitet. Anders als in Sophie Calles Arbeiten, in denen immer ein direkter Zusammenhang zwischen Bild und Wort besteht, untertitelt er seine Fotografien mit kurzen Fragen nach einem Sujet, das wir vergeblich in seinen Bildern suchen (Abb. 11). In den vier Fotografien, die jeweils eine Kamera auf einem Stativ an Wegrändern in einem Park oder Garten wiedergeben, fragt er »Où est le peintre?«, »Où sont les émotions?«, »Où est le jardin?« und »Où sont les beaux dimanches?«. Mit dem eingefügten Text suggeriert er nicht nur unsichtbare mögliche Assoziationen des Sichtbaren, er beeinflusst auch unsere Wahrnehmung und drängt sie in eine bestimmte Richtung. Wie würden seine Bilder ohne den Text wirken?

Wie von Hans Dieter Huber ausführlich beschrieben, ist die Präsenz des Ich immer auch an eine »soziale Präsenz« gebunden.¹⁰ Dabei handelt es sich um jene Form von Selbstpräsenz, die sich in der Wahrnehmung durch andere bildet. Huber unterscheidet hier nach George Herbert Mead zwischen dem »Ich« und dem »Mich«. Diese doppelte Präsenz des Ich ist nicht abgelöst voneinander zu denken: »Das ›Ich‹ ist die Spiegelung des ›Mich‹ durch die Anderen.«¹¹ In dem Triptychon »Gemelle« (dt. »Zwillinge«) von Michelangelo Pistoletto aus dem Jahr 1998 verdichtet sich diese Vorstellung augenscheinlich und wird im Moment der Werkbetrachtung zudem unmittelbar erfahrbar (Abb. 20). Die Arbeit besteht aus drei gleich großen Acrylglas spiegeln mit Siebdrucken (≙ Analoge Druckverfahren). Die beiden äußeren Bildtafeln zeigen zur

Werkmitte hin ausgerichtete schwarz-weiße Profilbilder einer jungen Frau, deren Blick jeweils auf einen schwarzen Punkt im Fluchtpunkt des mittleren Spiegels gerichtet ist. Wie in einer Camera obscura wird ihnen jeweils ihr Abbild gegenübergestellt. Das Ich im Blick der anderen zeigt uns der italienische Künstler aber nicht nur in der Abbildung der titelgebenden Zwillinge. Steht man vor der Arbeit, spiegelt man sich nämlich auch selbst. Dadurch wird man nicht nur Teil des Kunstwerkes – man bekommt vor allem die »soziale Präsenz« seiner selbst im eigenen Spiegelbild vor Augen geführt.

Vom »Ich« im Blick des anderen ist es nur ein kleiner Gedankenschritt zum fünften thematischen Abschnitt dieser Ausstellung: die Inszenierung des Ich. Wie präsentiere ich mich? Oder anders gefragt: Wie möchte ich im Blick der anderen wahrgenommen werden? Mit den im hintersten Raum der Ausstellungshalle gezeigten Arbeiten wenden wir uns diesem Aspekt zu und zeigen verschiedene Formen der (Selbst-)Inszenierung in fotografischen Kunstwerken.

Anders als Sophie Calle, geht es **Cindy Sherman** (* 1954, Glen Ridge, New Jersey, USA) in ihrer Werkgruppe »Rear Screen Projections« aus den Jahren 1980/1981 nicht um Selbstporträts im Sinne einer bildlichen Repräsentation ihrer Persönlichkeit. Vielmehr inszeniert sie sich vor (verschwommenen) Rückwandprojektionen in stereotypen Frauenbildern, die in den amerikanischen Massenmedien der 1970er Jahre transportiert wurden. **Sarah Jones** (* 1959, London, England, Vereinigtes Königreich) hingegen beschäftigt sich in

Abb. 19
Sophie Calle, Le Drap – L'Autobiographie, 1992
Installationsansicht Galerie Chantal Crousel, Paris 1996





