

Das Anhalten im Strom der Perspektive oder: Die Asymptote als symbolische Form

Mit den erstmalig in Basel im plug.in ausgestellten 13 Fotoarbeiten wendet sich Köner nach seiner Auseinandersetzung mit den zeitbasierten Medien Musik und Film wieder bewusst dem Medium der Fotografie als einem nicht-zeitbasierten Medium zu. Die Arbeiten zeigen Stadtansichten, die sich an klassischen Blickpunkten abarbeiten. Die Ansichten sind schwarz-weiß mit unendlich vielen Graustufen und verweigern sich auf diese Weise der Farbigkeit, die Bilder von heutigen Großstädten durch die Verwendung von Reklametafeln und Neon- bzw. mittlerweile LED-Leuchtreklame und bunter Kleidung prägt. Ein Element, welches sich in den zeitbasierten Medien (u. a. in „Banlieue du Vide“) ankündigte ist das Arbeiten mit Standfotos, die durch kaum wahrnehmbare Übergänge zu einem – sehr langsamen – Bewegungsablauf werden. Dies wird nun in den Fotografien weiterentwickelt: die Bewegtbilder kommen zum Stillstand. Verwischungen, Überblendungen und Unschärfen fügt Köner den digitalen Fotografien von Stadtlandschaften und ihren Menschen im Postproduktionsprozeß zu. Auf diese Weise scheint die Zeit in den unbewegten Bildern auf: eine in der Zeit ablaufende Geschichte oder die Überlagerung von mehreren Geschichten wird auf einen Blick sichtbar. Im akustischen Bereich findet eine entsprechende Reduktion statt: während die Videoarbeiten von einer reduzierten und verlangsamten Geräuschkulisse begleitet werden, fehlt der Ton nun im Medium der Fotografie völlig: es ist still um den Betrachter.

Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky interpretierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Zentralperspektive als symbolische Form des Weltbildes der Renaissance: das Vernachlässigen der „Unschärfe“ des menschlichen Sehens (*perspectiva naturalis*) zugunsten der zielgerichteten Konzeption eines endlichen mathematischen Bildraums, in dem jeder Punkt definiert ist (*perspectiva artificialis*).¹ Nicht allein durch die Anwendung dieser symbolischen Form in der Malerei, sondern vielmehr durch die inhärente Existenz dieser symbolischen Form in jedem Bild, welches mit Foto- oder Filmtechnik von der Wirklichkeit erstellt wird, hat das zentralperspektivische, scharfe Sehen die Wahrnehmung seither beeinflusst, so dass das Verständnis von Wirklichkeit heute oft mit einer zielgerichteten, definierten, scharfen Visualisierung bebildert und gleichgesetzt wird. Wie aber die Phänomenologie einige Jahrzehnte nach Panofsky's Artikel untersucht, ist die *perspectiva naturalis* ein nicht zu vernachlässigender Teil der menschlichen Wahrnehmung: „Wenn ich hingegen im Sehen meinen Blick auf eine Einzelheit der Umgebung richte, so belebt und entfaltet sich dieses Detail,

¹ Panofsky, Erwin [1924/25]. „Die Perspektive als «symbolische Form» (Bibl. Nr. 36), in: Hariolf Oberer und Egon Verheyen (Hrsg.), *Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1985. S. 99-167. Erstveröffentlichung in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25. Leipzig/Berlin: Teubner. 1927. S. 258-330. Einzige Übersetzung ins Englische durch Christopher S. Wood: „Erwin Panofsky: Perspective as Symbolic Form. Translated by Christopher S. Wood. New York: Zone Books. 1991.

und die anderen Dinge rücken an den Rand oder verwischen sich völlig, doch bleiben sie beständig mit da“, heißt es bei Merleau-Ponty.²

