

Cercando la luce – „Blinde Fotografien“
und das Schreiben über den Rand des Sichtbaren

Sarah Schmidt

Mit dem Rücken an der Wand, beide Arme ausgestreckt, sich an der Wand entlang, um Ecken herum schieben, stehen bleiben und hören; mit der Idee spielen, sich im Dunkeln Angst zu machen, wie früher; sich nach vorne lehnen, eine Hand sichert den Kontakt zur Wand im Rücken; versuchen, den Raum tastend zu rekonstruieren, probeweise ohne Wandkontakt im Raum stehen bleiben und sich die Frage stellen, warum man sich, obgleich man nichts sieht, mit offenen Augen in der absoluten Dunkelheit sicherer fühlt als mit geschlossenen. Das Augenoffenhalten im absoluten Dunkel fühlt sich an, als wären einem die Augäpfel mit schwarzer Farbe angestrichen. Der Raum riecht nach Staub, nicht nach Menschen.

So ließe sich der Aufenthalt eines Sehenden im letzten Raum der Installation „Süßer Duft“ protokollieren, die der Künstler Gregor Schneider im Frühjahr 2007 in dem Pariser Ausstellungsraum „La Maison Rouge“ realisierte. Mehrere Räume folgen aufeinander, jeder Raum ist leer, jeder Raum hat ein anderes Format, ein anderes Licht, eine andere sinnliche Qualität. Man durchwandert sie, jeder für sich, getrennt vom nächsten Besucher. Der letzte Raum ist ein Dunkel, in das kein Licht mehr dringt, seine Größe und Bestimmung kann man sich nur tastend, hörend, riechend aneignen. Der optische Sinn macht Pause und man tritt merkwürdig berauscht aus der Dunkelheit wieder in den hell erleuchteten Warteraum.

Unsere Wahrnehmung bildet keine Einheit, sie speist sich aus mehreren Sinnen, wir hören, riechen, schmecken, sehen, tasten. Die Daten, die wir von unseren Sinnen erhalten und die Erlebnisse, zu denen wir sie verarbeiten, werden von uns jedoch nicht gleichwertig behandelt. Wir hierarchisieren sie und meistens ist dabei der visuelle Sinn unser Pilot. In welchem Ausmaß wir hierarchisieren, wird uns in der Regel erst dann bewusst, wenn wir gezwungen sind, auf andere Sinne zurückzugreifen. Wäre ein blinder Mensch ähnlich berauscht aus dieser Installation getreten?

Diese erkenntnistheoretische Dominanz des Sehens, dieser „Okularzentrismus“ der westlichen Kulturgeschichte zeigt sich unter anderem in der metaphorischen Verwendung des Lichtes, die seit der griechischen Antike immer wieder die enge Verbindung von Sehen und Erkennen unterstreicht. Licht ist das, was sichtbar macht und so wie Licht Bedingung der Möglichkeit des Sehens ist, macht der Geist im Lichte seiner Vernunft die Welt erkennbar.

Dieser „Okularzentrismus“ hat sich in unsere Sprache eingeschrieben und verankert im täglichen Sprechen die Metapher des sehenden Erkennens und der leuchtenden Vernunft immer wieder von neuem in unserem Denken: Etwas ist klar und deutlich, uns geht ein Licht auf, wir

werfen Licht auf etwas, etwas hat sich uns erhellt etc. Dasselbe lässt sich auch von der dunklen Seite aus formulieren, denn in der Lichtmetaphorik dekliniert sich ein dualistisches Denken: Dinge, die wir nicht verstehen, bezeichnen wir als undurchsichtig; etwas liegt noch im Dunkeln heißt, es ist noch nicht erkannt. Jemanden, der etwas trotz seiner Offensichtlichkeit nicht erkennt, nennen wir „blind“ für diesen oder jenen Sachverhalt.

