

RALF KASPERS
ATELIERAUSSTELLUNG 2025



PROF. DR. KLAUS KAMPS
**DREI BAUERN AUF DEM WEG ZUM TANZ -
DOKUMENTATION UND KONTINGENZ IN DER FOTOKUNST**

An einem Samstag im Sommer 1982 besucht Richard Powers, ein 24-jähriger Programmierer aus Chicago, im Museum of Fine Arts in Boston eine Retrospektive des Fotografen August Sander (1876-1964). Sander gilt als einflussreicher Vertreter der dokumentarischen Porträtfotografie, einer nüchternen, völlig unromantischen Bestandsaufnahme seiner Zeit und Gesellschaft. Unter den Typenporträts, die in Boston zu sehen sind, befindet sich eine Ikone seiner Sammlung: „Young Westerwald Farmers on Their Way to a Dance, 1914“ ist neben dem großformatigen Abdruck zu lesen. „Jungbauern, 1914“ hatte Sander zum Original etwas lapidarer notiert.

Drei junge Bauern förmlich eingekleidet im Sonntagsstaat - Anzug, Hut und Gehstock: das Ensemble wirkt etwas steif, aber selbstbewusst. Ein Moment eingefrorener Jugend wird man später sagen, Lebensfreude und Idylle vor ländlichem Horizont: junge Bauern aus dem Westerwald, wie man also erfährt, auf dem Weg zum Tanz.

Powers beschreibt seine Begegnung mit dem Foto als Überfall und Schlüsselmoment. Gerade, als hätten die drei Jungen dort auf dem Feldweg sieben Jahrzehnte auf ihn gewartet, damit er endlich ihren Blick erwidere. „I knew instantly not only that they were on their way to a different dance than they thought they were, but that I was on the way to a dance that I hadn't anticipated until then.“ Zwei Tage später kündigt er seine Stelle und beginnt zu schreiben. An seinem Debütroman *Three Farmers on Their Way to a Dance* - ein Erfolg, nicht fulminant, aber vielversprechend (eine typische Leerformel unsicherer Rezensenten). Heute ist er einer der renommiertesten Schriftsteller der USA.

„Drei Bauern auf dem Weg zum Tanz“ - Powers lässt im Roman einen obsessiven Ich-Erzähler in Detroit in einem Museum über die Sander-Fotografie stolpern. „Schon das Datum

verriet mir, dass sie nicht wie erwartet zu einem Tanz gingen. Ich ging nicht wie erwartet zu einem Tanz. Wir alle würden mit verbundenen Augen auf ein Feld irgendwo in diesem geschundenen Jahrhundert geführt werden und tanzen müssen, bis uns die Luft ausgeht. Tanzen, bis wir zusammenbrechen.“

Im Roman verbinden sich fiktionale Figuren mit historischer Dokumentation - Powers transformiert also das Bild in eine Kaskade aus Fakten und Erfindungen im Medium der Literatur. „1914“: tatsächlich werden die jungen Bauern nur wenig später zum Militär gezogen. Und einer würde bald fallen. Ein *memento mori*, der die Rezeption des Fotos bestimmt (von nun an). „Wer blickt, wird rasch belehrt werden, besser als durch Vorträge und Theorien, durch diese klaren, schlagkräftigen Bilder und wird von den anderen und von sich erfahren“ - so Alfred Döblin in einem Vorwort zu einer Werksausgabe zu Sanders Fotografien. Wozu eine kleine Zeitangabe doch gut ist, mag man hinzufügen.

Das Foto ist nun mit einer stimmigen Tragödie beladen. August Sander hatte die Dokumentation eines Typus im Blick (junge Bauern und ihr Aufzug im Fest) und nicht die historische Tiefendimension des Ersten Weltkrieges. Und wer jetzt denkt „Wie auch?“, ist im Thema: Wenn das Foto auf einer Technik beruht, die einen Moment fixiert, der sonst verloren wäre, wie kann es dann mehr enthalten?

*

Nur wenige Jahre vor der Erfindung der Daguerreotypie, im Januar 1836, schreibt Georg Büchner im „Lenz“: „Wie ich gestern neben am Tal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen: die eine band ihr Haar auf, die andre half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht, und die andere so sorgsam bemüht. Die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können [...]. Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört [...].“ Büchner beschwert sich über die „altdeut-

sche Schule“ der Malerei - die nicht in der Lage sei, obwohl schön und innig, den Eindruck zu spiegeln (und festzuhalten!), den ein Betrachter habe, von goldenen Haaren und ernsten, bleichen Gesichtern sorgsam bemühter Mädchen. Büchner, der früh stirbt, bleibt die Enttäuschung erspart zu sehen, wie das Lichtspiel - die Daguerreotypie - sich wenig später auch nur beschränkt auf Passfotografie (eine auf Reisen nützliche Erfindung, die die üblichen seitenlangen Personenbeschreibungen im Pass-Büchlein ersetzt), hoheitliche Porträtfotografie (Pferd, Schwert, Blick) oder Kriegsfotografie (was den Schlachtenmalern unter den Schlachtenbummlern nicht gefiel).

