

"Es ist schon ein bißchen Akrobatik im Kopf"

Anmerkungen zur seriellen Fotografie von Erich Spahn

"In der fotografischen Materie liegt unendlich viel verborgen", hat László Moholy-Nagy einmal formuliert und damit all jenen Mut gemacht, die in der bildhaften Duplizierung der uns umgebenden Wirklichkeit nicht die Endstation fotografischer Kreativität erkennen wollen. Es komme allerdings darauf an, "aus der Eigengesetzlichkeit der Mittel das entsprechende Resultat herauszuholen: eine exakte Sprache des Fotografischen." 1)

Erich Spahn nutzt das Bildmittel Fotografie für freie künstlerische Arbeiten, ohne ins Esperanto grenzüberschreitender Kunstpraxis zu verfallen. Er übermalt nicht, er beschriftet und beschneidet nicht. Er inszeniert nicht, jedenfalls nicht vor der Kamera, und er verfremdet nicht im Sinne einer späteren Dunkelkammermanipulation. Er collagiert nicht und kombiniert auch nicht mit außerfotografischen Elementen. Von den gegenwärtigen Möglichkeiten einer digitalen Bildbe- und -verarbeitung ganz zu schweigen. Spahns Arbeit folgt - genaugenommen - den Regeln einer mediengerechten "straight photography". Aufnahme für Aufnahme organisiert er die Syntax seiner großformatigen Tableaus, deren präzises Lexikon sich im Grunde aus nichts anderem als "konventionellen" Kamerafotografien rekrutiert.

Erich Spahns künstlerische Praxis hat natürlich Vorbilder, verweist auf Gewesenes. Wer die Geschichte des Mediums kennt, wird sich angesichts der jüngeren Arbeiten Spahns an Eadweard Muybridges Chronofotografien erinnern fühlen. Noch deutlicher ist die Nähe etwa zu den Tableaus von Jan Dibbets aus den 70er Jahren²⁾ oder den "Sukzessionen" des Stuttgarter Kunst-Theoretikers und Sammlers Rolf H. Krauss aus dem gleichen Zeitraum.³⁾ Wer in der Theorie beziehungsweise den Kunstdebatten des 20. Jahrhunderts zuhause ist, wird in den informationsästhetischen Schriften von Max Bense⁴⁾ oder den theoretischen Äußerungen Gottfried Jägers⁵⁾ eine allgemeine Begründung für Erich Spahns künstlerische Position finden. Nicht zu vergessen: Theorie und Bildpraxis der Konkreten. von der Tafelmalerei etwa eines Max Bill bis hin zu den Kamerafotografien eines Detlef Orlopp.⁶⁾ Dies alles, keine Frage, hat Spahns fotografisches Schaffen beeinflusst, inspiriert, geprägt, allerdings eher indirekt. Erich Spahn ist ein Mann der Praxis. Handlungsorientiert erprobt er und verwirft. Tastend hat er sich das Bildvokabular seiner immer umfangreicher werdenden Sequenzen erarbeitet. "Theorien", sagt er, "sind meine Sache nicht." 7)

Geboren 1957 in der Oberpfalz, entstammt Spahn einer Familie, die nunmehr in der fünften Generation der Fotografie verpflichtet ist. Nach abgeschlossener Fotografenlehre in Regensburg wechselt Spahn 1975 an die Hochschule für bildende Künste in Kassel, wo neben Professoren wie Rainer Kallhardt oder Floris M. Neusüss vor allem der ältere Kommilitone Peter Volkwein (heute Leiter des Museums für Konkrete Kunst in Ingolstadt) sein Interesse für eine Fotografie jenseits der Kategorien des Handwerks zu wecken weiß. Einer Anstellung als Werbefotograf folgt 1980 ein Studium an der Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie, das Spahn 1981 mit der Meisterprüfung abschließt. Bis 1983 ist er als Assistent für verschiedene Werbefotografen tätig. Danach eröffnet er ein eigenes Studio für Werbung und Industriefotografie in Amberg, das er nach wie vor mit Erfolg betreibt.

