

IN DER SEQUENZ PHOTOARBEITEN VON ERICH SPAHN

»Die Photographie ist eine Sprache, die nur in Einzelheiten spricht, ihr Bildvokabular beschränkt sich auf die konkrete Darstellung. Anders als Wörter und Sätze liefert uns das Photo keine Idee und keinen Begriff von der Welt, es sei denn, wir bedienen uns wiederum der Sprache, um das Bild in eine Idee zu verwandeln. Das Photo als solches kann mit dem Unsichtbaren, dem Entrückten, dem Inneren, dem Abstrakten nichts anfangen.«¹ Zu dem Zeitpunkt, als Neil Postman diese Sätze in der Mitte der achtziger Jahre schrieb, waren in Deutschland bereits eine Reihe von Künstlern wie Jürgen Klauke, Rudolf Bonvie oder Bernhard Johannes Blume dabei, durch ihre Künstlerarbeiten diese Gedanken zu widerlegen. Sie manipulierten nicht ihre Photographie, sondern ihre Bildgegenstände und lieferten so Photos, die zwar die Authentizität der Photographie noch für sich behaupten konnten, aber dennoch etwas abbildeten, was so nur deshalb stattfand, weil der Künstler die Wirklichkeit, so wie er sie sich vorstellte, erst realisierte und dann photographierte. Das Photo selbst blieb unmanipuliert. »Im Hinblick auf ein Photo bedeutet die Frage >Ist es wahr?< nur, ob es die Wiedergabe eines wirklichen Stücks Raum-Zeit ist. Lautet die Antwort >ja<, so gibt es nichts weiter zu sagen, denn es hat keinen Sinn, ein Photo, das nicht gefälscht ist, zu bestreiten. Das Photo selbst macht keine Aussagen, über die sich diskutieren ließe, es gibt keine ausführlichen unmißverständlichen Kommentare. Es stellt keine Behauptungen auf, die man widerlegen könnte.«² Gerade hier lag für die Künstler der Reiz, ihre Sicht der Welt auch über das Medium Photographie vermitteln zu können. Sie kreierten ein reales Stück Raum-Zeit in der Weise, daß es für den Betrachter identifizierbar war, photographierten es und konnten so erwarten, daß das Photo für wahr gehalten wurde. Damit stellen sich diese Photoarbeiten, wie Vilém Flusser sagte, in den Freiraum zwischen Wissenschaft und Kunst, da auch die wissenschaftlichen Hypothesen Finten seien und Kunst letztlich »durch Täuschung zu der Wahrheit führen wird.«³ Diese Möglichkeit der Täuschung macht sich die Künstlerarbeit der achtziger Jahre zunutze. Einige verbergen ihren manipulativen Charakter, andere decken ihn auf und sehen eine Möglichkeit, den Betrachter zum Nachdenken anzuregen, sobald die Täuschung durchschaut ist.

Eine in der Geschichte der Kunst seit langem etablierte Möglichkeit, zwischen ähnlichen Bildern vergleichen zu können, ist die Sequenz. Das Einzelbild wird aus seiner Isolation herausgenommen und eröffnet durch die Nähe zu anderen über die reine Feststellung hinaus, daß ist, was auf dem Bild zu sehen ist, die Möglichkeit zum Vergleich. Erich Spahn arbeitet seit vielen Jahren auf dem Gebiet der Photographie mit der Sequenz und er benutzt sie fast ausschließlich. Auch ist die Sequenz eine Möglichkeit, den Diskurs in der Photographie in Gang zu bringen. Sie ermöglicht den Vergleich mit dem nächsten Bild und dem übernächsten und eröffnet so die Sicht auf Variablen im Ausschnitt, in der Farbe, in der Perspektive, in der Brennweite und anderen Variaten. Wird so offensichtlich, daß 30 Ansichten derselben Sache Authentizität für sich beanspruchen, geben die Einzelbilder den Weg frei für Zweifel und Diskussion. Zum Denkkakt, und damit zur sprachlichen Reflexion gehört bei Neil Postman, daß ein Ding mit dem anderen verglichen werden kann, daß bestimmte gemeinsame Merkmale ausgewählt werden, daß in der Vorstellung Kategorien geschaffen werden. All dies gesteht er der Photographie nicht zu.⁴ Diese Möglichkeit wird jedoch mit Hilfe der Sequenz geschaffen. Wollte man in seiner Vorstellungswelt bleiben, könnte man sagen, daß die Sequenz beginnt, mit Bildern Sätze zu bilden, Zusammenhänge und eine Syntax zu schaffen, die Regeln folgt und nachvollziehbar ist. Das Einzelbild ordnet sich dem Ganzen unter, wie der Begriff in den Satz. »Es geht dabei nicht mehr um das einzelne Bild, und die Regeln der Bildästhetik

können auf die Serie nicht angewandt werden. Das einzelne Bild verliert seine Identität und wird zu einem Teil, zu einem wesentlichen strukturellen Element des Ganzen. Aus dieser Verknüpfung von Einzelbildern zu einer photographischen Serie, welche auf ein ganz bestimmtes Thema hin konzipiert wurde, kann sowohl eine scharfe Waffe als auch zarteste Lyrik entstehen... Selbstverständliche Voraussetzung dieser Entwicklung ist die Einsicht, daß die Kenntnis der Photographie nicht weniger wichtig ist, als die Kenntnis des Alphabets: Der Ungebildete der Zukunft wird weder schreiben noch photographieren können!«⁵ Es ist erstaunlich, wie genau die Charakterisierung László Moholy-Nagy's auf die Sequenzen von Erich Spahn paßt. Insbesondere die bei ihm vollzogene Unterordnung des Einzelbildes unter die ganze Photoarbeit und der Vergleich mit einer sprachlichen Syntax ist auffallend und ungewöhnlich.

