

Jene unbedingte Verschiedenheit des Blicks in Manfred Kochs fotografischer Aphoristik

Hans-Walter Ruckenbauer

Dieser Fotograf braucht niemanden, der ihn auslegt. - So ließe sich in freier Anwendung einer Sentenz von Friedrich Nietzsche über Manfred Koch reden. Die Referenz auf Nummer 249 aus *Der Wanderer und sein Schatten*, der zweiten Abteilung des zweiten Bandes der freigeistigen Schrift *Menschliches, Allzumenschliches*, enthält freilich grobe Verschiebungen: vom Denker zum Fotografen, von der Widerlegung zur Auslegung. Auch Nietzsches Pointe¹ müsste dahingehend umgeschrieben werden, dass nunmehr dazu seine Bilder genühten. Sie selbst also bieten reichlich Interpretationspotenzial und bedürfen keiner weiteren Instanz zur Auslegung. Aber lohnt sich überhaupt der Aufwand, in diesem kurzen Text den Akteur zu tauschen und

der Richtung der Aussage einen anderen Drall zu geben? Oder schluckt er nicht vielmehr den bemühten Vergleich? Allein als Bonmot verstanden, wirkt der Einstieg in der Tat leicht gekünstelt. Und auch die offensichtlich kontrafaktische Behauptung beider Sätze schlägt bloß eine notdürftige Brücke über den inhaltlichen Graben: Trotz aller Widerlegungs selbstgenügsamkeit wird sich Nietzsches Denker irgendwann mit durchaus konstruktiver Entgegnung von Seiten Dritter konfrontiert sehen, ebenso wie gehaltvolle Kunstwerke durch eine kritische Würdigung gewinnen können.

Folglich findet sich der intendierte Bezug nicht gleich an der Oberfläche, sondern erst auf einen zweiten, dritten Blick. In





den Momenten des Perspektivischen und der Aphoristik gründet meines Erachtens eine engere Verwandtschaft, als der holprige Auftakt erwarten lässt. Dies gilt es in zwei Schritten zu begründen und zugleich für die Rezeption von Manfred Kochs fotografischen Arbeiten, die in diesem Band versammelt sind, fruchtbar zu machen.

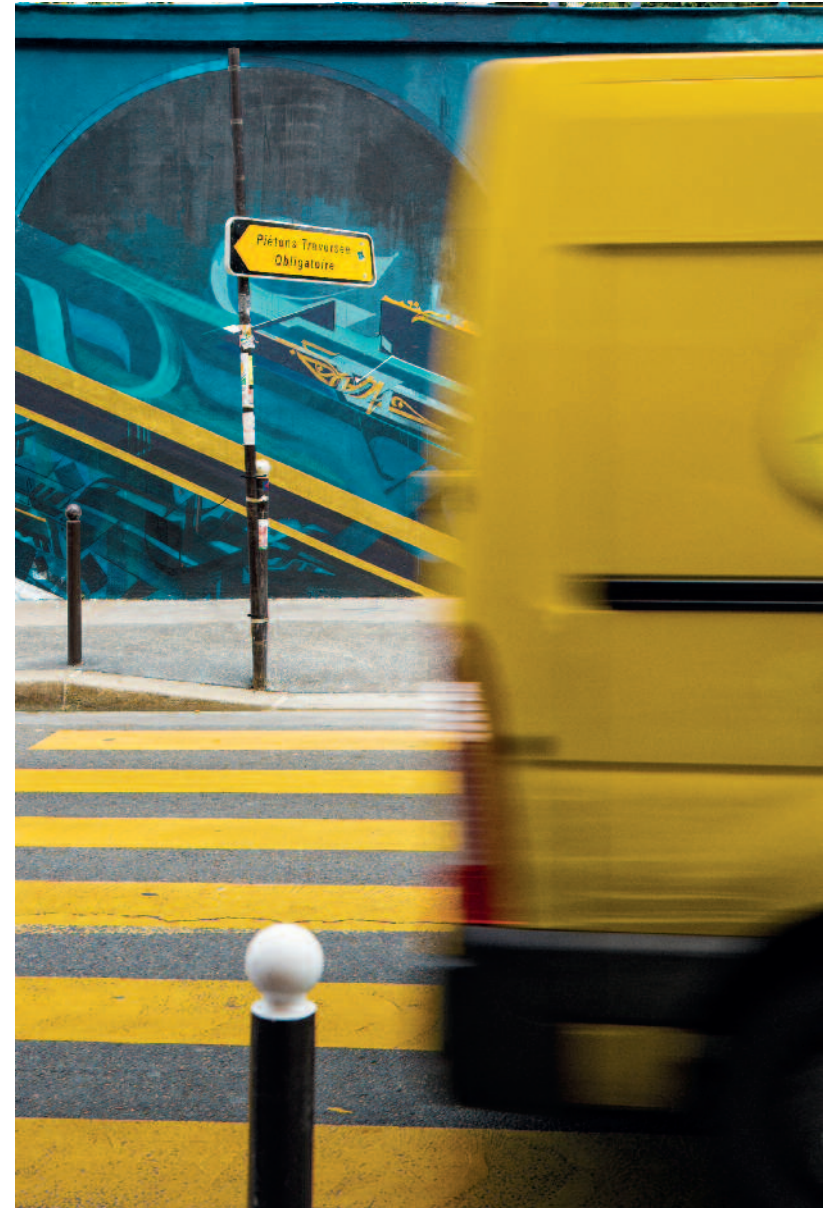
Perspektivisches Sehen und das Plusultra des Imaginationstraumes