Abb. 20
Michelangelo Pistoletto, Gemelle, 1998

ihren Arbeiten »The Dining Room I–III« mit inszenierten Räumen und Posen (Abb. 10). Die drei quadratischen Fotografien sind Teil eines fortlaufenden Projekts, an dem die britische Künstlerin seit 1996 mit den drei Freundinnen Camilla, Rohan und Stephanie arbeitet, die sie in zwei ihrer Elternhäuser (»Francis Place« und »Mulberry Lodge«) auf dem Land in Mittelengland ablichtet. Das Grundsetting unserer drei Bilder aus dieser Werkreihe ist immer gleich: Wir sehen die drei damals 14-jähri-

gen Mädchen in dem großbürgerlich eingerichteten Esszimmer von »Francis Place«. An der leuchtend türkisfarbenen Wand hängt ein Spiegel, in dem sich ein an der gegenüberliegenden Wand hängendes Bild spiegelt. Darunter befindet sich ein Buffett aus dunklem Holz, auf dem allerlei Tafelschmuck wie Glaskaraffen, Flaschen und Vasen arrangiert ist. Im Bildvordergrund schauen wir auf die spiegelnde Fläche eines dunklen Holztisches, auf dem drei Kerzenständer mit weißen Kerzen

stehen. An dem Tisch sitzend oder hinter ihm stehend sehen wir die drei Mädchen in erstarrten Posen. Sie wirken ganz in sich gekehrt und haben weder untereinander Blickkontakt noch treten sie über ihre Gesten miteinander in Beziehung. In der Abfolge der drei Fotografien variieren sie nun ihre Haltungen und Positionen im Raumgefüge und wechseln untereinander die Kleidungsstücke – als wollte die Künstlerin verschiedene Kombinationsmöglichkeiten des Bildarrangements durchspielen.

Obgleich uns Sarah Jones reale Personen in ihrem vertrauten Umfeld vorführt, zeigt sie uns in ihren Aufnahmen das bis zur Studioausleuchtung perfekt gestaltete Bildsetting eines theatralen Raums, in dem sie Stillleben-Arrangements mit Porträts verbindet und die drei jugendlichen Mädchen zu Schauspielerinnen werden lässt. Es sind gewissermaßen fotografisch festgehaltene Tableaux vivants – jene »lebenden Bilder«, in denen Werke der Malerei oder Bildhauerei mit Menschen nachgestellt werden.¹² Auf diese Weise treibt Sarah Jones die Inszenierung von Bildkompositionen auf die Spitze und führt zugleich die vermeintliche Abbildhaftigkeit von Fotografie ad absurdum.

Bewegt man sich wieder zurück in Richtung Ausgang, fällt zum Schluss des Rundgangs die in kräftigen Rottönen gehaltene Arbeit »Distorted Vision (A)«, 1991 des britischen Künstlers John Hilliard an der Stirnseite links der Treppe ins Auge (Abb. 21). Charakteristisches Merkmal seiner Arbeit sei – so der Künstler selbst – eine »chronische Unzufriedenheit mit dem photographischen Medium«, das jedoch zugleich das Medium seiner Wahl sei.¹³ Dieses Dilemma habe ihn zu einem »respektlosen Handeln«¹⁴ im künstlerischen Umgang mit dem fotografischen Medium herausgefordert, das sich im Rückblick auf sein bisheriges Œuvre allerdings als äußerst produktiv und für die Entwicklung der künstlerischen Fotografie überaus konstruktiv erweist. John Hilliard interessiert nämlich nicht die eigentliche Idee von Fotografie, das »Produzieren von Bildern«. Vielmehr durchziehe, so Marion Piffer Damiani, gerade das Gegenteil sein Schaf-