Die Bildräume von Köner – sowohl die bewegten wie die unbewegten – ordnen sich der klassischen Definition des zentralperspektivischen Bildraums als mathematisch abgeschlossenem Raum nicht unter. In ihnen haben viele Punkte mehr als eine Definition – so scheint es zumindest. Die Zentralperspektive wird aufgehoben: es gibt kein Ziel, keinen Plan. Dafür leuchtet ein Moment mit vielen Überlagerungen und Dimensionen auf. Dieser Augenblick ist substantiell, voller Bedeutung, ohne räumlich klaren Bezug, ohne Ziel, ohne Zeit, mit Menschen, die für Geschichten stehen. Köner bündelt die unscharfen, verwischten, an den Rand gerückten Dinge unserer Umwelten und setzt sie in seinen Werken in Szene, ins Bild, in die Mitte der Aufmerksamkeit. Er malt digitale Bilder einer verdichteten Wahrnehmung.

Er malt den Stillstand im Malstrom unserer schnellebigen Zeit. Den Stillstand im asymptotischen Reisen durch die Parallelen, die sich zwar im Fluchtpunkt der Zentralperspektive im Bildraum der Malerei und der Fotografie treffen, als mathematische Konstruktion jedoch die Unendlichkeit darstellen. Vier Jahre nach Panofsky verglich Walter Benjamin³ die Werkzeuge eines Malers und eines Geigenspielers.⁴ Beide seien in der Wahl der Farben und der Töne frei und erzeugten sie stets aufs Neue. Dahingegen sei der Fotograf ebenso wie der Klavierspieler an die inhärenten Gesetzmäßigkeiten ihrer Instrumente gebunden. Eine künstlerische Anwendung setze die Kenntnisse dieser Regeln voraus, um dann deren Grenzen ausloten und überschreiten zu können. Mit den digitalen Medien verschwimmen die zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch zutreffenden Unterschiede. Der Medienkünstler, der mit der digitalen Fotokamera das auf den Gesetzmäßigkeiten der Zentralperspektive auf der *perspectiva artificialis* beruhende Abbild der Realität erzeugt, kann im Prozess der Postproduktion malerisch das Ergebnis nach seinem Belieben verändern.

Die sich ins Unendliche erstreckende Asymptote als Weiterentwicklung der Symbolischen Form der Zentralperspektive scheint in ihrer zeitlichen Dimension erst im Zeitalter des Computers und der digitalen Datenverarbeitung auf.⁵ Die Sichtbarmachung der Bewegung durch die Figur der Asymptote hat das kontinuierliche Verschieben von Vorder-, Mittel- und

² Merleau-Ponty, Maurice [1945]. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1965. S. 92.

³ 1892-1940.

⁴ Benjamin, Walter [1931]. „Kleine Geschichte der Photographie.“ In: Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1977. S. 45-64. Hier: S. 56. Benjamin nennt auch den Autor dieses Vergleichs: „Und doch ist, was über die Photographie entscheidet, immer wieder das Verhältnis des Photographen zu seiner Technik. Camille Recht hat es in einem hübschen Bilde gekennzeichnet.“ Der Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* erschien zum ersten Mal in der *Literarischen Welt* (18.9., 25.9. und 2.10.1931).

⁵ Diese These wird in der demnächst zu veröffentlichenden Doktorarbeit von Susanne Ackers entwickelt.