Licht und sein Gegenteil, das Dunkel, werden dabei auch mit religiösen bzw. moralischen Qualitäten besetzt: Licht steht nicht nur für den Bereich der Vernunft, sondern es ist der Bereich des Göttlichen, des Guten, der des Lebens. Die Dunkelheit hingegen wird nicht nur mit dem Irrationalen, dem Gefühl identifiziert, sie ist das Reich des Bösen und als dunkler Hades der Bereich der Toten. Bereits in Platons Höhlengleichnis, einer der grundlegenden Texte jener Lichtmetaphorik des sehenden Erkennens, ist die erkenntnistheoretische Ausrichtung mit einer ethischen Orientierung verbunden. Denn es ist die Idee des Guten, die „leuchtet“ und erkennbar macht, so wie das Licht sichtbar macht.

Wo kein Licht ist, ist nichts zu sehen. Wer aber glaubt, dass sich dieser Satz ohne Probleme auch umdrehen lässt, der verhält sich wie das kleine Kind, das sich die Augen zuhält und glaubt, nun sei es mitsamt der Welt verschwunden. Auch wenn wir uns die Augen zuhalten und auf diese Weise eine künstliche Dunkelheit erzeugen, ist das Licht noch da. Was ist aber ist das Licht, wenn wir das Auge einmal nicht zum zentralen Weltzugang wählen? Was ist Licht, wenn wir es nicht als Metapher des sehenden Erkennens verstehen?

Das Projekt „Cercando la luce“ des Künstlers Roberto de Luca macht sich auf die Suche nach diesem Licht und hinterfragt die Hierarchisierung der Sinne, indem es auf jene Irritation abhebt, die entsteht, wenn uns der gewohnte sinnliche Zugang zu Welt verweigert wird. Die „Lichtsuche“ nimmt dabei von zwei Seiten und zwei Medien ihren Ausgang: von der Seite der Blinden und der der Sehenden, vom Medium der Fotografie und dem des Textes. Siebzehn sehbehinderte, zum Teil vollkommen blinde Menschen wurden von Roberto de Luca beauftragt, „Lichtphänomene“ in ihrer alltäglichen Umgebung mit der Kamera aufzunehmen. Sieben Autoren aus unterschiedlichen Disziplinen erhielten ihrerseits den Auftrag, Licht am Rande des Sichtbaren aufzusuchen und die kulturgeschichtlich so zentrale Verbindung von Licht und Erkennen einmal nicht in den Vordergrund zu stellen.

Die Fotografien sind bewusst aufgenommene Bilddokumente, die Kamera produziert jedoch ein Bild, das von den Fotografen selbst nicht als ein Gesehenes, als ein Visuelles gedacht und inszeniert wurde. Auf den Fotos ist „etwas“ zu sehen, aber neben dem, was sie zeigen, stehen sie vor allem für etwas Abwesendes, das von keiner Kamera aufgenommen wurde und aufgenommen werden kann. Denn das technische Medium verzeichnet ein rein optisches Bild. Die Fotografie oder visuelle Spur erscheint so zunächst als eine „blinde Fotografie“, die auf

etwas verweist, was von den Bildbetrachtern nicht gesehen, mithin nicht dechiffriert werden kann.

Gibt es Indizien, die „hinter“ die visuelle Spur führen? Wie liest ein sehender Mensch diese Bilder?

Auf vielen Fotos sind Lichtquellen oder -spiegelungen abgebildet: Lampen, Kerzen, ein Lichtreflex in der Fensterscheibe oder im Wasser. Hier scheint die Lektüre einfach und man ist fast enttäuscht, wenn man aufzählt: dies ist eine Lampe, eine Kerze, eine Spiegelung in der Fensterscheibe, Lichtbrechung auf einer bewegten Wasseroberfläche. Aber welche Phänomene verbergen sich hinter diesem Vokabular, das sich scheinbar so schnell für diese Abbildungen finden lässt: Wofür steht dieser Lichtfleck auf dem Parkett? Steht das Foto mit den farbenfrohen Stoffballen für die lichte Farbenpracht oder für die Tastpracht angewärmter Stoffe unterschiedlicher Textur?

