

Die Oberfläche durchstoßen

Bewegung im Bild-Raum von Joachim Blank

von Tina Schulz

1. Angenommen: Unser Bild der Welt beruht auf sprachlicher Übereinkunft und darüber hinaus auf der Einsicht in die Kontingenz des Universums. Zudem ist seit der Erfindung des Kinos die Doppelnatur von Realität eine alltägliche Erfahrung: die "natürliche" Wahrnehmung ist radikal unterminiert, eine medial unverstellte Sicht auf die Welt nicht mehr möglich. Digitale und elektronische Formate versorgen die Wahrnehmung mit stets neuen Sensationen: Naht- und körperlos erleben wir den Übergang von Realitäten erster in solche zweiter Ordnung und integrieren sie scheinbar mühelos in unser Weltbild und Weltverständnis. Doch die technischen Extensionen erweitern und amputieren die menschlichen Sinne in einem Atemzug: Sie erweitern den Bereich des für den Menschen Sichtbaren, und sie amputieren den Bereich des in körperlicher Präsenz Erfahrbaren. Die Wirkmächtigkeit medialer Bilder als Konstituenten von Realität zeigt sich in besonderem Maße im Sensations- und Katastrophenfall. Die Omnipräsenz ausgewählter Fotografien oder Bildsequenzen bestimmt die kollektive Wahrnehmung der Katastrophe und lenkt die Erinnerung an sie; sie werden zu modernen Ikonen. Das mediale Hochamt des Schreckens versetzt die Zuschauer in einen doppelten Glückszustand: man spürt die Euphorie, überall dabei zu sein - und zugleich das Glück, nicht dort, am Ort des Geschehens, dabei sein zu müssen.

Joachim Blank beschäftigt sich seit geraumer Zeit in seiner Arbeit mit solchen Medienbildern, die ins kollektive Unterbewusstsein längst eingesickert sind. Es sind Bilder von Krieg und Terror, ebenso wie Bilder, die den Stand der Technisierung und der modernen Konsumgesellschaft anzeigen. Vor allem sind es jedoch Bilder, deren Bekanntheitsgrad und ideologische Fixierung vor jedem Versuch der Neubeschreibung hohe Hürden aufgestellt haben – schließlich handelt es sich um massenmediale Ikonen, deren Bedeutungszuschreibung kaum noch zu lockern ist. Diese Bilder dienen ihm als Ausgangspunkte für Bildobjekte und intermediale Skulpturen, in denen das Verhältnis zwischen dem Sujet eines Bildes, seiner medialen Re-Präsentation und der Position des/r Betrachters/in verhandelt wird. Seine Skulpturen, Reliefbilder und Bildobjekte sind nicht auf Authentizität aus, sie sind vielmehr auf den ersten Blick rhetorische Produkte: sie zeigen als solche keine Wahrheiten, vielmehr wollen sie ihre Betrachter emotional einnehmen und verführen, oder, nüchterner gesagt, durch ihre Glätte und Perfektion mit den Mitteln der Ästhetik überzeugen. Sie tun dies und unterbrechen doch zugleich die Erfüllung des Hochglanzversprechens, das in ihren spiegelnden Flächen liegt. Sie sind hochästhetische Waren, sie zeigen seltsame, aber elegante Formen, die ihre Referenzen sorgsam unter Verschluss halten - doch zugleich, und dieser Moment der Enttäuschung ist nur einen BetrachterInnenschritt weit entfernt, legen sie ihre einfache Konstruktion, ihre alltäglichen Materialien offen und lassen sich dekonstruieren. Die verwendeten Materialien sind in diesem Gebrauch Bedeutungsträger. MDF, Styrodur, Holzlatten und Eisenträger werden ihrem alltäglichen Gebrauch gemäß eingesetzt und in Sinnzusammenhänge gebracht, die diesem Gebrauch entsprechen: sie werden als Trägerstruktur der aufgeschnittenen Acrylglasflächen genutzt und sind als solche sichtbar. Das Bild, das von genau einem Standpunkt aus eine perfekte, geschlossene Oberfläche zeigt, zeigt seine Schichten, seine Streben und Rippen, seinen Körper, wenn man so will, sobald man selbst den seinen aus der vorgegebenen Achse heraus bewegt. Auf diese Weise kann das Bildobjekt ein Katalysator eines möglichen analytischen Prozesses werden: Indem auf die rhetorische Wirkung eines geschlossenen Bildobjektes verzichtet wird und der Schlüssel zur Öffnung des Bild-Raumes greifbar ist, kann den Betrachtern das konstruktive Moment des Bildes durch die eigene Bewegung offensichtlich werden.

