

Michael Ruoff

Denkbilder oder die Sprache im Garten

Wenn Bilder in ihren simultanen Bezügen eine Geschichte erzählen, dann hat es die lineare Schrift mit der Wiedergabe als Kommentar nicht leicht. So stellt die vorliegende photographische Arbeit in ihrer Komplexität Ansprüche besonderer Art an den Rezipienten. Die Einzelbilder schreiben eine Geschichte, die den Betrachter in die Bahnen einer nachdenklichen Auseinandersetzung zu lenken sucht. Die Bilder fordern ein Denken heraus, das zwei Ebenen zu unterscheiden hat. Der schlichte Inhalt, handelt es sich doch zunächst nur um Schilder des Botanischen Gartens in München, täuscht leicht über die komplizierteren Verhältnisse hinweg. Die erste Ebene erreicht der Photoessay mit seiner eigenen Darstellungsform: Bilder von Schildern, wobei die Betonung auf Bild zu liegen kommt. So wird das Bild von einem Schild im Garten zu einem Denkbild. Ein singuläres Denkbild kann in der Darstellung eines Schildes jedoch nur die Textebene des Schildes erreichen und bleibt ein sprachliches Fragment. Die zweite Ebene erschließt sich mit der Sprache im Garten, die erst über die Gesamtheit des Essays klar hervortritt. Die Bilderzählung nimmt mit dem Plural der Bilder im Kontext des Gartens wahr, was über die bloße Darstellung der Schildertexte hinausführt: Die Bilder werden zur Sprache einer sozialen Wirklichkeit des Gartens.

Die Texte des Gartens beschränken sich auf knappe Weisungen, wie sie typisch mit Schildern verbunden sind. Allgemein enthält die Gattung Schild als materieller Informationsträger üblicherweise Zeichen für Warnungen, Verbote, Orientierungen und Klassifikationen. Letztere dienen der Einordnung oder erlauben eine örtliche Bestimmung. Ihre pragmatischere Verwandtschaft reglementiert, drängt sich als Verkehrszeichen auf oder liefert im Extremfall eine namentliche Bekräftigung, wie "Metzgerei Darm".

Vernünftige Schilder, so ließe sich bei aufkeimendem Verdacht gegen die Ernsthaftigkeit des Unternehmens sofort beschwichtigend einwenden, müssen modernen Menschen gängige Verhaltensvorschläge und durchschnittliche Interpretationsmöglichkeiten bieten. Schilder sind die maßvolle Mitte in strenger Weisungsbefugnis:

Absolutes Halteverbot. Die Reglementierung von Verkehr findet sich hier - unglaublich genug - noch erweitert: Der Schwerbehinderte im Rollstuhl soll sich bei einem Besuch des Gartens durch ein Merkblatt informieren und anschließend "einfahren". Das amtsdeutsche Wort könnte den Behinderten auch in den Kohlschacht schicken, und so fühlt er sich vielleicht auch. Aber dies betrifft nur die Oberfläche der Taktlosigkeit oder des Verbots.

Jochen Gerz, der mit der Beschilderung des Museums Dachau eine Auseinandersetzung gesucht hat¹, formuliert präzise: "Man versucht, den Menschen das Gedächtnis wegzunehmen; alles wird karteimäßig erfaßt, klassifiziert, eingeordnet. Aber bei alledem sind wir das, was formlos ist, das ist es worauf ich hinauswill. Ich glaube, daß Kunst per Definition soziologisch ist, also auch meine. Ich gehe von Individuen aus, von ihrer Lebendigkeit, das heißt von dem, was sie produzieren, wenn sie keine Schachteln produzieren."² Im Garten findet eine Art Verpackungsrausch statt, der mit Textschachteln arbeitend, kompromißlos den Zugang reglementiert und jedes Gewächs katalogisiert.