Hier ist dann auch bei Erich Spahn der entscheidende Unterschied zu landschaftlichen Sequenzen bei Ger Dekkers zu sehen, dessen Arbeiten sich aus der Landart herleiten und sich weit mehr als ein systematisches Herangehen, als eine Annäherung an eine Landschaft begreifen und die Unterordnung des Einzelbildes unter das Gesamtbild nicht in der hier vorliegenden Radikalität verstehen. Bei Dekkers fügt sich die Reihung zum Bild, bedingt durch das systematische Herangehen. Bei Spahn ähnelt das Vorgehen eher demjenigen der Abstrakt-Konkreten. Am Anfang steht eine Regel, ein Bildkonzept, aus dem sich die Einzelbilder und ihr Zusammenwirken ergeben. Erich Spahn führt in sehr konsequenter Weise auf photographischem Gebiet die Arbeit der Abstrakt-Konkreten fort, weshalb die Ausstellung, die dieses Buch begleitet, auch nicht von ungefähr in einem Museum für Konkrete Kunst erarbeitet wurde. Überprüft man die Systematik, dann fühlt man sich sehr schnell an Josef Albers, Richard Paul Lohse, Anton Stankowski oder an Hajo Hangen erinnert. Erich Spahn bedient sich unterschiedlicher landschaftlicher Strukturen als Grundlage, wobei die stille Landschaft der Sahara die besten Voraussetzungen liefert. Er greift auf Horizonte, Strukturen, Bergkonturen, Gesteinsmuster oder Licht und Schattenwirkungen zurück und benutzt Ausschnitte, um durch horizontale, vertikale oder diagonale Verschiebungen, axiale Drehungen, gegenläufige Bewegungen oder Farbveränderungen von einem Bild zum anderen minimale Veränderungen vorzunehmen, die in der Zusammenstellung der Bilder die Komposition und das Bildmuster konstituieren. Die Komposition ist dabei nicht ein Ergebnis nachträglicher Durchsicht der entstandenen Bilder, sondern bereits Teil des ursprünglichen Konzeptes. Zusammen mit dem Arbeitsprinzip, mit der Regel, entsteht im Kopf ein Bildmuster, nach dem die Einzelarbeiten entstehen. Bei einer Sequenz mit 36 Bildern wandert so die Bildvorstellung gleichsam von Aufnahme zu Aufnahme aus der Vorstellung des Photographen hinüber in die Filmrolle. Ist der Film fertig, werden die Bilder in der Reihenfolge, in der sie entstanden sind, in ein Tableau gebracht. 6 Streifen à 6 Bildern ergeben dann die gesamte Arbeit von 36 Bildern. Das Ganze ist Ergebnis der Regel, wobei kontinuierliche Progressionen zu den häufigsten Verfahren gehören. Nur wenige der sequenziell arbeitenden Künstler und Photographen haben sich bisher auf diese schwierige Methode eingelassen. Weit häufiger werden Sequenzen nachträglich zusammengestellt, ist das Prinzip assoziativer Natur oder dient dem erzählerischen Charakter der Arbeit. Nicht von ungefähr wird die Sequenz häufig in die Nähe des Films gebracht, wird sie gar als eine Art Kurzfilm bezeichnet. In seiner inzwischen legendären Zeitschrift »Camera« hat Allan Porter im Jahr 1971 ein Heft zum Thema »Sequenz« gestaltet und dabei u. a. Arbeiten von Floris M. Neusüss, Pierre Cordier, Ray K. Metzker, Duane Michals und Christian Vogt vorgestellt. Er unterschied dabei zwischen 12 unterschiedlichen Arten von Sequenzen: der chronologischen und nichtchronologischen Sequenz, dem Doppel-Konzept, räumlichen, idiomatischen, konzeptionellen und polaren Beziehungen, Happenings, Flux, das Gedächtnis sprengenden Bildfolgen, Rhythmischen Sequenzen und pluralen Bilderfolgen.⁶ Wollte man Erich Spahns Arbeiten in dieses

Schema einordnen, würde man sie wohl bei den »konzeptionellen Beziehungen« und den »Rhythmischen Sequenzen« finden. Vermutlich gilt sein Schlußwort auch heute noch und nicht nur für die mit den Mitteln der Sequenz arbeitende künstlerische Photographie: »Diese jungen Photographen bemühen sich darum, die Grenzen und herkömmlichen Definitionen ihres Mediums zu überschreiten und zu durchbrechen, sie betreten Neuland, in dem die Photographie ihren Standort erst noch finden muß.«⁷

Reinhold Mißelbeck

1. Neil Postman, Wir amüsieren uns zu Tode, Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt 1988, S. 92

2 Neil Postman, ebda, S. 92

3. Vilém Flusser, Genetik und generative Fotografie, in: Bulletin. Mitteilungen der Fotografischen Akademie GDL, Nr. 3, Sept. 1988, S. 9

4. vgl. Neil Postman, ebda, S. 93

5. Lószló Moholy-Nagy (1895-1946), Aus dem Bauhaus, in: Camera, 46. Jg., April 1967, Nr. 4, S. 35

6. Allan Porter, Sequence, in: Camera 50. Jg., Febr. 1971, Nr. 2, S. 22

7. Allan Porter, ebda, S. 22