

## 150 **Platon und die Photographie - Unschärferelationen**

### **Zu den Museumsphotographien**

**Thomas Struths**

Der eigentliche Irrtum besteht nicht nur darin, die Schattenbilder für die Wirklichkeit zu halten, sondern schon das Innen der Höhle für die Welt, die doch erst außerhalb beginnt. Das allerdings begreift nur der Leser von Platons „Höhlengleichnis“, welches, sozusagen Mittel und Ziel der Erkenntnis zugleich, ihn aus der Höhle ins Sonnenlicht führen soll. Susan Sontags Essay „In Platos Höhle“ erinnert daran, daß alle realistisch-illusionistischen Bildkonzeptionen Erben dieser erkenntnistheoretischen Verkennung sind, schon das Bild für die Wirklichkeit zu halten. Sie weist darauf hin, daß es sozusagen ein faktisches und ein schlechtes Doppel, eine konstitutive Ambiguität des photographischen Imaginären, gibt, da die Aufgabe einer „Beglaubigung von Erfahrung“ immer auch umschlagen kann in eine „Verweigerung von Erfahrung“. Nicht anders geht es bekanntlich den gefesselten Menschen im Höhlengleichnis. Der Kontext ist bekannt: Sokrates erklärt Glaukon den Weg des Denkens, der vom Sichtbaren zum Unsichtbaren zu führen habe, und erklärt zugleich die Schwierigkeiten, die dem Philosophen dabei begegnen, nämlich die Wahrheit den Menschen auch glaubhaft machen zu können. Drei Gruppen von Betrachtern stellt er vor, da sind bekanntermaßen zunächst diejenigen, die an die Wand der Höhle gefesselt sind, so daß sie die Höhle nicht verlassen können: Sie halten die an die Rückwand projizierten Schatten für die Wirklichkeit. Der Text ist so berühmt, daß er nicht weiter erzählt werden muß. Aber immerhin sei betont, daß die Suggestion des Höhlengleichnisses – als locus classicus der Erkenntnistheorie – offensichtlich die Folge

einer gewissen Sinnfälligkeit ist. Die gestaffelte Erkenntnis läßt auf die Schatten das künstliche Licht folgen, das zur „Sonne selbst“ als dem eigentlichen Telos führt. Dieser Dreischritt führt vom Dunklen ins Licht, das in der Sonne seine höchste Verkörperung hat, gewissermaßen unüberbietbar ist.

Setzt man allerdings auf eine Lektüre des Gleichnisses, welche die Bildlichkeit ins Zentrum des Interesses hebt und befragt, löst sich der erkenntnistheoretische Optimismus des platonischen Textes auf. Was wäre, wenn die Projektion an der Höhlenleinwand eine Geschichte zum Inhalt hätte, in welcher wiederum Menschen aus dem Schatten ins Licht geführt würden; was, wenn sich diese Erzählung als Schachtelerzählung erweise, die sie tendenziell ja auch ist. Die drei Gruppen im Gleichnis, von denen jeweils die eine der vorhergehenden überlegen ist, könnte man ohne weiteres ergänzen.

Der jeweilige Erzählrahmen wäre dann nicht nur die Einfassung, sondern immer auch der Sprung einer ganzen Dimension, eine Art blinder Fleck. Die Gefesselten sehen etwas in den Projektionen, die Philosophen in der Höhle hingegen bloß die eitelten Schatten an der Wand.