„Es giebt *nur* ein perspektivisches Sehen [...] und *je mehr* [...] verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird [...] unsre ‚Objektivität‘ sein.“⁴² - Gleich wieder ist hier Nietzsche am Wort und erneut wird seinem Text Gewalt angetan. Diesmal unterschlagen Auslassungen die erkenntnistheoretische Stoßrichtung der zitierten Passage aus der dritten Abhandlung *Zur Genealogie der Moral*, worauf nur noch der uneigentliche Gebrauch des Begriffs Objektivität verweist. Sehen und Erkennen sind ja zumindest seit Platons Tagen eng verknüpft; höchste Erkenntnis vollzieht sich in der Schau der Ideen. Bleiben wir beim Augenschein: Er hängt nicht allein von der Beschaffenheit des Sehsinns und der Ausrichtung des Blicks ab; seine Scharfsichtigkeit fußt letztlich auf einer sehr persönlichen Orientierung in der augenfälligen Welt. Da wir aber diese Voreinstellungen nicht einfach hinter uns lassen können, vermag unser Sehen die Phänomene nicht annähernd zu erschließen. Erst im Abgleich mit den Sichtweisen aus anderen Perspektiven entsteht ein adäquateres Bild der Dinge. Nochmals Nietzsche mit einer Notiz: „Aufgabe: die Dinge *sehen, wie sie sind!* Mittel: Aus hundert Augen auf sie sehen können, [...] aus *vielen* Augen und aus lauter persönlichen Augen sehen - ist das Rechte.“⁴³

Jede Fotografie bezeugt einen solchen persönlichen Durchblick und kommt somit gerade am anderen Ende der Pluralisie-

nung der Ansichten zu liegen. Es geht ja genau um diese eine bestimmte Perspektive, die die Fotografin, der Fotograf aus der Vielzahl der möglichen ausgewählt hat. Die Akzentuierung einer Blickrichtung stellt sich der Relativierung durch eine beliebige Betrachtungsweise entgegen. Auf nahezu paradoxe Art leitet diese Konzentration dazu an, das perspektivische Sehen erst richtig zu entdecken - jedenfalls dann, wenn es sich um Fotografien von Manfred Koch handelt. Wer sich in seine Bilder versenkt, wessen Auge sich in ihnen verfängt, lernt zugleich anders zu sehen, besser zu sehen, das heißt langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Neugier und bei geöffneten Fenstern zu sehen. Die Lust am Perspektivenwechsel stellt sich in Folge ganz selbstverständlich ein.

