

## **Als ob. Text zu einer Fotoarbeit von Eiko Grimberg**

»Geschmack ist Kontext«, so bestimmt Susan Sontag das Verhältnis von kollektiver Ästhetik und individuellem Geschmack. Dieses tritt immer dann als problematisches hervor, wenn die Authentizität des Individuell-Künstlerischen und seine Unabhängigkeit vom gesellschaftlichen Kontext proklamiert werden. Eine solche Haltung wird häufig herangezogen, um künstlerische Produktion in einem in Verdacht geratenen gesellschaftlichen Kontext zu legitimieren. Sontag bezieht sich auf Leni Riefenstahl, die sich nach 1945 immer auf ihren persönlichen Geschmack berufen und eine Verbindung mit der NS-Ästhetik stets abgestritten hat. Demzufolge geht es weniger um den Einfluss subjektiver Erfahrung in der Kunst als um die Frage, inwieweit gesellschaftliche Ideologie und eine kollektive Bildmetaphorik die künstlerische Subjektivität prägen und sich in Bilder einschreiben. Dieses Verfahren scheint auch hier angebracht.

Die Fotografien bilden eine Auswahl aus einer zufällig entdeckten Sammlung von ca. 800 Filmnegativen, deren Urheber nicht mehr rekonstruiert werden konnte. Einige Aufnahmen der Sammlung legen nahe, dass der Fotograf aus dem Leipziger Umland stammt und der Zeitraum der Entstehung auf das Ende der 1930er Jahre datiert werden kann. Die technische Perfektion und die kompositorische Feinheit des Bildaufbaus verweisen auf die künstlerischen Ambitionen des Fotografen. Motive und Anordnung wiederholen sich in allen Bildern, ebenso wie die Einteilung der Bildebenen nach ähnlichen Mustern eingehalten wird, wobei die Motivwiederholung und die bildnerische Qualität der Aufnahmen ein Natur- und Familienidyll auf einprägsame Weise formulieren. Die Bildwelten einer romantischen Landschaftswahrnehmung dominieren die Fotografien neben der bildnerischen Identifikation von Natur, Frau und Familie.

Mit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts wird eine neuzeitliche Gesellschaftstheorie begründet, deren Weltbild in ihren wesentlichen Elementen geschlechterspezifisch strukturiert ist. Ihre Begriffe, die Universalien Vernunft, Moral, Gesetz und Natur, werden eingebettet in neu arrangierte Annahmen über das Wesen des »Männlichen« und »Weiblichen«. Der Mann avanciert zum abstraktionsfähigen Vernunftträger und ist als Bürger allein privilegiert, sich in der öffentlichen Sphäre an der Organisation des Gemeinwesens zu beteiligen. Die Frau wird im Bereich des Privaten domestiziert. Diesem ist die menschliche Reproduktion zugeordnet, der weiblichen »Natur« Empfindsamkeit und Gefühl eingeschrieben.

Dieses Geschlechterverständnis wird hier aktualisiert, mit der technischen Apparatur vollzieht der männliche Blick die Inszenierung des Weiblichen als Teil der Natur und des Familiären. Die Betrachterperspektive bleibt distanziert und lässt keine Möglichkeit einer Annäherung offen. Die durch diesen Blick entstehende Entfernung vermittelt nicht nur keinerlei Nähe, das Gesicht der Frau ist allenfalls teilweise zu sehen, ein direkter Blickkontakt kommt in keiner der Aufnahmen zustande. Die isolierte Dinghaftigkeit – die

abgebildeten, auf Distanz gehaltenen Personen wirken wie in eine Landschaft hineingestellt – in der Abbildung des weiblichen Körpers steigert sich in einen verfolgenden Blick: Die Kamera stellt der Frau nach. Eine romantische Naturwahrnehmung, die im Streben nach Entgrenzung Natur zur Folie subjektiver Empfindung werden ließ, bleibt davon nicht unberührt. Die historischen Vorbilder (als Erstes wird man an die Bilder von Caspar David Friedrich erinnert) versuchen die Illusion einer Verschmelzung von Zuschauer und Landschaft, teilweise durch die Verwendung von Personen im Bild als alter ego des Bildbetrachters und Bindeglied von Betrachter und erhabener Naturlandschaft. Dieser ästhetische Schein vermag in den Fotografien nicht mehr zu gelingen, an seine Stelle tritt eine unüberbrückbare Distanz zwischen Mensch und Natur, die als organisch-bedrohliche Übergewalt wahrgenommen wird.

Heute misslingt die Identifikation von Weiblichkeit und Natur in dem vom Fotografen inszenierten Idyll. Dessen Zweck bestimmte Friedrich Schiller als die Darstellung des »Menschen im Stand der Unschuld, d. h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen. [...] Die Idee dieses Zustandes allein und der Glaube an die Möglichkeit derselben kann den Menschen mit allen Übeln versöhnen«. Schiller, prägend für die Ästhetik der Kunstperiode bis 1830, betont die Rückwärtsgerichtetheit und den Scheincharakter des Idylls. Dieses ist in der Ästhetik der Zeit nur als Sentimentalisches denkbar, im Bewusstsein seiner Unmöglichkeit in der Gegenwart. Die Fotografien dagegen versuchen »eine sinnliche Bekräftigung der Möglichkeit jenes Zustandes« (Schiller). Glaubte das klassische Idyll, die verloren gegangene Ganzheitlichkeit durch die Illusion vergangener Harmonie oder des utopischen Vorscheins wiederherstellen zu können, so wird das in den Fotografien aufgenommene Idyll in der Jetztzeit festgehalten. Doch Naivität und das Sentimentalische als künstlerische Haltung, die Schiller ehemals zur Voraussetzung des Idylls bestimmte, existieren nicht mehr. Diese Bedingung ist den Fotografien abzulesen: Der Vereinigungswunsch mit der Natur misslingt, die Identifikation mit der Familie mündet in distanzierte Kälte. Die im romantischen Idyll sorgsam inszenierte Harmonie zwischen Betrachter, Betrachter im Bild und Natur tritt auseinander in eine verdinglichte, von Autorität und Unterwerfung geprägte Asymmetrie. So gesehen verändert das Idyll notwendig seinen Charakter; es wird zur Zwangsvorstellung, dem seine eigene Unmöglichkeit eingeschrieben ist, wie Theodor W. Adorno schrieb: »Barbarei sammelt Kraft für neue Schrecklichkeiten inmitten naturverbundener Ruhe.«