

Magische Realisten - zu den „Leica
Chronicals“ von Charles Moser und Stephan
Wittmer

(Kunsthalle Luzern 5. Februar 2011)

Folgt man der Einladung der beiden Künstler Charles Moser und Stephan Wittmer, ist man von ihnen bereits auf eine Fährte gesetzt, die für mich zur Schlüsselkategorie der Ausstellung geworden ist: die Fährte heisst Ähnlichkeit. Von ihr haben sich die beiden Künstler auch auf ihrer Ausstellungskarte verleiten lassen: sie präsentieren sich als Paar, in einer Anordnung also, bei der das Interessante ist, dass man sich in ihr erst durch Ähnlichkeit unterscheiden kann. Ein Paar ist nämlich immer eins und zwei.

Zunächst haben wir es also hier mit zwei Werkgruppen zu tun, die sich sehr unterschiedlich präsentieren: die eine räumlich-installativ (Wittmer), die andere rhythmisch-seriell (Moser). Geleitet sind sie von einem Medium, der Leica, und einem Trieb: dem chronischen Sehtrieb. Wenn ich mich nun zuerst der Bilderchronik von Charles Moser zuwende, dann komme ich zurück zum Prinzip des Paares. Es bietet sich spielerisch an, nicht zwanghaft. Aber es sticht ins Auge. Wenn zwei Bilder zueinander drängen, sich heimlich verbünden, dann antworten sie auf eine stumme Frage des Sehtriebs. Und: sie stehen im Verbund mit dem Prinzip der Ähnlichkeit. Dieses geht übrigens über das einzelne Paar hinaus oder amtet als

poetisches Prinzip auch innerhalb des Einzelbildes oder den dreiteiligen Arbeiten.

Die Lehre der Ähnlichkeit, so stellte Walter Benjamin einst sehr treffend fest, führt in die Bereiche von okkultem Wissen. Man kultivierte sie dort in reinster Form, wo wir heute kaum mehr Erkenntnisse suchen: in den Sternbildern, in der Vogelschau und den Eingeweiden. - Das okkulte Wissen von der Ähnlichkeit, das in der Welt der Nützlichkeit keinerlei Bedeutung hat, ist für den chronischen Fototäter Moser wohl leitend. Er löst damit die Dinge aus ihrem funktionalen Rahmen und gibt sie so zu sehen, als wären sie nur für uns zum Vergnügen und zum Sehen da – malerisch, poetisch, witzig, oder auch: magisch. Wenn wir den einsamen, grossen, künstlichen Knochen neben den ebenso einsamen, kleinen und künstlichen Kühen stehen sehen, dann hören wir unvermeidlich so etwas wie ein morphologisches Echo zwischen den beiden. Der Zusammenhang ist sinnlich evident, aber als visueller Kommentar lässt er sich kaum zu Ende denken. Ebenso wenig die heimliche Verbindung zwischen einem zugemauerten Fenster mit offenen Läden und einem dritten Tor auf einem Fussballplatz: beide stellen als Fremdlinge das Spielfeld oder die Hauswand auf den Kopf. Ob ins Auge springend oder eher heimlich: Ähnlichkeit bleibt auch deshalb okkult (oder magisch), weil sie nicht beweisbar ist. Und doch schlägt sie, wenn man sie wahrnimmt, wie ein kleiner Blitz ein. Nicht selten bringt sie einem zum Schmunzeln. Wenn eine schnell improvisierte Dunkelkammer plötzlich wie ein

Hjab aussieht - zum Beispiel. Visuelle Echos und Ähnlichkeiten, die durch die Bildserie geistern, haben natürlich auch viel mit visueller Erinnerung zu tun: der Alte im Zug erinnert an ein Bildmotiv bei Lucian Freud, das weissblonde Lama sieht für jene Andy Warhol ähnlich, die sich an ein bestimmtes Bild des Künstlers erinnern, der Rand eines Plateaus erinnert an den aufgeworfenen Rock von Marilyn Monroe – usw. Es ist die Erinnerung, es sind die Referenzen an das eigene wie an das kulturelle Gedächtnis der Bilder, die das Auge des Fotografen Moser lenken. Dass die Bilder ein eigenes Leben führen und auch heimlich miteinander kommunizieren, ist für Moser kein Konstrukt der Kunsttheorie: es lässt sich in gewissen Momenten sogar dingfest machen und gehört zum Sinn für das Sonderbare, über den Moser als magischer Realist zweifellos verfügt. Dabei steckt das Sonderbare im Beiläufigen und Alltäglichen: eine Amphore, die in einer Tür steckt, ein Betrachter, der eine leere Wand einem üppig decolletierten Werk der zeitgenössischen Kunst vorzieht, ein Schaumköpfchen, das sich zart aus dem Spültrog erhebt. Das Sonderbare hat mit Absonderung zu tun: es ist der magische Moment, wo die Dinge aus ihrer angestammten Bedeutung entlassen werden und dabei – ob aus dem nahen Mittelland oder dem fernen China – fremd werden. Das Ähnliche, das Magische, das Sonderbare: sie gehören fest zusammen. Sie treiben auch zarte Gegensätze hervor, aber diese lassen sich nie los, sie hängen aneinander im moserschen Seh-Netz,

gesponnen aus den magischen Fäden des Ähnlichen.