Manfred Kochs Zyklus *Von anderen Stätten* bietet reichlich Gelegenheit, auf visuelle Entdeckungsreisen zu gehen. Auf den Spuren der Farbgebung orchestrieren zum Beispiel die Rottöne in „Paris 2012 | 08:19“ (vgl. Abb. S. 20 links) eine ansonsten graue Straßenszene; in „Paris 2014 | 13:16“ (vgl. Abb. S. 19) erhält das dominante Gelb seinen Reiz durch die aufgefächerten horizontalen Linien in Kombination mit einer leichten Bewegungsunschärfe. Manchmal sind es kleine inhaltliche Details, die die dramaturgische Spannung aufbauen: das elektronische Gerät in der Hand eines Mannes (vgl. „Paris 2011 | 10:25“, Abb. S. 9) oder die Frage, was die junge Frau veranlasste, sich zufällig in diesem Moment umzublicken (vgl. „Paris 2011 | 15:38“, Abb. S. 35). Und welche Geschichte(n) erzählt ein Bild? Geht es in „Paris 2014 | 20:54“ (vgl. Abb. S. 17 rechts) um formale Entsprechungen, die ironische Brechung durch die Aufschrift, die Bewegung des Passanten oder die schemenhafte Reflexion des Fotografen? Öffnet sich einmal der Raum der Narration, hält die Imagination Einzug und verführt zu eigenen Deutungen. In der interpretatorischen Unabgeschlossenheit der fotografischen Arbeiten von Manfred Koch, kurz: in ihrem Hang zu



überraschen, findet sich ihr Mehrwert im Vergleich mit einfach nur handwerklich guter Fotografie. Mit Bezug auf John Berger hat Andrea Gnam dieses Merkmal trefflich formuliert: „Jede gelungene Fotografie fokussiert eine Schnittstelle: Das sichtbare Detail, auf das die Fotografie unser Interesse lenkt und einen darüber hinausweisenden Imaginationsraum, in den sie uns als Betrachter hinüberzieht.“⁴⁴ In gewissem Sinn ist die Motivation für die Fantasie den Zebrastreifenbildern aus *Übergangenes* stärker eingeschrieben. Allerdings schätze ich noch mehr die



Einladung zu einem Wirklichkeitsverständnis plusultra, zu einem Überschreiten der Zeitgebundenheit und Ortsverhaftung, wie sie manch eine poetische Alltagssituation in *Von anderen Stätten* ausspricht (vgl. „Paris 2012 | 15:51“, Abb. S. 1).

Die Frage der Perspektive stellt sich immer in einem Diskurs der Macht. In den Bildern *Von anderen Stätten* zeigt sich ein achtsamer Umgang mit dem Machtgefälle zwischen Fotograf und jenen Personen, die Fortuna vor das Objektiv seiner Kamera lenkt. Oft erscheinen Menschen entweder angeschnit-

ten (z. B. „Paris 2010 | 17:14“, Abb. S. 58), abgewandt (z. B. „Paris 2015 | 16:38“, Abb. S. 32), reflektiert (z. B. „Arles 2011 | 17:43“, Abb. S. 15) oder unkenntlich durch den Effekt der Bewegung (z. B. „Trondheim 2013 | 12:51“, Abb. S. 21). Das Blickregime verrät dabei Sympathie für die Figuren in diesen *Tableaux vivants* des Alltags, und selbst wenn ein ironisches Zwinkern Einzug hält, geht dies nicht zu Lasten der unverhofft Abgebildeten (vgl. „Paris 2010 | 10:03“, Abb. S. 38, oder „Paris 2012 | 13:53“, Abb. S. 61). Freilich bleibt die wortlose Be-



gegnung fast immer einseitig und der Moment der Aufnahme für die Betroffenen meist unentdeckt. Dieses Ungleichgewicht balanciert der empathische Blick durch den Sucher. Weil die unbemerkte Beobachtung von voyeuristischer Kälte frei bleibt, gelingen Bilder von unbekanntem Personen in liebenswerter Authentizität. Das gilt insbesondere für die in dieser Serie seltenen direkten Aufnahmen eines wiedererkennbaren Gegenübers (vgl. „Paris 2010 | 09:41“, Abb. S. 27, und „Paris 2010 | 09:52“, Abb. S. 36).