"Nach den Mühen des Alltags hat die Fotografie nun Sonntag", schreiben Klaus Kroh und Wolfgang Ritter an einer Stelle. "Denn ehemals dazu erfunden, die Welt der Bürger auszuspähen und die Dinge zu zeigen, wie sie sind, haben ihr das inzwischen die neueren technischen Medien und insbesondere das weltweit vernetzte und allgegenwärtige Fernsehen abgenommen. Die Fotografie unterliegt keinen Zwängen mehr, sie kann tun, was sie will. Damit ist sie für persönliche Belange wie für künstlerische Gestaltungen freigestellt." 8)

Ganz in diesem Sinne hat die auftragsgebundene, sei es dokumentierende, sei es werblich-inszenierende Fotografie den Gestalter in Erich Spahn nie ganz zufrieden gestellt. Eine anfängliche, von der neuzeitlichen Magazinfotografie inspirierte Menschen- und Landschaftsdarstellung wird allerdings schon bald wieder verworfen. Für Spahn erweist sich die Ästhetisierung globalen Elends im Sinne des aktuellen Illustriertenjournalismus als Sackgasse. "Das Ganze war für mich schnell abgeschlossen." 9)

Anfang der 80er Jahre unternimmt er einen erneuten Anlauf auf der Suche nach einer seinem Temperament und seinen ästhetischen Vorstellungen angemessenen Kunstfotografie. Im nördlichen Afrika will er mit Hilfe einer geliehenen Panoramakamera die Topographie der Wüste bildkünstlerisch erkunden. Nachdem die Technorama dann doch nicht zur Verfügung steht, behilft sich Spahn mit einem bereits in der Frühzeit der Fotografie praktizierten Verfahren zur Herstellung panoramatischer Visionen: (Klein-) Bild für (Klein-) Bild

tastet er den Horizont ab, um später dann die gewonnenen Bildergebnisse zu Diptychen, Triptychen usw. zusammenzustellen.

"Das fotografische Experiment bedient sich ungewöhnlicher Mittel und Methoden. Es wirkt in höchstem Maße innovativ. Dabei gehören der Zufall und vor allem auch das Spiel und selbst die bewußt herbeigeführte 'Störung' und Provokation zu seinen besonderen Merkmalen", schreiben J. A. Schmoll und Gottfried Jäger einleitend zu ihrem Katalog "Das Foto als autonomes Bild".¹⁰⁾ Was bei Erich Spahn in gewisser Weise durch einen Zufall eingeleitet wird und zunächst an konventionelle Bildstrategien erinnernd beginnt, entwickelt sich nun zügig zu einem Konzept, dessen ästhetische Umsetzung einer exakten Planung und eines strengen Kalküls bedarf. Waren es anfänglich zwei, drei, vier oder sechs Arbeiten in Farbe oder Schwarzweiß, die in der Horizontalen zu einem Wirkungsganzen organisiert wurden, so sind es nun bis zu 36 Aufnahmen, die Spahn zu großformatigen Tableaus zusammenstellt. Dabei verliert das Einzelbild mehr und mehr seine Bedeutung zugunsten einer übergeordneten Struktur. Der Dialog zwischen zwei, drei oder vier Bildern weicht einem komplexen Rhythmus, das lineare einem flächigen Prinzip. Dabei bleibt alles Narrative ausgeklammert. Da wird nichts erzählt, auf nichts verwiesen. Wichtig bleibt allein die Geometrie, das Wechselspiel der Linien und Formen. Erich Spahns Nähe zur konkreten bzw. konstruktiven Kunst wird unübersehbar.