fen: »das Verschwinden der Dinge aus der Fotografie, das Auflösen der Grenze ins Unwirkliche«¹⁵. So sind seine Bildkompositionen eine stete Gratwanderung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Finden wir in der eingangs erwähnten Arbeit »Off Screen« das Moment der »Bild-Auslöschung«¹⁶ in Form einer leeren Filmleinwand in Szene gesetzt, wird in dem am Ende der Ausstellung präsentierten Werk ein »Großteil des Bildes«, so der Künstler selbst, »in eine betont unscharfe oder beiläufige Zone verwandelt«¹⁷. Durch den Blick mit der Kamera in einen Spiegel und eine zusätzliche Doppelbelichtung lässt sich erst auf den zweiten Blick das Motiv des Bildes entschlüsseln: Im Hintergrund des Bildes, also auf der Spiegelebene, erkennen wir durch die Doppelbelichtung nur verschwommen eine stehende Frau, die in ihrer rechten Hand ein abgerissenes Foto hält. Während wir von diesem Foto im Spiegel lediglich die weiße Rückseite sehen, bekommen wir die Vorderseite im rechten vorderen Bildgrund gezeigt. Als Betrachterin oder Betrachter nehmen wir also die Perspektive der sich spiegelnden Frau ein, die zugleich die Perspektive des Fotografen ist. Eine vollständige Auflösung der Bildkonstruktion bleibt uns letztlich versagt und der titelgebende »verzerrte Blick« wird zu einem virtuosen Spiel mit verschiedenen Bildebenen, sichtbaren und unsichtbaren Details, Schärfen und Unschärfen, Spiegelungen und damit auch der potenziellen Spiegelung unserer selbst im Kunstwerk. So entfalten sich in »Distorted Vision (A)« noch einmal zusammenfassend einige von vermutlich unzählbar vielen weiteren Lesarten einer »Dialektik der Präsenz«.

- 1 Vgl. S. 35.
- 2 Friedrich Tietjen: »Wessen Blauracke?«. In: Hans-Werner Schmidt (Hg.), Claudia Angelmaier. Color and Gray (Kat. Ausst. Museum der Bildenden Künste Leipzig 2007), Leipzig 2007, S. 16–19, hier S. 16.
- 3 John Hilliard: »Reden ist silber, Schweigen ist gold«. In: Karl Manfred Fischer und Lisa Puyplat (Hg.), John Hilliard. The Less Said the Better (Kat. Ausst. Städtische Galerie Erlangen 2003), Heidelberg 2003, S. 1–8, hier S. 6.
- 4 Vgl. S. 22.
- 5 Vgl. S. 26f.
- 6 Janos Frecot: »Zwischen Vertrautheit und Fremdheit. Loredana Nemes' fotografischer Blick hinter verhängte Fenster Berliner Männercafés«. In: Loredana Nemes. Beyond (Kat. Ausst. Baukunst Galerie, Köln 2010 und Museum Neukölln, Berlin 2011), Ostfildern 2010, S. 50–53, hier S. 53.
- 7 Vgl. S. 29f.
- 8 Cathrin Pichler: »Der Spur auf der Spur. Zur Erinnerungsarbeit in Projekten von Sophie Calle«. In: Kunstforum International, Bd. 128 (1994), S. 227–233, hier S. 230.
- 9 »Sophie Calle. Die Kamera, das bin ich«. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks. In: Kunstforum International, Bd. 188 (2007), S. 203–213, hier S. 206.
- 10 Vgl. S. 17.
- 11 Ebd.
- 12 Zu Sarah Jones' fotografischen Arbeiten als Tableaux vivants vgl. John Slyce: »Zeit und Erzählung. Performativer Realismus in den Fotografien von Sarah Jones«. Aus dem Englischen übersetzt von Christel Liesenfeld-Steinberg. In: Sarah Jones. Farbfotografien (Kat. Ausst. Museum Folkwang, Essen und Huis Marseille, Foundation of Photography, Amsterdam 2000), Essen 1999, S. 28–50, insbes. S. 32ff.
- 13 John Hilliard: »Die Lust des Eliminierens«. Aus dem Englischen übersetzt von Uta Nusser. In: John Hilliard. Arbeiten 1990–96 (Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 1997, u. a.), Wien 1997, S. 12–30, hier S. 16.
- 14 Ebd., S. 20.
- 15 Marion Piffer Damiani: »Vexierbilder des Lichts«. In: John Hilliard. Arbeiten 1990–96 (Kat. Ausst. Kunsthalle Krems 1997, u. a.), Wien 1997, S. 42–55, hier S. 49.
- 16 Hilliard, »Reden ist silber, Schweigen ist gold«, S. 1.
- 17 John Hilliard: »Eine Kamera, die ihre eigenen Bedingungen aufzeichnet (und andere Geschichten)«. Aus dem Englischen übersetzt von Uta Nusser. In: John Hilliard (Kat. Ausst. Kunst Haus Dresden, Städtische Galerie für Gegenwartskunst 1999, u. a.), Heidelberg 1999, S. 220–231, hier S. 229.



