Überpräsenz als ästhetische Strategie

Zu den "Sangomas"-Bildern von Peter Frank

Von Gerhard Charles Rump

Alles, was wir nicht verstehen können, formen wir zu Erklärungsmodellen um. Die funktionieren, wenigstens eine Zeit lang, recht gut, um dann von weiter fortgeschrittenen Gedankengebäuden abgelöst zu werden. In den Wissenschaften (wie in der Kulturentwicklung allgemein) kann man dabei eine Beschleunigung beobachten. Aber es gibt auch traditionelle Welterklärungs Strategien, die sich, ohne sich gänzlich dem Wandel zu verschließen, hartnäckig über lange Zeit halten. (1) Diese faszinieren dann auch heutzutage wegen eben dieser langen Tradition und ihres notwendigerweise archaischen Zuschnitts. Und zusätzlich ob ihrer überkommenen, umfassenden Farbigkeit, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne.

Die Tradition der südafrikanischen Sangomas gehört in diese Kategorie. Die Sangomas sind die Natur- und Geist-Heiler, deren Wissen und Tun aus Jahrtausende alter Überlieferung erwachsen ist. Tief verwurzelt in der Geister- und Ahnenkultur Afrikas, sind die Sangomas Träger eines wichtigen Teils des Kulturerbes nicht nur ihres Landes, sondern praktisch eines ganzen Kontinents. Peter Frank ist vom Zauber der Sangomas berührt worden. Er sieht, dass im schneller und schneller voraneilenden Fortschritt die Gefahr besteht, dieses Kulturerbe unterwegs zu verlieren. Er hat sich daher aufgemacht, die Sangomas fotografisch zu erfassen.

Das hat nur einen eher untergeordneten dokumentarischen Zweck, wie wenn dieser doch auch vorhanden ist. Selbstverständlich sind auf diese Weise bedeutende kulturhistorisch aufschlussreiche Dokumente entstanden. Aber darin erschöpfen sie sich nicht. Seine Fotos der Sangomas wollen vor allem die Bedeutung der in ihnen sich manifestierenden Historie betonen, auch für die Sangomas und die Südafrikaner selbst, wollen "ein Anker in dieser Zeit ungerichteten Wandels" sein (2). Der sich dabei zeigende Blick ist janusköpfig: Einerseits verweisen die Fotos auf Geschichte und Überlieferung, andererseits wollen sie helfen, in der Zukunft einen Platz für dieses Erbe in der Gesellschaft zu finden.

Ohne eine spezifische fotografische Ästhetik funktioniert so etwas aber nicht. Fotos sind Bilder, und sie unterliegen zum Teil denselben Bedingungen wie alle anderen Bilder auch. Also müssen sich in ihnen ästhetische Strategien zeigen, die die skizzierten Inhalte eindringlich ordnen. Ein einfaches Abbild reicht da nicht hin. Die Bilder der Heilerinnen und Heiler konzentrieren sich zumeist auf die zentrale Figur, deren heiliger Ort oder deren Lebenswelt als Hintergrund gegeben wird wenn sich die Figur, sitzend oder stehend, vorn im Bild befindet (etwa bei Sangoma Nobomvu), oder als Umwelt, wenn vor der Figur eine Art Bühne gelassen ist (so wie bei Sangoma Mhlonga). Natürlich treten die Heiler mit ihren Insignien und Attributen auf, so wie die europäischen Herrscher in der Vergangenheit in den "offiziellen" Herrscherbildern ebenfalls nicht ohne Insignien und Ornat auftraten. (3)

Die Ikonographie des Herrscherbildes spielt bei diesen Fotografien nämlich eine gewisse Rolle: Sie sind diesem näher als etwa dem bürgerlichen Porträt. Sie erinnern jedoch durchaus auch an Bildnisse in der "Grand Manner" à la Reynolds, denn die Beleuchtungssituation, das Licht im Bilde, trägt zur Dramatisierung und zur Verstärkung des Eindrucks der Person deutlich bei. Das betont die Würde und die Kraft und den Charakter der Sangomas, steht vor allem aber auch ein für das Durchdrungensein vom Übersinnlichen, das die Heiler(innen) auszeichnet, da sie als im Kontakt mit Geistern und Ahnen stehend angesehen werden.