Willy Rotzler hat die Theorie und Praxis einer mit van Doesburg und Mondrian beginnenden konkreten Kunst wiederholt beschrieben, sie abgegrenzt von der abstrakten Tafelmalerei, die sich schrittweise "von jeglicher Dingtreue" befreit, wohingegen das konkrete Werk "ein Gestalten von Gedanken durch den Gebrauch konkreter Elemente, nämlich geometrischer Formen und reduzierter reiner Farben" bedeutet: "Das Werk spielt auf nichts anderes an, es ist ausschließlich eine Konkretisierung der Ideen, die ihm zugrunde liegen. Daher rechtfertigt es sich selbst, allein aus sich heraus." ¹¹⁾

Präzisiert und mit Blick auf die Eigengesetzlichkeit der Fotografie erweitert hat die Idee konkreter bzw. konstruktiver Konzepte der Theoretiker und Vertreter einer generativen Fotografie, Gottfried Jäger, und zwar Anfang der 80er Jahre. Jäger übernimmt die Vorstellung einer "freien Bildkomposition", deren Aufgabe es sei, "abstrakten Gedanken sichtbaren Ausdruck zu verleihen." ¹²⁾ Im Zentrum steht also die Verwirklichung einer "ureigenen Idee", wobei die Gestaltung (nunmehr mit Hilfe des flüchtigen Lichts) "spontan oder systematisch vor sich gehen" kann. Heinz Hajek-Halke habe spontan und empirisch, nach dem bewährten Schema von Versuch und Irrtum gearbeitet. Keetman und Heidersberger, so Jäger weiter, "gingen eher methodisch und systematisch vor. Sie schufen umfangreiche Bildserien, Bildfamilien mit großer Ähnlichkeit und stilistischer Nähe zueinander. Aufgrund des Einsatzes apparativer Mittel deutet sich eine mehr und mehr serielle Arbeitsweise an. Dabei werden einzelne Parameter der Gestaltung isoliert und schrittweise und folgerichtig abgewandelt, so daß eine annähernd logische Reihe daraus entsteht: eine visuelle Reihentechnik, die dann später, bei den generativen Fotografen, zum bestimmenden Prinzip erhoben wird." ¹³⁾

Ohne auf die Arbeiten der zitierten Lichtbildner Keetman und Heidersberger hier näher eingehen zu wollen, fällt in der Beschreibung ihrer exakten, systematischen und dem Prinzip der Serie verpflichteten Vorgehensweise doch die Nähe zum Bildschaffen des rund eine Generation jüngeren Erich Spahn auf. Auch Spahn, sieht man ab von seinen frühen Bildschöpfungen, geht streng systematisch vor, wobei der Akt der Aufnahme letztlich nicht mehr (und nicht weniger) darstellt als die fotografische Umsetzung einer Bildidee, die Konkretisierung einer Vision, deren präzises Raster vor Erich Spahns geistigem Auge längst ausformuliert ist.

Zu Recht hat Milan Chlumsky in einer Besprechung¹⁴⁾ auf die geistige Nähe der Arbeiten Spahns zum Strukturalismus hingewiesen. Die bildnerische Praxis der Reihung, der Sequenz greift letztlich nichts anderes auf als die von der Linguistik favorisierte Idee des Paradigmas, bei dem Phänomene einer Kategorie hinsichtlich ihrer wesentlichen Unterscheidungsmerkmale ("distinctive features") untersucht werden. Daß erste künstlerische Arbeiten in dieser Richtung, etwa von Ger Dekkers oder Janet Rifkin, etwa zeitgleich mit wichtigen Publikationen z.B. von Roland Barthes, Michel Foucault oder Claude Lévi-Strauss auftauchten, ist sicherlich kein Zufall.