EASTSIDE

EASTSIDE

Helsekost Gavekort DARA

ÅPEN 18:00

245

Denn wer beim Fotografieren trotz digitaler Technik noch durch den Sucher schaut, starrt eben nicht mit beiden Augen distanzlos auf ein Display, sondern hält damit die Waage zwischen innen und außen, zwischen Virtualität und Realität, zwischen der Zumutung des Festhaltens und der Bewahrung der Intimität. Diese Dialektik von Ausschau-Halten als Intention des Haben-Wollens und Sein-Lassen als Verpflichtung auf die Wirklichkeit beschreibt eine Haltung, von der Henri Cartier-Bresson meinte: „Das eine Auge des Fotografen schaut weit geöffnet durch den Sucher, das andere, das geschlossene, blickt in die eigene Seele.“⁵ Man könnte dies auch Grundlage eines Ethos für Fotografinnen und Fotografen nennen, einerlei ob sie ihre Profession primär journalistisch, künstlerisch oder kommerziell ausüben.

Aphoristische Verdichtung

Im engeren literarischen Sinn katalogisiert man unter dem Stichwort Aphorismus eine Klasse von nichtfiktionalen, kontextuell voneinander isolierten, konzis formulierten und sprachlich bzw. sachlich pointierten Prosatexten.⁶ Zu einer spezifischen Form der philosophischen Schriftstellerei kultivierte diese Gattung im 19. Jahrhundert Friedrich Nietzsche. Seine sorgfältig gestalteten Texte geben Zeugnis für die enge, ja notwendige Verbindung von geschliffener sprachlicher Form und den Inhalten des Denkens. In seinen Aphorismen finden glatte Denkschemata keinen Platz. Widersprüche bleiben stehen und Irritationen werden nicht einfach harmonisch aufgelöst. Vielmehr sollen sie beim Lesen ordentlich stören und das Bedürfnis nach einem konsensualen Begreifen von Welt als trügerisch dekonstruieren. Denn für Nietzsche ist der „Wille zum System [...] ein Mangel an Rechtschaffenheit“.⁷ Solch eine „Zuspitzung gehört zum Erkenntnisgehalt der Aphorismen - ebenso ihre künstle-

risch fühlbar gemachte *Unvollständigkeit*: Gerade durch ihre Knappheit verlocken sie dazu, weiterzudenken; und vor allem verweisen sie darauf, daß niemand mehr einen Überblick hat.“⁸ Werner Stegmaier charakterisiert Nietzsches aphoristischen Stil treffend als „Form der prägnanten Fragwürdigkeit“⁹. Die Kraft, „die Frucht und Ernte von vielem Lang-Gedachten“¹⁰ mit wenigen präzise gewählten Worten einzubringen, bewirkt sowohl eine Verdichtung der Aussage als auch den Anstoß zu immer neuen Interpretationen.

Wie im Duktus des Aphorismus ein Begriff aus seinem gewohnten Kontext herausgelöst und in ein Labyrinth an Bedeutungen entlassen wird, verhält es sich analog mit den Fotografien von Manfred Koch. Sie lassen sich zwar mit einiger kunstgeschichtlicher Gelehrsamkeit in ein Beziehungsgefüge zu anderen Personen und Traditionen der Fotografie bringen, aber weder die Verwandtschaft mit der Humanistischen Fotografie noch die erkennbare Vorliebe für die New Color Photography liefern *den* Schlüssel zum Verständnis. Die Eigenständigkeit des Ansatzes innerhalb der Street Photography von Manfred Koch besteht vielmehr in jener unbedingten Verschiedenheit des Blicks, die ich eine aphoristische Verdichtung nenne. Damit bringe ich die Beobachtung auf den Punkt, dass seine Bilder in einem hohen Maße komponiert sind: von der Kameraausrichtung über Schärfentiefe und Belichtungszeit bis hin zur oftmals engen Kadrierung, zum eigenständigen Gestaltungselement der Farbe oder dem Effekt von (Spiegel-)Bildern im Bild. Diese Fotografien setzen eine Szene ins Bild, wie der gelungene Aphorismus einem Gedanken ins Wort hilft. Sie sind Momentaufnahmen, in denen flüchtige Augenblicke zu Stillleben geronnen sind, im entscheidenden Zeitpunkt aus dem Verlauf des Geschehens herausgehoben. Dazu braucht es die geduldige Beobachtung und die konzeptuelle Kreativität des Fotografen, jedoch weder vor-