Sehen wir etwas auf oder in den Bildern? Ist das Bild ein Raum, den wir mit den Augen begehen, oder eine Fläche, die wir abtasten? Die neuen Arbeiten des Photographen Thomas Struth spielen mit den Räumen vor den Bildern und dem Ort ihrer Vermittlung, dem Kunstmuseum. Die in der Hamburger Kunsthalle ausgestellte Serie der Museumsbilder präsentiert auf den ersten Blick Schnappschüsse aus bedeutenden europäischen und amerikanischen Sammlungen. Alle Photos zeigen Museumsbesucher, die sich entweder der Betrachtung der dort befindlichen Capolavori hingeben, sich erschöpft einen Moment vom Kunstgenuß ausruhen oder schlicht zum nächsten Bild



weitergehen. Gruppen, die zu warten scheinen oder aufmerksam zuhören, eine Frau, die verloren aus dem Bild blickt, und natürlich immer wieder Betrachter, die ein Bild anschauen und dabei von uns, die wir ja ebenfalls in einem Museum stehen, betrachtet werden. Die Museumsphotos Struths verführen also auf eine geradezu mechanische Art zur Reflexion.

Daß Kunst den Ort ihrer Präsentation, ihre Selbstdefinition zum Thema hat, ist keine Erfindung der Moderne. Die Gattung der Gemalten Galerie ist nur ein Beispiel einer solchen Tradition. Aber jede Selbstwahrnehmung ist zugleich Veränderung des Selbst, mit einem Wort: Stilisierung. Dem Gebot, daß man sich kein Bildnis machen darf, folgt die Erkenntnis, daß man es auch gar nicht kann. Kunst über Kunst ist die unbestrittene Vorliebe aller Kunsthistoriker. In fast allen Arbeiten Struths wird der reale Museumsraum mit dem Bildraum verschliffen: Photographierte Betrachtergruppen scheinen die gemalten Szenen zu ergänzen oder die Bildfiguren scheinen ihren abgeschlossenen, ästhetischen Raum verlassen zu wollen. Ein solches Spiel mit der ästhetischen Grenze findet aber nicht nur als illusionistisches Versatzstück statt, sondern ist darüber hinaus konzeptueller Art. Je länger man die Photographien anschaut, desto größer erscheint die Übereinstimmung zwischen dem musealen Ort, seinen Besuchern-

und den „Bildrealitäten“ der Gemälde. Dies kann formal-anekdotisch geschehen, wenn in einem Photo die Besucher derart auf Bänken sitzen, daß sie die Hängung der Gemälde zu wiederholen scheinen. Offensichtlich hat man es dann mit einem Schnappschuß zu tun. Allerdings richtet sich die Auswahl der Gemälde in den Photographien nicht nach der Bedeutung ihrer Schöpfer. Im Gegenteil, man versteht die Übereinstimmungen auch ohne zu wissen, daß es sich etwa um einen „Veronese“ handelt. Jedoch muß der Betrachter ikonographische und formale Aspekte erkennen können, um die Museumsbesucher in Beziehung zu den Gemälden zu setzen.

Vergleichbar in allen Photos ist eine strukturelle Analogie, denn Struth wählt die Szene vor den Gemälden so aus, daß sich diese in Beziehung setzen läßt zu dem, was in den Gemälden selbst dargestellt ist; wenn man etwa im Gemälde den Ungläubigen Thomas wiedererkennt und eine Museumsbesucherin scheinbar ihren Augen nicht traut und sich ganz nah ans Gemälde beugt, oder ein alter Mann sich derart intensiv mit zwei Bildnissen Rembrandts beschäftigt, daß hier für den Betrachter ein Dialog beginnt, ja sogar die auf dem Rücken verschränkten Hände die Hände im Gemälde zu wiederholen scheinen, oder aber eine diffuse Lichtsituation im Museumsraum der impressionistischen Lichtregie der ausgestellten Gemälde gleicht.

152 Ob der Betrachter über die Köpfe der Besucher hinweg ins gemalte Bild gelangt, bzw. sich das Gemälde über den Rahmen hinaus in den Betrachterraum erstreckt, hängt davon ab, wie der Blick durch die Platzierung der photographischen Schärfe geführt wird. Indirekt bleibt die Photographie anwesend und leugnet nicht ihren medialen Status. Dies macht insbesondere ein Photo deutlich: Nicht die Gemälde und auch nicht die Besucher sind besonders fokussiert, sondern Glasstürze, die über die Kleinbronzen gestülpt sind, weisen die größte photographische Schärfe auf. Man sieht eine Art innerbildlichen Rahmen, der nichts anderes zeigt als die materiell gegebene Tatsache, daß Glas durchsichtig ist. Offensichtlich wird die ästhetische Grenze ins Innere der Photographie verlegt.