2. Welt – Raum – Perspektive: Ein Bild einer Landschaft, aufgenommen aus sehr großer Höhe. Schroffe Bergrücken, steile Hänge, dichtestes Gestrüpp, tropischer Urwald. Keine Spur von Besiedlung, vielmehr eine endlose grün gefaltete Berglandschaft ohne erkennbare Infrastruktur. Plötzlich, wie ein breiter Kreidestrich auf einer Schultafel, blitzt eine schnurgerade Piste in einer frei geholzten Lichtung auf, daneben ein paar Baracken und ein Funkturm, ein Feld geometrisch angeordneter Flächen mitten im Dschungel. Lautlos und unbemerkt, in ein paar hundert Metern Höhe, zieht ein technisches Auge über dieses Gebiet, legt sein Raster darüber, liest Landschaft ein und misst Distanzen. Im Blick dieses Auges löst sich das vielgestaltige Terrain auf, verschmilzt zu einem Netz aus Vektoren und wird Zielgebiet. Das, was auf dem Bildschirm des

technischen Auges erscheint, ist die Interpretation einer Realität auf der Erdoberfläche unter der Maßgabe bestimmter Zielvorgaben. Von hier oben aus betrachtet existiert auch gar kein Mensch mehr - der Maßstab ist zu klein; und doch registriert das technische Auge die Spuren menschlicher Tätigkeiten und seien sie noch so marginal. Alles wird aufgezeichnet und mit Koordinaten, Längen- und Breitengraden versehen: Straßen, Bodenwellen, Pisten, Gebäude und Lichter. Die Kennzeichen der Landschaft werden zu strategischen Informationen, der Ort und seine Eigenschaften werden markiert, kategorisiert und die Daten durch den lautlosen Überflieger an Empfänger an anderer Stelle vermittelt. Nun kann eine Topographie des Ortes entwickelt werden, nun können Karten erstellt und Ziele definiert werden, ohne dass dazu ein Fuß auf den Boden gesetzt musste. Der anschließende Zugriff aufs Zielgebiet erfolgt dann aufgrund der durch die Satellitenbilder übermittelten Informationen, die eine Gruppe von Spezialisten interpretiert und den Entscheidungsträgern vorgelegt hat.

Möglicherweise findet die Bodenskulptur "L. C." (2007) eine Analogie in so einem oder einem ähnlichen Bild. Die Chiffre "L.C." steht für Long Cheng, einen von den frühen 60er Jahren bis 1975 von der CIA betriebenen Flugplatz samt Kleinstadt in Laos. Long Cheng diente dem Nachschub und der Versorgung der US - Truppen im 2. Indochinakrieg und unterlag bei extensivster Ausnutzung der Kapazitäten strenger Geheimhaltung. Analog zur Perspektive eines Aufklärungssatelliten nimmt nun der/die Betrachter/in eine Sicht von oben auf das fragile Bodenobjekt ein, das sich ähnlich einem Modell als weit entfernte Miniatur eines bergigen Geländes mit Spuren von Infrastruktur in durch die große Distanz abstrahierten Flächenaufteilungen darbietet. Die letztgültige Interpretation der Form jedoch bleibt offen - wie auch bei der vorangegangenen Satellitenaufnahme, deren unterschiedliche Deutungen und Lesarten meist geostrategischen oder wirtschaftlichen Prämissen unterliegen.

3. Ich sehe was, was mich nicht sieht: Das Privileg der Wissenschaftler, Militärs und politischen Entscheidungsträger, durch Aufklärungs- und Spionagesatelliten einen Überblick über die Beschaffenheit der Erdoberfläche zu gewinnen, ist durch die Software Google Earth nur scheinbar aufgeweicht worden. Google Earth bedeutet für den Nutzer vor allem eines: die Software bietet die Möglichkeit, die Erdoberfläche als einen Teppich aus montierten Satellitenaufnahmen zu betrachten. Man kann den Blick über ferne Gebiete schweifen lassen, sich Details heraus vergrößern und die Blickrichtung wechseln; insofern könnte man die Software gutmeinend auch als Katalysator einer poetisch-fiktionalen Beziehung zur Welt ansehen: die beste Wunschmaschine zur Welterfindung, die es seit Jorge Luis Borges' Idee einer Landkarte im Maßstab 1:1 gegeben hat. Doch die Kamerafahrten und Zooms, die Google Earth ermöglicht, beruhen auf Montagen aus Bildern, deren Aktualität unter Umständen schon Jahre zurück liegt. Dennoch bietet Google Earth eine auf Militärtechnologie basierende Sicht der Welt, die in die zivile Sphäre der Nutzer dringt und deren Wahrnehmung der Welt auf ihre Art verändert. Als sich 2006 ein Nutzer mit Hilfe von Google Earth auf Weltreise in eine entlegene Region Chinas begab, entdeckte er auf seinem Bildschirm ein Gebiet, das so auf keiner Karte verzeichnet war: ein exakt abgemessenes Feld in der Größe von $0,63 \text{ km}^2$, das aus der Luft betrachtet die Faltungen und Verwerfungen einer Gebirgslandschaft aufwies, jedoch im Verhältnis zur Umgebung viel zu klein erschien. Das Gebiet mit dem Namen "Aksai Chin" ist ein Übungsgelände des chinesischen Militärs (exakte Lage: $38^{\circ}15'57'' \text{ N}$, $105^{\circ}57'2'' \text{ O}$), das in Form eines gigantischen Reliefmodells eine Region am Westrand von Tibet abbildet. Der eigentliche Zweck dieses Reliefs, das auf einer Fläche von 900 Metern Länge und 700 Metern Breite wie ein zerknittertes Handtuch in der chinesischen Wüste liegt, bleibt rätselhaft; seine Entdeckung aus der Luft jedoch ist eines der Abenteuer, die das Zeitalter des Internets für seine Nutzer bereit hält: Ohne sich von der Stelle zu bewegen auf der anderen Seite der Welt einen wohl gehüteten weißen Fleck auf der Weltkarte des 21. Jahrhunderts zu entdecken und der Öffentlichkeit preiszugeben. Das Verhältnis jedoch, das wir nun zu diesem Fleckchen Erde aufbauen können, ist lediglich aufgrund der Kopplung der Wahrnehmung mit technischen Aufzeichnungs- und Übermittlungsapparaten entstanden. Form und Erscheinung dieses Wissens sind durch die Prämissen der digitalen Techniken mediatisiert, und sie können nicht abgetrennt von diesen Prämissen verifiziert und bewertet werden.