Peter Franks ästhetische Strategie hier ist die Langzeitbelichtung, ergänzt durch ein bewegliches Licht. Die Langzeitbelichtung fordert ein stilles, unbewegliches Innehalten der Person für mehrere Sekunden. Die Person muss sich auf sich selbst besinnen, kann sich nicht in kontingenter, willkürlicher Gestik verlieren. Die Person wird wesentlich. Die Farben der Umgebung bekommen kräftigere und massivere Wirkung, erscheinen mit existentieller Tiefe aufgeladen. Das bewegliche Licht dient dann dazu, die Figur, die Person (oder auch Dinge im Raum) zusätzlich aus der Tiefe des Bildraums hervorzuheben, sie so zu sagen mit Licht zu malen. Die so entstehende ästhetische Präsenz ist eine außerordentliche und ungewohnte, da man solche Situationen real nicht auf diese Art und Weise erleben kann. Die Fotografie erschafft hier eine eigene Welt, die es nur so in der Fotografie gibt, ja geben kann. Realität wird nicht bloß erfasst, sie wird gedeutet, und zwar ausdrücklich mit den Mitteln der Fotografie. Die Fotos dienen nicht als rationale Erklärung, sondern ermöglichen ein vertieftes Erlebnis. Sie erscheinen dem Betrachter nicht als gedankliches Konstrukt, sondern bieten ein sinnliches Erlebnis mit emotionaler Tiefe.

Um ein Äquivalent zur spirituellen Repräsentation der Sangomas zu finden, um sie auf eine Art und Weise darzustellen, die über die normale Begegnung auch der im Bilde (als Gegenüber oder Alter ego) hinausgeht, hat Peter Frank ihnen eine Art Überpräsenz geschaffen, will sagen: Sie wirken stärker und stehen deutlicher da als in der Realität. In der Malerei gibt es dazu einige Parallelen, etwa bei Hellmuth Eichner genannt Der Eichner (1946-2012; etwa "Saubermänner" von 1981 oder im Triptychon "Dynamitfischer" von 1982) oder beim frühen Francis Bacon, etwa im Triptychon "Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion (1944, London, Tate Britain) oder in seiner "Study for the Nurse in the Battleship Potemkin" (1957, Frankfurt am Main, Städel). Oder, früher, in Grünewalds Auferstehung im Isenheimer Altar (1516; F-Colmar, Unterlindenmuseum).

Die Steuerung der visuellen Präsenz erfolgt jeweils, also bei Frank, Eichner, Bacon und Grünewald zunächst über die Zentralisierung und Isolation der Figur. Das ist eine wichtige Bildstrategie, denn im Leben begegnet uns ein Gegenüber selten als Zentralfigur, zumal nicht als isolierte. Das macht das Besondere dieser Position im Bilde aus und hebt die dargestellte Person in eine wichtige, bedeutungsvolle Position, mit der zu kommunizieren es sich lohnt. Dann kommt die Konzentration des jeweiligen Mediums in der Figur dazu, vor allem im Gesicht, was ein typisches, ein angereichertes, ein amplifiziertes Kunsterlebnis ist, denn so erfährt man ein Gegenüber im Leben so gut wie nie. Es konzentriert sich die Farbe beziehungsweise das Licht über ein "natürliches" Maß hinaus oder es steigert sich die jeweilige Intensität und Leuchtkraft aus sich heraus, weit jenseits des alltäglichen Erfahrungshorizonts.

Es könnte noch diskutiert werden, ob das bei Peter Frank schon Erfahrung im Konsum von Medienbildern voraussetzt, um etwa zu verstehen, dass (wie etwa bei Sangoma Galada uns Sangoma Sikoti) die heller erleuchteten Gesichtspartien keine real existierenden physischen Eigenschaften der Person darstellen sondern eben Beleuchtungseffekt sind. Das mag zwar helfen, erscheint aber nicht notwendig, da das die abgebildete Person spiritualisierende, so genannte "transzendentale Leuchtlicht" dem Betrachter seit Grünewalds Zeiten bekannt ist. (4) Und genau dieses Licht ist es, das die Sangomas zu ihrer erhöhten Präsenz und magischen Wirkung verhilft und ein Pendant zu ihrer Rolle im Leben herstellt.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Anmerkungen

(1) Religionen gehören zu den langlebigsten Traditionen dieser Art; vgl. z. B. Emile Durkheim: [The Elementary Forms of the Religious Life](http://www.archive.org/details/elementaryformso00durkrich). London: George Allen & Unwin 1915, bes. Conclusion, II

(2) Siehe: Peter Frank, www.peterfrank-gallery.com/sangomas

(3) Das fehlt, zumindest weitgehend, nur in Porträts intimeren, privateren Charkters, so etwa in Tizians Bildnis vom sitzenden Karl V. (1548; München, alte Pinakothek; neuerlich Lambert Sustris 1515-1591 zugeschrieben, der als Angehöriger seiner Werksatt mit Tizian zusammen in Augsburg weilte)

(4) Zum transzendentalen Leuchtlicht, dem das Transzendentale heraufbeschwörenden, aus sich selbst leuchtenden, nicht reflektierten Licht siehe Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954