Auch Stephan Wittmer ist ein magischer Realist: er weiss nämlich, dass sich die Dinge verändern, wenn sie fotografiert werden. Eine Plastikfolie wird zur Schlangenhaut, die Öffnung eines Stiefelschachts zur Ohrmuschel, die eigene Tochter zur Dämonin. Man kann sagen, dass die Dinge sich verwandeln, indem sie fotografiert werden, ist das magische Potential der Fotografie überhaupt. Dieser Zauber wird bei Stephan Wittmer nun durch die räumlich-installative Anordnung der Bilder in der Ausstellung zusätzlich dramatisiert. Im Zentrum des Dramas wäre eine junge Frau, die wie eine blinde Cassandra das auf das visuelle Geschehen um sie herum starrt. Aber was sieht jemand mit gebrochenem Blick? Was sind überhaupt Bilder jenseits des Blicks? Das Rätsel der Fotografie, das sie seit ihren Anfängen begleitet, ist, dass sie nicht nur den Sinn für das Sichtbare, sondern auch für das Unsichtbare schärft. Diesem Rätsel gibt Stephan Wittmer Raum. Indem er das Auge der Kamera dorthin führt, wo wir nicht hinblicken. Ins Futter eines Vorhangs, in den staubigen Gang unter einem Bett. Man könnte dafür durchaus den Titel brauchen, den jüngst der Fotografiehistoriker Peter Geimer seiner grossen Untersuchung über die Versuchungen und Pannen im Medium Fotografie in ihren Anfängen gab: „Bilder aus Versehen.“ Dass die Kamera dabei heimlich zum Subjekt des Sehens erhoben wird (irgendwann sagte man ja: „das Auge der Kamera“), dass das Medium selbst

etwas zum Bild beiträgt ist ein altes Geheimnis – und doch immer wieder neu. Stephan Wittmer sucht die Grenze der Identifizierbarkeit der Dinge und die Grenze des Sehens und spricht von Bildimplosionen, „Bilder, die nach innen stürzen“ oder eben: Bilder jenseits des menschlichen Blicks. Dass es da ein riesiges Archiv gibt, 40'000 Bilder, die wir nicht sehen können, ist ein Ausdruck dieser Implosion auf anderer Ebene. Dass wir etwas Bestimmtes gesehen haben, zum Beispiel der Moment, in welchem sich die Kinderbadewanne über dem Kopf des Vaters zum rauschenden Wasserfall wandelt, ist die Ausnahme. Neben diesem Prinzip der Bilder an der Grenze des Sehens, fällt ein anderes auf, ein farbliches, nämlich rosa und violett. Ob pflanzlich oder hautfarben, synthetisch oder fleischig: das Rosa verbindet die Bilder zart und macht sie – ähnlich und damit lebendig. Dann gibt es da noch eine weitere, unübersehbare Ähnlichkeit, die aus dem „Schlangennest“ in der Bananenkiste wie das Relikt einer magischen Handlung ins Auge sticht. Es ist mir nicht möglich, in einem Rahmen, den ich bereits als magisch und dramatisch bezeichnet habe, die Schlange zu übersehen. Als Kennerin des Werks von Aby von Warburg und eben gesegnet durch die Lektüre von Georges Didi-Hubermans Studie zu Warburg, muss die Schlange, deren Linie in vielen Bildern von Wittmer wiederkehrt, als Prinzip gewürdigt werden. Bei Warburg, der sie beim Laokoon Priester, im Ritual der Hopi-Indiander wie in flüchtigen Kinderzeichnungen

von Schlangen und Blitzen festhält, geht es um ein unzerstörbares Symbol: eine Energie, oder, wie Georges Didi-Huberman schreibt, „ein komplexes Netz ineinander-verschlungener Zeiten.“ (Nachleben der Bilder, S. 247)

Und vielleicht ist das überhaupt das Motiv der Ausstellung: den Beweis zu liefern, dass es da etwas gibt, eine Kohärenz, eine Korrespondenz, die dem Auseinandertreiben des Lebens, der Zeiten, dem unerbittlichen Chronos und der Kluft der Kulturen zuwiderläuft? Dies würde ich auf jeden Fall sagen, sähe den beiden ähnlich.

© Silvia Henke