Rolf H. Krauss, selbst mit Bildwerken dieser Art hervorgetreten, schlägt den Begriff "Sukzession" vor, ein Terminus, der sich auch zur Etikettierung des hier vorgestellten Oeuvres von Erich Spahn anbietet: Unter Sukzession sei die Abbildung von Realität in kleinen aufeinanderfolgenden Schritten mit Hilfe des Mediums Fotografie zu verstehen. Im Gegensatz zur Fotosequenz wolle sie den Betrachter "nicht in erster Linie zum Nach- oder Mitdenken anregen, sondern richtet sich an seine Fähigkeit, die Entstehung von neuen

Strukturen zu verfolgen und zu rezipieren. In Abgrenzung vom Film hat die Sukzession mit der Fotosequenz gemeinsam, daß sie hintereinander Festgehaltenes nebeneinander auf der Fläche zeigt. Der Sukzession geht es aber vorrangig nicht um die Darstellung des Faktors Zeit. Sekundär ist die Zeit natürlich in jeder Sukzession vorhanden, denn die Herstellung von aufeinanderfolgenden Bildern bedingt notwendigerweise eine Hintereinanderfolge der Aufnahmevorgänge. Indem sie jedoch die so gewonnenen einzelnen Sukzessionsschritte in einem System des Neben und Übereinander zusammenfügt oder montiert, geht es ihr primär um die Form." 15)

Betrachtet man einige Arbeiten von Erich Spahn etwas genauer, Tableaus, wie sie beispielsweise in seiner ersten Monografie 16) reproduziert sind, so fällt nicht zuletzt der am Rand mitlaufende, d.h. mitvergrößerte Zahlencode des Filmstreifens auf. Damit will Spahn auf die Tatsache aufmerksam machen, daß die Bilder hintereinander weg belichtet und nicht etwa nachträglich zu einem, dem vorgedachten Konzept entsprechenden Bildganzen zusammengeschnitten wurden. In der Praxis bedeutet dies eine enorme gedankliche Leistung. Schließlich muß bei jeder Aufnahme die Gesamterscheinung imaginiert, bei jedem Bild die spätere Wirkung innerhalb des Tableaus berücksichtigt werden. Erschwerend für den Fotografen kommt hinzu, daß das Bild im Sucher (der Spiegelreflexkamera) ja nie der auf dem Kleinbildfilm seitenverkehrten und auf dem Kopf stehenden Belichtung entspricht, so daß auch die Anschlüsse entsprechend mitgedacht werden müssen. Spahn vergleicht das Procedere gern mit der Gedankenleistung beim Simultanschach. Es sei, so der Fotograf, "schon ein bißchen Akrobatik im Kopf." 17)

Bisweilen immerhin stützt er sich auf ein Scribble, das besonders heikle Bildfolgen skizzenhaft vorformuliert. Ein leichtes Stativ kommt allenfalls bei streng horizontalen Kompositionen zum Einsatz. Spahn zieht die Arbeit aus der freien Hand vor, schon weil er - witterungsbedingt - den Filmstreifen zügig durchbelichten muß. Markierungen am Boden erleichtern das (Wieder-) Auffinden geeigneter Aufnahmeestandpunkte. Eine Gittermattscheibe in der Kamera hat sich als hilfreich erwiesen, vor allem bei diagonalen Verschiebungen oder achsialen Drehungen.

In Erich Spahns seriellen Arbeiten der 90er Jahre ist der Zahlencode als Hinweis auf das Aufnahme-procedere entfallen. Dadurch rücken die Bilder näher zusammen. Die Kompositionen werden dichter, kompakter, komplexer. Zunehmend verliert das Einzelfoto seine Autonomie gegenüber dem Bildganzen. Wenngleich es natürlich nach wie vor als eigenständiger Baustein gelesen werden kann. Geblieben ist das Idealformat des Kleinbildnegativs mit seinem Seitenverhältnis von 2:3 sowie die 50 mm-Normaloptik. Geblieben ist die vornehmliche Verwendung von Schwarzweißmaterial, dessen feine Tonwertabstufungen auch bei ausgesprochen grafisch anmutenden Bildlösungen das Fotografische des Verfahrens unterstreichen. Geblieben ist die leichte Unregelmäßigkeit der Stege, die Spahn durchaus schätzt, verweist sie doch auf das Individuelle, "Händische" seiner Arbeit. Und schließlich: Geblieben ist die Affinität zu der vom Filmmaterial vorgegebenen Zahl 36, die sich im übrigen so trefflich dividieren und damit (potentiell) zu vielgestaltigen Tableaus arrangieren läßt.