Abb. 21
John Hilliard, Distorted Vision (A), 1991

Fototechnische Begrifflichkeiten

Film

Unter Film versteht man eine biegsame Folie, die mit einer lichtempfindlichen Emulsion versehen ist und als Trägermaterial zur Aufnahme von Lichtbildern durch eine analoge Foto- oder Filmkamera dient. Man unterscheidet unter anderem zwischen Negativ- und Diafilm sowie Schwarz-Weiß- und Farbfilm. Filme gibt es zudem in unterschiedlichen Lichtempfindlichkeiten, die als ASA- bzw. ISO-Zahl angegeben werden, und in verschiedenen Größen. In der Fotografie kommen vor allem Kleinbild-, Mittel- und Großformatfilm zum Einsatz. Im Bereich des Bewegtbilds gilt 35mm-Film als Standard und wird auch als Normalfilm bezeichnet. Kleinere Formate wie Super-8 oder der 16mm gehören daher zu den Schmalfilmen.

Abzug

Als Abzug bezeichnet man die digital oder analog hergestellte Positivkopie eines Negativfilms (≈Film) auf Fotopapier. In der Schwarz-Weiß-Fotografie findet vor allem der Silbergelatine-Abzug Anwendung. Die Belichtung erfolgt dabei auf Papier, das mit einer Suspension aus lichtempfindlichen Silber-salzen in Gelatine beschichtet ist. Erst im chemischen Entwicklungsprozess wird das Bild durch die Reaktion der Silbersalze sichtbar. Ein chromogener Abzug dagegen entsteht durch die Vergrößerung eines Farbnegativs unter Verwendung von Farbfiltern. Farbfotopapier enthält drei übereinanderliegende Emulsionen, die während der Entwicklung die Primärfarben Gelb, Magenta und Cyan hervorbringen.

Handabzug

Werden die Arbeitsschritte zur Herstellung eines fotografischen Abzugs (≈Abzug) in der Dunkelkammer von Hand durchgeführt, spricht man von einem Handabzug. Dazu gehören sowohl die Vergrößerung und Belichtung des Negativs auf Fotopapier als auch der chemische Prozess des Entwickelns und Fixierens. Die Möglichkeit der individuellen Gestaltung durch manuelle Eingriffe in den Herstellungsprozess unterscheidet den Handabzug von maschinellen Verfahren. Ein vom Künstler oder der Künstlerin selbst hergestellter Handabzug wird auch »Vintage Print« genannt.

Digitale Belichtungsverfahren

Nicht nur analoge Negative, sondern auch digitale Bilddaten lassen sich auf ein lichtempfindliches Trägermaterial belichten. Die digitale »Ausbelichtung« ist das Ergebnis eines fotochemischen Prozesses und unterscheidet sich damit vom Tintenstrahldruck (≈Digitale Druckverfahren). Ein Computer steuert die Belichtung einer Datei auf Fotopapier durch LEDs oder Laser. Im Anschluss erfolgt – wie auch im analogen Verfahren (≈Abzug) – eine chemische Entwicklung und Fixierung. Zu den qualitativ hochwertigsten digitalen Belichtungsverfahren gehört der Lambda-Print, dessen Name sich von dem Belichtungssystem »Lambda 130« der Firma Durst herleitet.

Analoge Druckverfahren

Beim Siebdruck wird zunächst eine Schablone hergestellt, indem das Druckbild entweder von Hand oder durch ein fotochemisches Verfahren auf einen mit Gewebe bespannten Rahmen übertragen wird. Anschließend wird Farbe mit einer Rakel über den Rahmen gezogen und auf das darunterliegende Papier gedruckt. Der Platin- und Litho-Druck gehört zu den historischen fotografischen Edeldrucktechniken und ist eine Form der Direktbelichtung. Das Negativ wird dazu durch Tageslicht direkt auf die Oberfläche eines Papiers belichtet, das zuvor mit einer speziellen platin- und eisenhaltigen Lösung behandelt wurde.