ausgehendes Arrangement noch Montagen hinterdrein. Den passenden Kommentar liefert Sascha Weidner aus dem Off: „Alles, was ich mache, ist ein Suchen nach einem magischen Moment, der nicht wirklich verortet ist.“¹¹

Im Spiegel anderer Orte

Das Spiel mit den Worten, die eine Stelle bezeichnen, an der sich etwas befindet, das zugleich entzogen ist - von *anderen* Orten / Räumen / Stätten -, weckt die assoziative Hermeneutik im Philosophen. Denn die Heterotopie ist ein in kulturwissenschaftlichen Diskursen quer durch die Disziplinen fest etablierter Terminus, dessen Genealogie Michel Foucaults knappe einschlägige Überlegungen aus den Jahren 1966/67 als prägenden Faktor enthält.¹² Foucault analysiert darin die „schicksalhafte Kreuzung der Zeit mit dem Raum“¹³, um schließlich bezogen auf die Lebenswirklichkeit seiner Gegenwart „innerhalb einer Gemengelage von Beziehungen, die Plazierungen definieren, die nicht aufeinander zurück zu führen und nicht miteinander zu vereinen sind“¹⁴, zwei Typen der Verortung zu differenzieren, die die gängigen Raumkonzepte nochmals auf besondere Weise durchkreuzen. Zum einen handelt es sich dabei um den unwirklichen ‚Gegenort‘ der Utopie als positiv oder negativ ausgestaltete und darin jeweils perfektionierte Imagination einer (noch) nicht realen gesellschaftlichen Ordnung. Dem gegenüber denkt Foucault die Heterotopien, den zweiten Typus, als real existente, lokalisierbare und „wirksame Orte, [...] Gegenplazierungen oder Widerlager, [...] in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“¹⁵. Bleibend charakterisiert sie das formale Merkmal der Heterogenität oder Abweichung im Sinne einer nachhaltigen Andersartigkeit, die sich den „übrigen

Räume[n] eines funktional gegliederten Raumgefüges“ entgegenstellt.¹⁶

Manfred Koch versteht sich nun gewiss nicht als Illustrator Foucaultscher Folien. Eine beachtenswerte Verbindung zum Fotozyklus *Von anderen Stätten* besteht allerdings im Motiv der Spiegelung. Für Foucault verschränken sich nämlich Hetero- und Utopie allein im Phänomen des Spiegels:¹⁷ Ganz Utopie, zeigt er etwas, wo es nicht ist. Zugleich existiert er als Generator dieses virtuellen Raumes und verweist das Spiegelbild gemäß den optischen Reflexionsgesetzen zurück an den Platz, wo es sich befindet. Als heterotopes Medium realisiert er Utopien der Wahrnehmung, gleichsam als eine Art ‚Metaphysik‘ der Spiegelung.