Hintergrund zur Folge. In Köners Bildern gibt es kein erkennbares Ziel und folglich keine Annäherung an dasselbe. Stattdessen gibt es einen nur in der Zeit spürbaren Effekt: das abstrakte Ziel, der Fluchtpunkt, rückt im Voranschreiten nicht näher, sondern verschiebt sich mit dem Voranschreiten nach hinten. Köner verdichtet diese Figur der Unendlichkeit zu einem Augenblick. Er hält im Zeitstrom an – in seinen Videos durch die Verlangsamung und das Überblenden, in seinen Fotos durch die Manipulation des Bildzentrums, in welchem gesetzesmäßig der Fluchtpunkt der Zentralperspektive mündet. Er verdichtet die Zeit, in dem er die Tiefe des Bildraums manipuliert. Der Betrachter nimmt zunächst den stillgestellten Tiefensog wahr und erforscht dann die Inhalte des Bildraums. In dem Bild *Knez Mihailova* scheint im Bildhintergrund in der Bildmitte etwas zu explodieren: der Zielpunkt ist verschwommen, er ist nicht erkennbar. Im Bild *Trg* sind die Bildmitte und der Horizont unscharf. Obwohl die Fotografien als Abbilder von Wirklichkeit erkennbar bleiben, entziehen sie sich dem dokumentarischen Charakter des Mediums durch ihre Unschärfe und ihre Reduktion in den Details. Sie besitzen – im Gegensatz zum dokumentarischen, zentralperspektivischen, scharfen, statischen Abbild eines Moments – eine komplexe Dynamik.

Die Schlußszene des Filmes *2001: A Space Odyssey* von Stanley Kubrick aus dem Jahre 1968 beginnt mit einem Flug in die Bildtiefe hinein und auf einen im Unendlichen liegenden Fluchtpunkt hin. Mit den damaligen Mitteln der Videotechnik wird die Bewegung vom Vordergrund in die Bildtiefe durch rasterhafte Linien, die vorne aus dem Bildvordergrund herausfallen und sich in der Bildmitte immer weiter fortsetzen, deutlich gemacht. Dieser sog in den Bildraum hinein, setzt sich heute in der Ästhetik der meisten Computer- und Videospiele wieder. Unser heutiger Blick und damit zusammenhängend unser Weltverständnis sehen die Ausdehnung der physikalischen Welt in den Bildraum der Nicht-Materie hinein: die Bewegung geht in das Bild hinein in das Unendliche.

Diese Richtung in den Bildraum hinein wurde im 15. Jahrhundert genau umgekehrt interpretiert. Der Dominikanerorden beauftragte Leonardo da Vinci mit einem Wandfresko für den Speisesaal des Klosters von Santa Maria delle Grazie in Mailand. Das bekannte Abendmahl-Fresko setzt den zentralperspektivischen Fluchtpunkt des Bildraums auch ins Unendliche, gerade vorbei am leicht geneigten Kopf Jesu. Die zeitgenössische Vorstellung jedoch sah dies als symbolische Öffnung zum Reich Gottes, welches sozusagen aus der Unendlichkeit durch die Person Christi hindurch seine Ausstrahlung auf die im Speisesaal täglich mehrmals sich versammelnden Mönche aktiv gestaltete und kontinuierlich

visualisierte.⁶ Die weltliche, materielle Wirklichkeit des späten 15. Jahrhunderts – exemplarisch in der Form des Speisesaals – wurde bereichert durch die Ausstrahlung aus dem Bereich des Göttlichen. Der Bildraum und die Zentralperspektive dienten dem Dominikanerorden als Visualisierung für die Bewegung aus dem Unendlichen in die Wirklichkeit.

Köner hält das Hineinfliehen in den Bildraum mit seinen fotografischen Arbeiten an und ermöglicht das Innehalten und die Wahrnehmung dessen, was dann bleibt. Er zeigt, dass das angestrebte Ziel unscharf, verschwommen, nicht existent ist, wenn es nicht ständig neu definiert wird. Der Moment wird zur verdichteten Zeit des Augenblicks. Die Existenz des Menschen verortet sich nicht in der ständig sich fortentwickelnden Technologie-Moderne, sondern im Gewährwerden der Komplexität und der Qualität einer nicht zielgerichteten Dynamik der Vielschichtigkeit.

⁶ Perrig, Alexander (1987). „Der Renaissance-Künstler als Wissenschaftler“. In: Werner Busch (Hg.), *Funk Kolleg Kunst – Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. München: Piper.