Im amerikanischen Bürgerkrieg - dem des 19. Jahrhunderts - wird bezeichnenderweise über die fototechnische Dokumentation des Krieges nur beiläufig gestritten; weit mehr ereifern sich die Zeitungen über Inszenierung und Absicht, die dahinter stünden. Ob es ästhetisch oder moralisch wäre, die Toten derart sorgsam zu drapieren und zu fotografieren. Das ist insofern verständlich, als man es nicht anders kennt: aus der Kunst, aus der Presse, aus der Literatur - immer ist es das Motiv der Darstellung, das einen Eindruck beim Betrachter hinterlassen soll. Was mal mehr, mal weniger gut gelingt. Kausalthese hat man das genannt, von Eigenständigkeit der Betrachter keine Spur. Alles, was die Wahrnehmung darf, findet sich im Objekt der Anschauung. Es kann ja auch nicht anders sein. Es wird wahr-genommen und ist wahr.

Es ist die Literaturtheorie, die im 20. Jahrhundert als erstes die Seiten wechselt und beginnt, diesen Fokus in Frage zu stellen und damit die Idee universeller - so und nicht anders möglicher - Deutungen. Man entdeckt Unbestimmtheitsstellen: Ungewissheiten, überraschende Momente, die Leser mit Informationen möblieren, an die Autoren gar nicht gedacht hatten. Und womöglich gar nicht denken konnten. Man hat diesen Wechsel hin zu einer Beobachterperspektive auch als Liberalisierung des Urteils in der Kunst verstanden. Tatsächlich befreit: nun werden Betrachter künstlerischer Objekte nachgerade erlöst von der Frage nach dem, was der Künstler eigentlich sagen wollte.

(Eine sowieso absurde Forderung: durch Introspektion zu erkennen, wie sich ein anderes Bewusstsein verhält!)

*

Als einer der ersten Fotografen verlässt Sander das Atelier und porträtiert Menschen dort, wo sie leben, schaffen, feiern. Aber er inszeniert sie auch, seine Arbeit ist eine fototechnische Soziologie, und ihre Form die (anonyme) Dokumentation: „Bauer“, „Handwerker“, „Die Stände“, „Künstler“ und „Frauen“ (usf.), eine Sammlung an Prototypen mit streng kontrollierter Bildsprache. Eine ähnliche Serialität findet man später etwa bei Hilla und Bernd Becher. Wie die mündliche Sprache dient die Bildsprache als Mechanismus der Reduktion von Komplexität. Denn so selbstverständlich, wie man meinen könnte, ist es ja gar nicht: Gelungene Kommunikation ist höchst unwahrscheinlich - ohne Sprache wären unsere mündlichen Versuche, uns mitzuteilen, bestenfalls merkwürdige Geräusche. Jedenfalls würden sie nichts Sinnhaftes zum Erhalt sozialer Systeme beitragen.

Auch die Bildsprache reduziert die Wahrscheinlichkeit des Nicht-Verstehens, freilich auf höchst unterschiedliche Weise. Die Freiheitsgrade, die die Wahrnehmung dem Bewusstsein dabei anbietet, sind allerdings äußerst verschieden. So ist das Passfoto ein streng standardisiertes Format und „gehört“ dem Justizsystem - und dürfte kaum mit einem Selfie verwechselt werden. Das Pressefoto „gehört“ dem Mediensystem, das Röntgenfoto hat seine Funktion im Gesundheitssystem usf. In solchen Fällen ist die Kontingenz (= das Meer der Möglichkeiten) der Bildsprache äußerst gering, und soll es sein. Das Röntgenbild schließt - notwendigerweise - andere Formen der Beobachtung wirksam aus. Wer will schon, dass sein Arzt mit dem Schnappschuss hantiert?