Die Photoserie ergänzend, hat Struth gemeinsam mit der Kuratorin Hanna Hohl eine Auswahl von in Kupfer gestochenen und radierten Künstlerbildnissen des 16. und 17. Jahrhunderts zusammengestellt, die sich dadurch auszeichnen, daß sie Rahmenmotive aufweisen, verschiedene Bildrealitäten zur Anschauung bringen, etwa allegorische Figuren und Porträts nebeneinanderstellen oder die dargestellten Personen in aufwendigen Rahmen-Architekturen inszenieren. Das gemeinsame Thema der Graphiken besteht in der Fähigkeit des Bildes, seinen eigenen Gegenstand zu perspektivieren, die ästhetische Grenze ins Innere des Bildes zu nehmen oder in den Betrachterraum hinein zu überschreiten.

Trotz aller inhaltlichen Serialität, welche die Museumsphotographien grundsätzlich bestimmt, aktualisieren die Photos unterschiedliche Aspekte der musealen Situation. Dies geschieht auf unpräzise Art, manchmal geradezu ironisch. Großformatige Abzüge weisen den Besucher auf den impliziten Anspruch dieser Photographien



2

hin, die als Tafelbilder aufgefaßt werden wollen. Die Frage ist, ob sich die Photos dadurch auf die Bildgattung der gemalten Galerien beziehen lassen. Schon durch die Verdoppelung des Ortes – Museumsbilder im Museum – ist ein Moment der Reflexion gegeben, welches sich auch in bezug auf den realen Betrachter, der sich in den Photos selbst sehen kann, wiederholt. Das Konzept der Museums-Photographie erfordert große Negativformate, entsprechend arbeitet Struth mit einer Plattenkamera. Die großen Abzüge dokumentieren aber nicht nur den „musealen Anspruch“, in der Tradition des Tafelbildes wahrgenommen zu werden, sondern sind schon aus Gründen der Anschauung notwendig. Das photographierte Museum im Museum läßt zwei Fragen entstehen: Kann man sich überhaupt als Betrachter betrachten? Die Reflexion der Bildrealitäten, der bildlichen Schachtelerzählungen führt nicht zu einer Erkenntnis höherer Art: Die Reflexion ist keine Metapher, sondern bleibt schlicht eine Spiegelung und ist genau deshalb eine Metapher. Findet die Anschauung in der Selbsterkenntnis ihr Ziel? Oder ist diese vermeintlich reflexive Struktur nur der Beginn einer unendlichen Spiegelung: Der Betrachter betrachtet den Betrachter – senza fine.

Nun geht es nicht darum zu sagen, der Photographie gelänge es nicht, die Wirklich-

keit abzubilden, sondern lediglich zu behaupten, daß es Medien gibt, die von einem Referenten abhängig zu sein scheinen, den sie aber zuallererst erschaffen. Die Wirklichkeit entsteht zugleich mit ihrem Bild.

Aber ich möchte noch einmal zum platonischen Urtext zurückkehren. Eigentlich sind die Menschen im platonischen Gleichnis auch nur Betrachter eines Betrachters, Teil einer Schachtelerzählung. Die Verken- nung besteht doch wohl darin, daß den gefesselten Zuschauern eine Wirklichkeit erscheint, die unmittelbar evident ist, und in theoretischer Hinsicht müßte man von einer Ontologie reden. Für die Betrachter der Betrachter löst sich diese Evidenz in Projek- tionstechnik auf. Die Bildhaftigkeit der Schatten. Negative. JÜRGEN MÜLLER