"Aksai Chin" ist auch der Titel einer weiteren installativen Arbeit von Joachim Blank. Hier zeigt er uns einen aus Google Earth Bildern generierten "Überflug" über das Militärgelände; ein Film, wie ihn vielleicht eine unbemannte Aufklärungsdrone liefern könnte. Projiziert wird dieses hybride Bewegtbild auf elfenbeinfarbene Acrylglasflächen, in die wiederum topographische Formen des Reliefs von Aksai Chin gelasert wurden. Die

Acrylglasfläche ist wie ein Banner an einem Gerüst aus Bambusstangen befestigt. Dieses Set beinhaltet eine ganze Reihe von formal-ästhetischen Verweisen, welche die Lesbarkeit der Arbeit steuern. So verortet die Bambusstangenkonstruktion die Arbeit formal in Südostasien und lässt den Bauboom in China assoziieren, wo einfache Bambusgerüste beim Bau von Hochhäusern eingesetzt werden und ein Heer von Wanderarbeitern unter ebenso archaischen Bedingungen leben und arbeiten muss. Die Bildebene dagegen zeigt ein digital generiertes Bewegtbild einer künstlich erzeugten, aber dennoch real existierenden Topographie. In dieser Konstellation zwischen Bildgegenstand und Aufzeichnungsapparat steht die menschliche Wahrnehmung und die Frage nach der Be/Deutung dessen, was dort überhaupt gesehen wird, erst an letzter Stelle: die Bildinformationen, auf die man als Rezipient zurück greifen kann, sind zwar als digital generierte erkennbar, jedoch ohne spezifisches Wissen kaum mehr zu dechiffrieren.

4. Rückführungen, bewusst - unbewusst: So ist Herkunft der Formen und der im Bild-Objekt integrierten Vorlagen auch eher zu assoziieren als zu entschlüsseln. Wenn in der Betitelung der Arbeiten Hinweise gegeben werden, so sind diese nur soweit zugänglich, wie ihre Bedeutung bereits Zugang zum kollektiven Wissensschatz gefunden hat. Im Titel der raumgreifenden Skulptur "Columbus" schwingt ein weites Bedeutungsfeld von Weltentdeckung und -eroberung mit, das sich in vielfältiger Weise auf die einem Schiffswrack ähnelnde große Skulptur beziehen lässt. Der Titel der Bodenskulptur "L.C." ist im Gegensatz dazu ebenso chiffriert, wie die titelgebende Air Base der Geheimhaltung oblag. Doch neben der Betitelung liegt ein sehr direktes Zugangsmoment in der Lage und Positionierung der Skulpturen und Reliefs im Raum sowie in der Art und Weise, wie man sich als Betrachter ihnen annähern kann. Während man den Blick auf "L.C." gleichsam aus der Vogelperspektive richtet, so schiebt sich im Gegensatz dazu die zweiteilige Arbeit "Columbus" von einem Punkt des Raumes aus zu einer vagen Ansicht des Trümmerfeldes vom 11. September 2001 zusammen und drängt mit der unterschwelliger Gewalt dieses Bildmotivs die Betrachter in die Enge. Es sind diese beinahe choreographischen Momente der Arbeiten von Joachim Blank, die einen Moment von präsenter Körperlichkeit in das Verhältnis zu sekundär vermittelten Realitäten wieder einführen. Der Bewegung, nicht nur der interpretativen Verstandesleistung der Betrachter, räumt er so einen nicht unwichtigen Platz in der Erfahrung seiner Arbeiten ein. Auf diese Weise wird den zwischen räumlicher und zweidimensionaler Präsenz oszillierenden Bildobjekten eine Dimension in der direkten Beziehung zu dem/der Betrachter/in verliehen, die das mediale Bild weitestgehend verloren hat

Tina Schulz (geb. 1975) ist Künstlerin und Autorin. Sie lebt und arbeitet in Leipzig.