Wenn Erich Spahn frei künstlerisch arbeitet, so tut er dies stets fernab der oberpfälzischen Heimat. Einige Bilder sind in den Ruinenresten der mittelamerikanischen Mayakultur entstanden. Andere Sequenzen wurden angesichts altägyptischer Monumente aufgenommen. In Japan war es die der Gedankenwelt des Zen-Buddhismus verpflichtete Gartenkunst, die Spahn zu konzeptionellen Bildschöpfungen angeregt hat. Nicht immer ist, bedingt durch die enge Ausschnitthaftigkeit der Einzelfotos, dieser kulturelle Verweis evident. Und mancher Betrachter mag sich fragen, ob Arbeiten wie diese nicht ebensogut in Amberg und Umgebung hätten entstehen können. Offensichtlich aber braucht Spahn die Distanz, räumlich wie mental, um sich künstlerisch freischwimmen zu können. Und dann haben natürlich all diese Kulturen eines gemein: Es sind alte Kulturen mit einer ausgeprägten Affinität zu Mathematik, Logik, Astronomie oder Philosophie. Wie es scheint, sind ihre baulichen Hervorbringungen besonders geeignet als visuelle Referenzen für Erich Spahns streng gebaute, reduzierte Bildschöpfungen. Darüberhinaus haben sie sich - kein Zweifel - einen Rest Rätselhaftigkeit erhalten. Entsprechend sollte man Erich Spahns meditative Arbeiten auch nicht bis zum letzten Erklärungsrest auszuloten suchen. Sondern vielmehr optisch darin aufgehen, sich hineindenken und auf der Oberfläche einer bewegten Bildsyntax treiben lassen.

Michael Koetzle

1) Zitiert nach: Jutta Hülsewig-Johnen / Gottfried Jäger / J.A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hgg.): Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839-1989. Bielefeld, 1989. S.11. (Kat. Kunsthalle Bielefeld)

- 2) Vgl. Das Foto als autonomes Bild. S.2.
- 3) Rolf H. Krauss / Manfred Schmalriede / Michael Schwarz (Hgg.): Kunst mit Photographie. Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss. Berlin, 1983. S.340.
- 4) Vgl. Max Bense: Aesthetica. Stuttgart, 1954. - Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Hamburg, 1969.
- 5) Gottfried Jäger: Fotoästhetik. Zur Theorie der Fotografie. Texte aus den Jahren 1965 bis 1990. München, 1991.
- 6) Detlef Orlopp: Photographie. Köln, 1990. (Kat. Galerie Karsten Greve)
- 7) Gespräch M. K. mit Erich Spahn am 6.1.1993.
- 8) Photographie hat Sonntag. Berlin, 1991. S.5. (Kat.NGBK)
- 9) Gespräch M. K. mit Erich Spahn am 6.1.1993.
- 10) Das Foto als autonomes Bild. A.a.O. S.9.
- 11) Willy Rotzler: Annäherungen an das Konkrete. In: Peter Volkwein (Hg.): Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt. Heidelberg, 1993. S.47.
- 12) Gottfried Jäger. A.a.O. S. 97.
- 13) Ebenda. S.92-96.
- 14) Milan Chlumsky: Die Schönheit der Genauigkeit. Erich Spahns "Serielle Photographie" bei der Heidelberger Edition Braus. In: Rhein-Neckar-Zeitung. 16.4.1992.
- 15) Rolf H. Krauss: Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie. Berlin, 1979. S.117.
- 16) Erich Spahn: Serielle Photographie 1984-1991. Heidelberg, 1988.
- 17) Gespräch M. K. mit Erich Spahn am 6.1.1993.