

**Matthias Hoch – Im Takt der Techno-Systeme** Es gibt mindestens zwei verschiedene Lesarten von Kunstwerken: eine direkte, wörtliche und eine übertragene, metaphorische Lesart. Die übertragene Leseweise, die man auch die metaphorische oder symbolische Bedeutung eines Bildes nennen kann, fußt dabei stets auf der direkt anschaulichen, quasi wörtlich oder buchstäblich beobachtbaren Oberfläche eines Bildes. Wenn man daher die symbolischen Zusammenhänge oder Referenzen eines Bildes erfassen will, muß man zunächst die Bedeutungsstrukturen der direkt und visuell zugänglichen Oberfläche herausarbeiten. Die wörtliche Lesart eines Bildes betrifft seine Präsenz und Anwesenheit an einem Ort zu einer bestimmten Zeit vor dem Körper eines Beobachters. Insofern ist jede Kunsterfahrung historisch, da sie unwiederholbar an die apriorischen Grundkategorien von Raum, Zeit und Körper gebunden ist. Auch die Fotografien von Matthias Hoch lassen sich auf diese zwei verschiedenen Weisen lesen, nämlich auf eine buchstäbliche und auf eine symbolische.

**Flächen** Der wichtigste Bestandteil einer Fotografie ist die vordere Oberfläche. Systemtheoretisch gesprochen, kann man Oberflächen als Grenzflächen zwischen einem System und einem Medium auffassen.<sup>1</sup> An der Oberfläche einer Fotografie können die für eine Kunsterfahrung entscheidenden Unterschiede beobachtet und bezeichnet werden. Die neuen Fotoarbeiten von Matthias Hoch sind im sogenannten Diasec-Verfahren hergestellt worden. Es handelt sich dabei um eine dauerelastische, plane Verbindung zwischen einem

Papierabzug oder einem Diafilm und einem Acrylglas. Das Verfahren wurde in den 70er Jahren von dem Schweizer Chemiker Heinz Sovilla-Brulhart entwickelt. Das Fotopapier wird mit Hilfe eines speziellen Klebstoffes luftdicht von hinten auf ein UV-gesperrtes Acrylglas aufgezogen. Das Entscheidende daran ist, daß beim Durchgang der Lichtstrahlen durch die Acrylglasschicht die Lichtbrechung an der Oberfläche des Fotopapiers eine ganz andere ist als bei Passepartout-rahmung und Fensterglas. Der diffus gebrochene Streuanteil des Lichtes ist bei matten Fotopapieroberflächen größer als beim Diasec-Verfahren. Hier wird das Licht durch die weitgehende Homogenität des Acrylglasmediums mit einem geringeren Streuanteil gebrochen. Dadurch wirken die Farben brillanter, gesättigter, schärfer und unmittelbarer. Durch die traditionelle Rahmung einer Fotografie mit Passepartout und Fensterglas entsteht ferner eine größere Distanz zum Auge des Betrachters, die nicht nur als eine räumliche, sondern auch als eine emotionale, intuitive oder semantische Distanz verstanden werden kann. Die Art und Weise, wie eine Fotografie präsentiert wird, ihre Oberfläche, ihre Materialität und ihre optische Distanzierung entscheidet in erheblichem Maße mit über die spezifische Form der Bedeutungsgenese des Bildes.

**Formate** Rein formal gesehen, gibt es im Vergleich zur Körpergröße eines Beobachters drei Arten von Bildformaten: kleinere, größere und gleich große. Gleich große Formate konfrontieren den Beobachter mit einem gleichgewichtigen und gleichberechtigten Verhältnis von 1:1. Kleinere Formate dagegen

werden vom Blick des Beobachters kontrolliert und beherrscht. Sie werden der Kontrolle seines Blickes unterstellt. Größere Formate hingegen funktionieren auf umgekehrte Weise. Durch ihre Größe unterstellen sie den Körper und den Blick eines Beobachters der Kontrolle des Bildsystems. Der Beobachter wird in seinen Blickbewegungen und Beobachtungen von der spezifischen Logik des Bildsystems gefangengehalten und beherrscht.