Digitale Druckverfahren

Pigmenttintenstrahldruck und Laserdruck sind digitale Druckverfahren, die von einer Bilddatei ausgehen. Beim Pigmenttintenstrahldruck wird pigmenthaltige Tinte in winzigen Tröpfchen von einem beweglichen Druckkopf zeilenweise auf das Papier gebracht. Die Funktionsweise von Laserdruckern beruht auf einem elektrofotografischen Verfahren. Das Druckbild wird auf eine Bildtrommel übertragen, indem diese durch Laserbestrahlung elektrisch aufgeladen wird. Die feinen Partikel des Tonerpulvers haften an den geladenen Bereichen der Trommel und werden durch Rotation auf das Papier gedruckt. Mit einer heißen Walze wird das Bild anschließend fixiert.

Collage

Eine Collage entsteht durch das Zusammenfügen unterschiedlicher Materialien zu einer neuen Einheit. In der bildenden Kunst entwickelte sich das Verfahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst im Kubismus, dessen Vertreterinnen und Vertreter Zeitungsausschnitte und andere Fragmente des Alltagslebens in ihre Malereien einarbeiteten. Der Begriff leitet sich ab vom französischen Verb »coller« (kleben) und bezieht sich auf die Technik des Zerschneidens und Zusammenklebens verschiedener Bildelemente auf Papier. Für das Kombinieren von filmischem oder fotografischem Material verwendet man auch den Begriff der »Montage«.

Cibachrome

Cibachrome ist ein Farbpositivpapier der Schweizer Firma Ciba-Geigy, das sich durch brillante Farben, Schärfe und Lichtbeständigkeit auszeichnet. Im Unterschied zum chromogenen Abzug entstehen die Farben nicht erst durch chemische Reaktion, sondern sind bereits in der Beschichtung des Papiers enthalten. Nach der Entwicklung werden unbelichtete Pigmente in einem Bleichverfahren aus der Emulsion herausgelöst und die verbleibenden Farben fixiert. Cibachrome wurde zeitweise auch unter dem Markennamen »Ilfochrome« vertrieben und wird seit 2011 nicht mehr hergestellt.

Fotogramm

Ein Fotogramm ist eine Form der kameralosen Fotografie und entsteht durch direkte Belichtung eines Objekts auf Fotopapier. Dazu wird das Objekt in der Dunkelkammer unmittelbar auf der lichtempfindlichen Oberfläche des Papiers platziert und verdeckt diese in Teilen während des Belichtungsvorgangs. Im anschließenden chemischen Entwicklungsprozess verdunkeln sich nur die belichteten Bereiche, wodurch sich die Silhouette des Objekts hell vom Untergrund abhebt. Je nach materieller Beschaffenheit und Lichtdurchlässigkeit des verwendeten Gegenstands erscheint er im Fotogramm mehr oder weniger flächig und scharf umrissen.

Direktbelichtung

Ausgehend vom Fotogramm (≈Fotogramm) entwickeln Künstlerinnen und Künstler verschiedene kameralose Bildgebungsverfahren, die das Prinzip der Direktbelichtung aufnehmen und weiterführen. Als Lichtquelle für ihre »Pyrografien« etwa dient Helena Petersen das Mündungsfeuer einer Schusswaffe, die sie im Dunkeln über Fotopapier abfeuert. Durch die Explosion des Schießpulvers wird das Papier belichtet und von Schmauchspuren gezeichnet.

Sonja Palade

Führungen, Workshops und Veranstaltungen zur Ausstellung

Öffentliche Führungen

Donnerstags um 18 Uhr, an jedem letzten Freitag im Monat um 17.30 Uhr

Kuratorinnenführung

Donnerstag, 14.12.2023, 18 Uhr; mit Dr. Katrin Thomschke

Denkanstöße

»Bilder zwischen Präsenz und Absenz«

Donnerstag, 30.11.2023, 18 Uhr; der Kurator Prof. Dr. Hans Dieter Huber im Gespräch mit Dr. Sebastian Baden (Direktor der SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT)