Spiegeleffekte erzielt Manfred Koch mittels unterschiedlicher reflektierender Oberflächen, wobei die Bandbreite von der Wasserpfütze bis zur Vitrineneinglasung reicht. Sie bilden jedenfalls ein wiederkehrendes Stilmittel in den Fotoarbeiten *Von anderen Stätten*, wie die Auswahl dieses Bandes anschaulich belegt. Ob als Halskette an Auguste Rodins *L'Eternelle Idole* (vgl. „Paris 2011 | 12:46“, Abb. S. 39) oder als Konfusion der Wirklichkeitsniveaus - z. B. in „Paris 2011 | 12:44“, Abb. S. 13, oder grandios an der mittigen Kante justiert in „Göteborg 2015 | 14:51“, Abb. S. 33 -, die jeweils charakteristische Atmosphäre eines Bildes entsteht häufig aus dem luziden Umgang mit Spiegelungen. Und das funktioniert selbst in einem übertragenen Sinn auf der Ebene der Dramaturgie des Bildaufbaus: In „Paris 2010 | 09:15“ (vgl. Abb. S. 59) ‚spiegelt‘ die Kameraperspektive auf humorvolle Weise den kulturellen Zusammenprall von französischer Kultur und globalisiertem Ernährungsverhalten.

Die exakte fotografische Komposition des wie beiläufig Vorgefundenen an im dokumentarischen Sinn ungenau definierten Orten - womit wiederum die eigenwilligen Bildtitel durch An-

gabe von Stadt, Jahr und Uhrzeit spielen -, spiegelt uns, was wir „dem Künstler ablernen“ könnten: „Sich von den Dingen entfernen, bis man Vieles von ihnen nicht mehr sieht und Vieles hinzusehen muss, *um sie noch zu sehen* - oder die Dinge um die Ecke und wie in einem Ausschnitte sehen - oder sie so stellen, dass sie sich theilweise verstellen und nur perspectivische Durchblicke gestatten - oder sie durch gefärbtes Glas oder im Lichte der Abendröthe anschauen - oder ihnen eine Oberfläche und Haut geben, welche keine volle Transparenz hat“.¹⁸ Das soll für alle Zufälle des Lebens gelten, im Kleinsten und Alltäglichsten zuerst.

Hans-Walter Ruckenbauer ist Ass.-Professor am Institut für Philosophie an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Graz.

1 Vgl. das Original vor seiner Umdeutung: „Dieser Denker braucht Niemanden, der ihn widerlegt: er genügt sich dazu selber.“ (MA II, WS 249; Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA] Bd. 2, 662).

2 Nietzsche: GM III, 12; KSA 5, 365.

3 Nietzsche: Nachgelassene Fragmente Frühjahr-Herbst 1881, 11[65]; KSA 9, 466.

4 Gnam, Andrea: Rez. „John Berger, Der Augenblick der Fotografie“, in: PhotoNews 12/16-1/17, 25.

5 Zitiert nach: http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/kuenstlerueberkunst/cartier-bresson_henri.htm.

6 Vgl. Fricke, Harald: Aphorismus, Stuttgart: Metzler 1984, 7-18.

7 Nietzsche: GD, Sprüche und Pfeile 26; KSA 6, 63.

8 Flasch, Kurt: Vorwort, in: Ders. (Hg.): Nietzsche-Brevier, Stuttgart: Reclam 1992, 9-14, 12.

9 Stegmaier, Werner: Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft, Berlin: de Gruyter 2012, 10.

10 Nietzsche: MA II, VM 127; KSA 2, 432.

11 Sascha Weidner zit. nach Peschke, Marc: Rez. „Sascha Weidner, Intermission II“, in: PhotoNews 12/16-1/17, 25.

12 Vgl. dazu insgesamt Klass, Tobias: Art. Heterotopie, in: Kammler, Clemens (Hg.): Foucault-Handbuch, Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart: Metzler 2008, 263-266.

13 Foucault, Michel: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam 1992, 34-46, 34.

14 Ebd., 38.

15 Ebd., 39.

16 Klass, Heterotopie, 264.

17 Vgl. dazu Foucault, Andere Räume, 39: „Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirkliche Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin. Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.“

18 Nietzsche: FW 299; KSA 3, 538.

Übergangenes | Von anderen Stätten

Fotografien von Manfred Koch

Mit Textbeiträgen von Reinhard Feiter, Ottmar Fuchs,
Janine Pichler, Hans-Walter Ruckenbauer und Ina Schönwald

Herausgegeben von Hans-Walter Ruckenbauer

Katholisch-Theologische Fakultät der Universität Graz

2017