In den meisten Bildern hängt der Horizont schief. Viele Fotos sind unscharf und immer wieder ragt etwas in den rechten Rand des Bildes, ein Stück Kleidung, ein Handrücken. Wir glauben diese Bildästhetik des Flüchtigen und Zufälligen zu kennen. Sie wird von vielen sehenden Künstlern als Stilmittel bewusst eingesetzt. Allerdings handelt es sich im Falle dieser Bilder um nichts Flüchtiges oder Zufälliges, um kein bewusst „schief“ aufgenommenes Bild. Sondern um den „Blick“ einer Person, die die optische Wasserwaage zur eigenen Orientierung nicht braucht.

Auffällig ist, dass weit mehr Innenaufnahmen als Außenaufnahmen gemacht wurden. Manche Interieurs wirken wie schummrig beleuchtete Theaterbühnen, deren Gegenstände sind kaum zu erkennen. Ein Sehender sucht nach den Umrissen der Dinge – ein Blinder hat sie im Griff. Manche Fotos sind beinahe ganz dunkel. Wo ist hier das Licht?

Auf vielen Fotografien sind starke Helldunkel-Kontraste festgehalten, immer wieder tauchen Öffnungen auf, die aus einem dunklen Innenraum den Blick auf ein helles Draußen geben: Fenster, Tunnelausgänge, Lichtschächte. Allein auf die visuelle Abbildung verwiesen, und durch Film, Werbung und Kunst an eine bestimmte Ikonographie gewöhnt, können diese aus dem Dunklen heraus fotografierten Öffnungen etwas Beklemmendes haben. Aber meint es in der Tast-, Hör- und Fühlsprache, die die Kamera nicht einfängt, nicht etwas ganz anderes?

Eines der Fotos wirkt wie ein ironischer Gruß aus dieser Welt hinter dem Foto, an deren visueller Fassade wir immer wieder abgleiten. Auf der Fotografie ist ein Stück asphaltierte Strasse mit einem Grasrand zu sehen. Auf dem Asphalt sind die Schatten zweier Personen zu erkennen, von denen die linke offenbar in diesem Moment die eigenen Schatten fotografiert. Man erkennt die Silhouette einer vors Gesicht gehaltenen Kamera. Das Foto hält, wenn man so will, den Schatten des Blicks fest. Aus dem rechten Bildrand ragt als einziger Gegenstand ein

Blindenstock ins Bild, der den Asphalt berührt und wie ein Zeigestock auf diese Szene verweist. Allerdings lässt sich dieser Zeigestock auch in umgekehrter Richtung lesen: in dieser Lesart weist er aus dem Bild, aus der Schattensicht hinaus in die „reale Welt“ auf eben jene Personen, deren Wahrnehmungen uns in diesen blinden Fotografien, wenn überhaupt, nur als Schatten zugänglich werden.

Die sieben Texte – die Fotos überschreibend, ohne sie zu verdecken – verfolgen als Ensemble keinen systematischen Anspruch. Vielmehr sind sie eine Sammlung einzelner Gedankenaufnahmen, die je aus einer anderen Disziplin und Perspektive vorgenommen, sich auf der Suche nach dem Licht immer wieder treffen.

Sie suchen nach Licht als einem mit allen Sinnen Spürbaren, als Anlass synästhetischer Erfahrung, die den visuellen Sinn übersteigt und sich auch als Rhythmus oder Bewegung einfangen lässt; sie beschreiben Licht als etwas, das chemische Reaktionen auslöst, fragen nach der Eigenart des künstlichen Lichtes und kommen immer wieder, affirmativ oder zweifelnd, explizit oder implizit auf metaphysischen Dimensionen des Lichtes zu sprechen.

Der Physiker Hann-Jörg Eckert erinnert in seinem Text an die „Erfindung“ der Photosynthese, die vor 3,5 Millionen Jahren eine „Sauerstoffkatastrophe“ nach sich zog und das Leben auf der Erde grundlegend veränderte. Licht wird unter diesen veränderten Bedingungen zur Grundlage des Lebens. Interessant ist dabei, dass innerhalb der wissenschaftlichen Erforschung photosynthetischer Prozesse Licht nicht nur ein Gegenstand der Untersuchung ist, sondern auch als wichtiges Messwerkzeug eingesetzt wird.