Die großen Formate von Matthias Hoch sind nur ein wenig kleiner als die menschliche Körpergröße, nämlich 150 x 180 cm. Sie lassen sich vom Blick des Beobachters kontrollieren, indem sie sich überblicken lassen, aber nur, wenn wir in eine größere Distanz zu ihnen treten. Sie entwickeln sich in dem Maße, in dem sie größer werden, zu einer Logik des Unkontrollierbaren. Dies ist sowohl wörtlich als auch symbolisch lesbar. Indem das Bild beginnt, sich nicht mehr vom Blick des Betrachters vollständig kontrollieren zu lassen, erlangt es eine eigene Autonomie, eine eigene Logik visueller Macht. Großformate versuchen, sich des Blickes des Beobachters zu bemächtigen, wie die anonymen Dispositive der technologischen Funktionssysteme versuchen, der unkontrollierbaren Individualität des Menschen habhaft zu werden. Das ist die zentrale ästhetische Botschaft, die von der Materialität der Formate ausgeht. Dennoch ist Matthias Hoch ein Neo-Humanist, indem er dem Beobachter durch seine kleineren Formate (84 x 100 cm und 100 x 120 cm) einen Rest an Blick-Macht und Autonomie beläßt. Es sind theoretisch allerdings auch härtere Varianten

vorstellbar, in denen der Blick des Beobachters dem Bildsystem vollkommen hilflos ausgeliefert wird.

**Farben** Die Farben spielen eine bedeutende Rolle im Werk von Matthias Hoch. So war er 1988, noch vor Öffnung der Mauer, einer der ersten in der DDR, der aus der Ideologie der Schwarz-Weiß-Reportage heraus mit Farbfotografie begann. Neueste gehirnphysiologische Forschungen weisen darauf hin, daß unser kognitives System Hell-Dunkel-Eindrücke und Farbeindrücke offensichtlich getrennt prozessiert.<sup>2</sup> Aus den Hell-Dunkel-Werten werden vor allem Konturen und Kanten errechnet, deren Erkennen für eine hindernis- und verletzungsfreie Bewegung des Körpers durch den Raum notwendig ist. Farben haben neben der Funktion der Objekterkennung und Bildsegmentierung vor allem Stimmungs- und Ausdrucksqualitäten. Auf diese Ausdrucksqualitäten der Farbwerte kommt es Matthias Hoch, wie er selbst sagt, entscheidend an. Denn sonst könnte er dasselbe Motiv auch in Schwarz-weiß fotografieren.

Fragen wir also noch einmal nach dem zusätzlichen Informationsgehalt, der speziell über die Farbwerte transportiert wird. Hierzu erscheint es sinnvoll, zwischen den Stimmungsqualitäten einer Farbe in der Natur und der Farbe einer Maschine zu unterscheiden. Die Anmutungsqualitäten von Maschinenfarben leiten sich von den Bedeutungen der Farben in der Natur ab, allerdings vielfach gebrochen, verzerrt und übertragen. Die Stimmung einer roten Klatschmohnblüte in einer

grünen Wiese findet sich so z.B. auf mehrfach gebrochene Weise in einer roten Eternitplatte inmitten von grasgrünen Eternitplatten wieder (Foto #22). In einem künstlichen Raum, in dem die Natur einschließlich des Lichtes und der Luft vollkommen ausgeschlossen ist, werden Pflanzen, Tageslicht und Tagesluft farbig simuliert. Die Farben im Techno-Raum haben dabei mindestens drei kognitive Funktionen. Zum einen funktionieren sie als sogenannte 'attention getters', als Reize, welche die Aufmerksamkeit an sich binden oder eine Warnfunktion haben. Zweitens wirken sie als 'Stimmungsmacher', die den akustischen Lärm der Maschinenhalle durch Farbe zum Schweigen bringen und ein scheinbares Gefühl von Sich-Wohlfühlen in einer vollkommen künstlichen Welt hervorrufen. Die dritte Funktion ist die expressive Funktion. Farben drücken bestimmte emotionale Bedeutungsgehalte aus, wie Rationalität, Genauigkeit, Logik, Kälte, Härte, Erbarmungslosigkeit, usw.

Die Farben in den Fotografien von Matthias Hoch können ebenfalls auf zwei Arten gelesen werden: wörtlich und symbolisch. Wörtlich sind sie durch die Ideologie der fotografischen Logik als Augenzeugen bezeugt, als authentische Repräsentanten einer Wirklichkeit, die man nicht für möglich hält, die es aber dennoch gibt. Symbolisch gelesen, verweisen die Stimmungsqualitäten der Farben auf eine Ideologie der anonymen Macht, eine Logik der maschinellen Systeme, die automatisch, ohne individuelles Zutun eines Menschen, gnadenlos funktioniert, bis alles zu Ende ist. Die Farben symbolisieren

eine kulturelle Logik des Apparativen, in der der Mensch als Subjekt das Unterworfenen ist, das 'subjectum'.