Im offenen Bekenntnis zur Gerzschen Lebendigkeit geht es in den Voßschen Denkbildern um das Schild im Grenzbereich einer listigen und doppelbödigen Bildsprache, die als photographisches Medium einen besonderen Vorzug geltend machen kann: Das Bild des Schildes läßt sich als Bild zitieren. Die Methode der Denkbilder lautet darauf Schilder zu zitieren, wobei das Verfahren zunächst eine tadellose Reproduktion zu versprechen scheint. Die photographische Kopie der Schilder weist Besonderheiten auf, die in die Zitierweise geschickt einbezogen werden. Einen ersten Anhaltspunkt liefert die Flächigkeit der Schilder in ihrer perspektivischen Umgebung. Der Schriftzug benötigt zu seiner Präsentation nur zwei Dimensionen, die das Photo mühelos, allenfalls in den stürzenden Linien verzerrend, wiedergeben kann. Der Realismus der sprachlichen Flächigkeit steht andererseits mit der dreidimensionalen Umgebung in einem merkwürdigen Spannungsverhältnis. Die Photographie kann das

¹ Vgl. Jochen Gerz, *Get Out Of My Lies*, Museum Wiesbaden (Hrsg.) 1997. Gerz geht es nach eigener Aussage nicht um den Anlaß des Museums Dachau, die KZ-Gedenkstätte Dachau, "sondern die zahlreichen schriftlichen Hinweise und Vorschriften, die das Museum selbst betreffen und sein Funktionieren."(a.a.O., S. 31.)

² Jochen Gerz, *Gegenwart der Kunst*, Regensburg 1995, Lindinger + Schmidt, Interview: Bilder sind Fallen, Suzanne Pagé/ Bernard Ceysson (1975), S. 23.

am punctum, dem Detail wie es Roland Barthes³ beschrieben hat, durch die bewußt gesetzte Tiefenschärfe deutlich machen. Ein banales Detail gipfelte beispielsweise in der scharfen Abbildung des Schildertextes, woran es dem Künstler nicht gelegen sein kann. Tatsächlich sprengt Voß die Grenze, indem er das wesentliche punctum fast durchgängig aus dem Bild verbannt. Dieses punctum liegt im Detail der fehlenden dritten Dimension, die das penetrante punctum "Text" als Blickfang wie selbstverständlich verdeckt. Der konsequente Einbezug des ganzen Raumes würde dagegen den Garten selbst einbeziehen, der in der vorgeführten Form als unscharfer Kontext verschwimmt. In dieser Anwesenheit der Abwesenheit gelingt ein nahezu dialektischer Kunstgriff: Die Texte schweben umso eindringlicher und fast surreal in der ausgeblendeten Gartenlandschaft wie Kassiber ihrer den Besucher observierenden Hinweise: "Nichts berühren..., Das ist...,Vorsicht...".

Worauf sich die photographische Zitierweise als Essay stützt, ist die Technik einer demonstrativ-raffinierten Wiederholung, die durch Einrahmung, Ausschnitt und Serie alles andere als eine bloße Abbildung liefert. Eine Geschichte über eine Geschichte erzählen, oder ein Bild von einem Schild ist kein Schild mehr. Der Photoessay erzählt die Geschichte einer Sprache im Garten, deren Textstücke die Schilder sind. Schiebt sich das Bild zwischen den Betrachter und das Schild, so wirkt die angewandte Technik umso kompromißloser. Die graphische Wirkung der Schwarzweißphotographie hebt die Schrift im Schild hervor. Die Grautöne können in ihrer unaufdringlichen Art die Schilderbotschaft gezielt um den rezipierten Inhalt verstärken, da dem Text der Kontrast ohne Farbe zur eindringlichen Selbstdarstellung genügt. Der Hinweis wirkt als Zitat wie eine erkenntnistheoretische Hilfestellung: Die Sicherstellung des Exponats in Buffonscher, Linnéscher oder d'Holbachscher Manier erlaubt Einteilungen, aber ein Name schafft keinerlei Vermittlungsgarantie. Die graphische Seite überhöht in gewollter Präzision, was als Zeitbotschaft in einer Steigerung des Sehens möglich wird, indem das wiederholte Lesen des Namens nur die Texthülse hervorkehrt, die in dieser Eigenschaft leer wirken muß. Die Katalogisierung wirkt zusätzlich überholt, indem sich der hintergründige Titel von der bloßen *Idee einer Naturgeschichte* bei

³ Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1975, S. 52.

Adorno⁴ als fortsetzbare Erzählung herausstellt. Aus der geschichtlichen Sicht gehört die klassifizierte Natur in das Zeitalter der Repräsentation und zählt zur Vergangenheit, denn die Zukunft zeichnet sich als Herstellung gewünschter Pflanzeigenschaften ab, die jede bisherige Kultivierung oder Züchtung in den Schatten stellt. Der Garten wäre ein Foucaultscher Irrgarten geworden, über dem ein leiser Zug von Melancholie liegt.

⁴ Vgl. Theodor W. Adorno, GS 1, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1973, S. 345ff.