Als eine ganz andere Form von Werkzeug beschreibt der Kunst- und Medienwissenschaftler Thomas Basgier das Licht im Film: Licht dient nicht nur dazu, das Sichtbare sichtbar zu machen, denn das Wichtigste, das eigentlich Sinngebende im Kino, spielt sich im Nichtsichtbaren ab. So stimuliert der Einsatz von Licht im Kino alle Sinne, er modelliert Stimmung und Erwartung, entwirft ein Versteckspiel, lehrt, eben indem er an alle Sinne appelliert, die Sichtbarkeit des Nichtsichtbaren.

Die Philosophin Danièle Cohn wendet sich der Überfülle des Lichtes zu, die wir sehend allein nicht mehr bewältigen können. Nicht im Halbdunkeln, im Schattenspiel, im Obskuren, sondern gerade bei stärkstem Lichtes stößt der Sehsinn an seine Grenzen. Danièle Cohn folgt Richard Wagners Figuren im Übergang vom Leben zum Tod, die von Licht geblendet und getragen werden, sie fragt nach dem fallenden Ikarus, der in Bruegels Gemälde vom Bauernalltag unbemerkt abstürzt, und beschreibt das Licht jener südlichen Mittagsstunde, die Paul Valéry „midi le juste“ nennt, und deren Lichterlebnis sich nur als ein synästhetisches Erlebnis fassen lässt.

Über ein Zuviel an viel Licht reflektiert auch die Philosophin Judith Kasper in sieben kurzen Aphorismen. Aber es ist weder die Blendung im Übergang zum Tod, noch das pralle Tageslicht des Südens, sondern das künstliche Licht, dessen Allgegenwart und Allzeitbereitschaft gerade die religiöse oder metaphysische Dimension vertilgt und profanisiert: wer Licht macht, hat Macht. Als eine Folge dieser Profanierung und dieser „Lichtverschmutzung“ – so ein mittlerweile gängiger Fachbegriff für die Aufhellung des Nachthimmels – bestimmt sie den Austritt aus der binären Logik der Lichtmetaphorik, denn bei all dem künstlichen Licht sei die Sonne ebenso bedrohlich und unheimlich geworden wie die Dunkelheit der Nacht.

Auf ihrer Suche nach der Verbindung von Klang und Licht spannt die Musikwissenschaftlerin Julia Pirro einen Bogen von den intellektuellen Konzepten des Komponisten Dane Rudhyar, der Klang und Licht als Alpha und Omega des Seins einander gegenüberstellt, bis hin zur Minimalperformance der Künstlerin Yoko Ono: „Light a match and watch until it goes out“. Dabei interessiert sie sich vor allem für das metaphysische Moment, das die Komponisten der wechselseitigen Resonanz von Klang und Licht, der „Lichtmusik“ zusprechen.

Marie Caffari, Literaturwissenschaftlerin und Autorin, beschäftigt sich mit der Textsammlung „Seize lustres“ des Schweizer Autors Michel Butor. Das französische Wort „lustre“ lässt sich mit dem Wort Luster übersetzen, es steht aber nicht nur ganz konkret für den festlichen Kronleuchter, sondern für den Glanz allgemein sowie für Glasur - einem glänzenden Überzug, einer glänzenden Haut. In Marie Caffaris Lektüre von Butors Gedichten zeigt sich der Luster nicht nur als Nachschein der Erinnerung eines achzigjährigen Autors, sondern wird zu einem sonoren Fest, der Text selbst zu einer Membran.

Von einer Licht aufnehmenden, Licht antwortenden, von Licht bewegten Körperlichkeit spricht der letzte Text. Die Tänzerin und Choreographin Kendra Walsh entwickelte ihren Beitrag in einer Tanzimprovisation, deren sprachliches „Protokoll“ hier wiedergegeben ist. Worte und Satzstücke mischen sich wie in einem Kaleidoskop zu immer wieder neuen Rhythmen und Bewegungsabläufen. Licht wird hier Rhythmus, wird Körper.