**Fluchtpunkte** Wörtlich genommen sind Fluchtpunkte Orte, an die man gehen kann. Hoch schaltet diese Orte soweit wie möglich dadurch aus, indem er die Fluchtpunkte außerhalb des 'framings' seiner Fotografien legt. Das bedeutet symbolisch gelesen, daß ein Ort, an den man fliehen könnte, nur außerhalb dieser Dispositive technologisch-maschineller Komplexe möglich ist. Dieser Fluchtpunkt ist nicht sichtbar, er ist nur als Leerstelle besetzt, als kognitive Unbestimmtheit, die von den Vorstellungsbildungen des Beobachters auf subjektive Weise aufgefüllt und ergänzt werden kann. Im Italienischen heißt der Fluchtpunkt 'termine': Endpunkt, Schlußpunkt, Ende. Der Fluchtpunkt ist ein Ort, an dem die Flucht endet, an dem der Raum der Zentralperspektive und die Zeit des Blickes enden. Er ist der Todespunkt des gesamten Systems. Aber gleichzeitig ist er auch der Quellpunkt, der Geburtsort aller Textur und aller Struktur. Das ist eine umgekehrte Lesart von Fluchtpunkten, die aus der Vorstellung eines sich im Raum umherbewegenden Beobachters entspringt.<sup>3</sup>

**Frontalität** Die Bilder von Matthias Hoch konfrontieren den Betrachter direkt, ohne Distanz und ohne Ausweichmöglichkeit. Sie stellen sich ihm orthogonal in den Weg und versperren ihm jeden Durchgang. Das frontale Gegenüber hat die größere Direktheit als diagonale Perspektiven. Ein Fluchtpunkt im Sinne eines Notausganges für das Auge existiert nicht. Die Bilder sind

daher, und das kann man auch symbolisch lesen, unausweichlich. Matthias Hoch will dem Beobachter keine Fluchtmöglichkeit lassen. "Das Frontale kennt keinen Ausweg", sagt er. Diagonalen sind in seinem Sinne immer verwässert.

**Frames** Die Ränder seiner Fotografien fungieren als Kanten der Verdeckung, an denen die Textur des Bildes abfließt oder zufließt. Der weiße Rand des Fotopapiers besitzt die Rolle eines Bezugssystems, das für alle Farben einen Nullpunkt oder Außenanker formuliert, von dem her alle Farben miteinander in Beziehung gesetzt werden. Das kalte Weiß des Papiers formuliert einen Rahmen, der als ein Kontext funktioniert, in dem die Bilder sich situieren. Mit dem kaltweißen Rand der Diasec-Oberfläche schafft Matthias Hoch einen spezifischen Bedeutungshorizont von Kälte und Klarheit, der als Hintergrund der Wahrnehmung stets vorhanden ist und in jeder Erfahrung mit wahrgenommen wird.

**Finale** In der visuellen Rhythmik der Bilder erfüllt sich das Hören der Maschinen ebenso wie sich in den Farben und Oberflächen der Geschmack des Metalls niederschlägt. Die Maschinen formulieren einen rhythmischen Takt, der immer auf einer Pause und auf einem Beat beruht, auf der Differenz von Abwesenheit und Anwesenheit. Die rhythmische Interpretation der Fotos formuliert sowohl einen sichtbaren, hörbaren und schmeckbaren Takt als auch einen sichtbaren, hörbaren und schmeckbaren Rhythmus. Damit sind die Fotografien Matthias Hochs multimedial, ja sie sind sogar synästhetisch. Der Rhythmus der

Maschine symbolisiert den Takt unserer Zeit. Seine Fotografien formulieren eine virtuelle Geschwindigkeit, der sich unsere Beobachtung anpaßt. Wir beobachten sozusagen im Fünzig-Hertz-Takt der Techno-Systeme.

Hans Dieter Huber

<sup>1</sup> siehe hierzu ausführlicher Hans Dieter Huber: Oberfläche, Materialität und Medium der Farben; in: Anne Hoormann/Karl Schawelka (Hrsg.): *Who's afraid of*. Zum Stand der Farbforschung. Weimar, Universitätsverlag 1998, S. 67f.

<sup>2</sup> Margaret S. Livingstone: Kunst, Schein und Wahrnehmung; in: Wolf Singer (Hg.): *Gehirn und Kognition*. Heidelberg 1992; Karl R. Gegenfurtner: *Farbsehen beim Menschen*; in: Anne Hoormann/Karl Schawelka (Hrsg.): *Who's afraid of*. Zum Stand der Farbforschung. Weimar, Universitätsverlag 1998, S. 24-36

<sup>3</sup> Vgl. hierzu James J. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt*. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung. München [u.a.] 1982, S. 244-250