In der Kunst hingegen ist diese Kontingenz und damit der Freiheitsgrad der Wahrnehmung enorm hoch: Kunstobjekte sind so möglich, aber stets auch anders denkbar. Sie sind sogar extrem unwahrscheinlich (oder müssen zumindest so tun). Deshalb charakterisiert sich Kunst geradezu dadurch, dass sie die unfassbar geringe Wahrscheinlichkeit ihrer Entste-

hung wie ein Mantra vor sich her trägt. Sie ist, so Niklas Luhmann, „ein demonstrativ unwahrscheinlicher Sachverhalt.“

Kunst ist allerdings nicht vollkommen frei in ihren Formentscheidungen - von Literatur (und ihren unendlich vielen Möglichkeiten, Wörter aneinander zu reihen) wird beispielsweise verlangt, interessant zu sein. Sie besteht also nicht in der Schaffung eines Werkes an sich, sondern enthält bereits den wahrscheinlichen Fall einer Beobachtung zweiter Ordnung (= das Lesen): It takes two for a tango. Kunst ist nicht nur eine besondere Art, die Welt zu beobachten, sie legt es darauf an, in ihrem Prozess der Wirklichkeitskonstruktion wahrgenommen zu werden. Wortwörtlich. Ein Architekt mag sein eigenes Haus beziehen, ein Bauer sein eigenes Gemüse anbauen. Ein Künstler aber muss seine Objekte dieser Beobachtung zweiter Ordnung zur Verfügung stellen. Und schauen, was passiert.

Und das kommt mit dem Preis doppelter Kontingenz: Ob die Wirklichkeitskonstruktion Unterscheidung (z. B. in Form einer Bildsprache) als solche angenommen wird, liegt nicht in der Hand des Künstlers. Und soll es auch nicht: Ein Simultanprozessieren von Kunst und Betrachtung wäre nicht nur extrem unwahrscheinlich, sie wäre höchst langweilig. Ein Roman, der eine Deutung erzwingt, ist eine Gebrauchsanweisung, also nicht zu gebrauchen.

Im Mittelpunkt auch der Fotokunst steht damit eine Provokation des Betrachters mittels Formsprache (= Unterscheidungen) und Beobachtung dieser Unterscheidung durch andere (und zwar als Unterscheidungen, die anders möglich gewesen wären!). „Jungbauern, 1914“ - der magere Titel schuldet sich der Dokumentenqualität des Bildes, ebenso die Bildsprache und die Serialität, mit der Sander seine fotografische Soziologie betrieb. Wenn Powers nun in einer eigentlich schlichten Assoziation das nüchterne Typenporträt junger Bauern historisch-politisch liest und es retrospektiv zweckentfremdet und mit einer eigenen Bedeutung auflädt (einem Roman), dann steht die kleine Episode schön beispielhaft für den Prozess der künstlerischen Selbstbeobachtung der Gesellschaft (in dem Fall durch Literatur).

Man könnte den Roman eine so mögliche, aber immer auch anders denkbare Kontextverschiebung nennen, die Sander wohl gefallen hätte (nicht zuletzt aufgrund der Reichweite dieser Anschlusskommunikation). Dass das sinnhaft möglich ist, zeigt, dass in Bild und Titel tatsächlich mehr enthalten ist, als im Moment der Aufnahme eingefroren wurde. Dazu bedarf es nicht unbedingt der Retrospektive, obwohl die immer dabei ist. Ein Landschaftsbild trägt mehr als das, was im Fotorahmen sichtbar ist (vielleicht einen Golfplatz am Rhein), insoweit der Rahmen als Grenze derart offenkundig ist, dass die andere Seite gleich mitgedacht wird. Ein aufgeräumtes Bild von Checkpoint Charlie wird, wenn man es in die Zeit der Wiedervereinigung versetzt, weit mehr Projektionen evozieren, als ein Fotograf aufschreiben könnte. Das Postkartenmotiv Sacré-Coeur im Hintergrund, erstaunlich klein, legt ganz eigene Wahrnehmungsschalter um.

Die Frage ist also nicht nur nicht „was will der Fotograf sagen?“, sondern: welche Formen der Irritation, Innovationen oder Anschlusskommunikationen erzeugt das Werk tatsächlich? Es muss ja nicht gleich ein überfallartiger Schlüsselmoment sein. Mit dem Prinzip der (doppelt überraschenden) Kontingenz kann aus Kunst und in unserer Episode hier: dokumentarischer Fotokunst ein Sozialmedium entstehen. Und ganz nebenbei kann erst dann der Künstler sehen, was er gemacht hat - wenn er beobachtet, was er getan hat. Womit wir bei der Beobachtung dritter Ordnung wären: Auf einer Vernissage beispielsweise oder in einer Kritik. Aber das ist ein anderes, ein weites Feld.