»Präsenz auf der Bühne als Schulung der Wahrnehmung«

Mittwoch, 24.01.2024, 18 Uhr; Dr. Christina Leber im Gespräch mit Prof. Marion Tiedtke (Dramaturgin und Ausbildungsdirektorin des Studiengangs Schauspiel an der HfMDK Frankfurt am Main)

Abb. 22

Ausstellungsansicht Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2023



Kunst für Kids

Neben den individuell buchbaren Workshops bieten wir an jedem ersten Samstag im Monat von 15.30 bis 17.30 Uhr »Kunst für Kids« an. Die Teilnehmenden können alleine oder in Kleingruppen zu uns kommen und sich durch eigene künstlerische Praxis den Themen der Ausstellung annähern. Das Angebot richtet sich an Kinder zwischen 5 und 12 Jahren. Eltern und erwachsene Begleitpersonen sind ebenso willkommen.

Kunstquiz

Mit unserem Kunstquiz können Inhalte der Ausstellung auf spielerische Art erforscht werden. Das Quiz beinhaltet einen praktischen Kreativteil, der mit Materialien aus unserer »Kunstbox« umgesetzt werden kann. Zusammen mit der Kunstbox liegt das Quiz in der Ausstellungshalle bereit.

Fortbildung für Lehrkräfte

Zu jeder Ausstellung in der Kunststiftung DZ BANK gibt es eine Fortbildung für Lehrerinnen und Lehrer. Diese besteht aus einer einstündigen Führung sowie der Vorstellung der angebotenen Workshops. Das Vermittlungsprogramm wurde an das schulische Curriculum angepasst. Nächster Termin: 30.10.2023, 16 bis 18 Uhr

Sonderführungen und Workshops auf Anfrage

Ab einer Gruppengröße von 5 Personen können Sie Führungen und Workshops auf Anfrage buchen. Dies gilt für Erwachsene wie für Kinder und Jugendliche ab der Grundschule.

Dauer: 30 min/60 min/90min/120 min

Buchungsanfragen für Führungen und Workshops richten Sie bitte an: vermittlung@kunststiftungdzbk.de

Der Eintritt, die Führungen sowie die Workshops sind kostenfrei. Bitte beachten Sie: Für alle öffentlichen Führungen und Veranstaltungen ist eine Anmeldung erforderlich. Die Führungen finden ab einer Teilnehmerzahl von 5 Personen statt. Informationen zur Anmeldung finden Sie auf unserer Webseite: <https://kunststiftungdzbk.de>

Workshops

Workshop I: Wer bin ich?

(Primarstufe, Sek I)

Wie sehe ich mich selbst? Beim Blick in den Spiegel sehe ich mich seitenverkehrt. Auch auf Fotografien, die meist auf Ausflügen oder auf Familienfesten gemacht werden, bin ich zu erkennen. Wie habe ich mich damals gefühlt und werden diese Gefühle sichtbar? Auch Künstlerinnen und Künstler stellen sich immer wieder in unterschiedlichen Situationen dar. Mit Selbstporträts experimentieren sie mit verschiedenen Gefühlen. Cindy Sherman zum Beispiel hat sich selbst abgelichtet und sieht wie eine Schauspielerin in einem Hollywoodfilm aus. Wir schauen einmal selbst in den Spiegel und bringen zu Papier, wie wir uns sehen und was uns der Blick in den Spiegel verrät: Wer bin ich und wie nehme ich mich wahr? Was fühle ich gerade? Welcher Gedanke kommt mir, wenn ich an mich selbst denke? Was kann ich besonders gut? Mit Stift und Papier zeichnen wir Selbstporträts mit unserer ganz besonderen Superkraft.

Workshop II: Wer hat an der Uhr gedreht?

(Sek I und Sek II)

Die Zeit ist nicht nur naturgegeben, indem sie mit Sonnenaufgang und Sonnenuntergang in Tag und Nacht unterschieden wird, sondern auch eine menschengemachte Einheit. Mit der zunehmenden Technisierung wurde es notwendig, die Zeit zu messen: So wurde zum Beispiel in Deutschland im Jahr 1893 die mitteleuropäische Zeit eingeführt. Zuvor hatten jede Stadt und jede Region ihre eigene Zeitmessung, die sich am jeweiligen Stand der Sonne orientierte. Zeit wird auch als Gefühl erlebt. Sie kann sich unendlich lang anfühlen, wenn wir zum Beispiel auf etwas warten oder etwas tun, zu dem wir keine Lust haben. Manchmal verfliegt die Zeit aber auch rasend schnell, beispielsweise, wenn wir etwas besonders genießen. Wie sich das anfühlt, weiß sicherlich jede und jeder von euch. Aber wie sieht das eigentlich aus, wenn Zeit schnell oder langsam vergeht? Ist die Wahrnehmung von Zeit nur der schnelle Blick auf die Uhr? In Collagen wollen wir die Zeit und das Gefühl von Zeit sichtbar machen.

Workshop III: Selbstinszenierung

(Sek I, Sek II gymnasiale Oberstufe / Kerncurriculum Q2.1, Q2.2)

In Sarah Jones Tableau »The Dining Room I–III« vereint die Künstlerin drei Gruppenporträts von drei jungen Frauen um einen Esstisch. In jeder Szene kombiniert sie die Personen anders. Die Frauen tauschen die Kleider untereinander, nehmen die Körperhaltung der jeweils anderen ein oder verändern ihre Mimik und Gestik: Sie werden immer wieder neu inszeniert. Was nehmt ihr dabei wahr? Wie verändern die wechselnden Plätze unsere Wahrnehmung der Protagonistinnen und ihres Zusammenspiels? In Kleingruppen wollen wir uns zu immer neuen Konstellationen formieren, wechselnde Rollen einnehmen und unsere Positionen verändern. Welche Rolle gefällt uns am besten, welche behagt uns gar nicht und warum? Welche Rolle steckt bereits in uns? Mit welchen Mitteln können wir unsere Rolle sichtbar machen? Mit Kameras halten wir die Ergebnisse fest und schaffen uns so eine Präsenz in der Inszenierung unserer selbst.

Workshop IV: Wenn Fotografien sprechen können

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe / Kerncurriculum Q2.4, Q2.5, Q4.3)

Der französische Maler, Konzeptkünstler und Fotograf Jean Le Gac arbeitet mit Sprache und unterteilt seine Fotografien mit kurzen Fragen nach einem Sujet, das wir vergeblich in seinen Bildern suchen. In den vier Fotografien, die jeweils eine Kamera auf einem Stativ in einem Park oder Garten wiedergeben, fragt er »Où est le peintre?«, »Où sont les émotions?«, »Où est le jardin?« und »Où sont les beaux dimanches?«. Mit dem eingefügten Text beeinflusst er unsere Wahrnehmung. Wie würden seine Bilder ohne den Text wirken? Mit »sprechenden Collagen« wollen wir Abbildungen und Fotografien aus Zeitschriften mit Worten versehen, die neue Bedeutungsebenen erschließen oder gegebene verändern. Auf diese Weise möchten wir eine Aufmerksamkeit dafür entwickeln, wie unsere Wahrnehmung – beispielsweise durch die Werbung – beeinflusst werden kann.

Der Eintritt, die Führungen sowie die Workshops sind kostenfrei.
Eine Anmeldung ist erforderlich.

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus I
Friedrich-Ebert-Anlage

Nahverkehrshaltestelle:
»Platz der Republik«
Öffentliches Parkhaus:
»Westend«

Telefon +49 69 7680588 00
info@kunststiftungdzbk.de
<https://kunststiftungdzbk.de>
[instagram.com/kunststiftungdzbk](https://www.instagram.com/kunststiftungdzbk)

Nutzen Sie für Ihre Beiträge in
den Sozialen Netzwerken
#kunststiftungdzbk

Öffnungszeiten

Di. bis Sa. 11–19 Uhr
Eintritt frei

Öffentliche Führungen

Jeden Donnerstag um 18 Uhr
sowie an jedem letzten Freitag
im Monat um 17.30 Uhr.
Die Teilnahme ist kostenfrei,
eine Anmeldung ist erforderlich.

Buchungsanfragen für Führungen
und Workshops richten Sie bitte an:
vermittlung@kunststiftungdzbk.de

Medienpartner:

FRIZZ

ISBN 978-3-9823290-7-9

Weitere Informationen
finden Sie hier:

