

LICHTBILDER – ZU DO PALADINIS FOTOGRAFIEN

Heinz Stahlhut, Kunsthistoriker

Seit acht Jahren schafft die Künstlerin Do Paladini (*1970 Interlaken) Fotografien, die einzig das Licht in seiner ätherischen Schönheit zeigen und über die die Künstlerin selbst sagt: «Die Bilder der Lichtfotografie sind abstrakt, realSurReal, zeigen Feinstofflichkeit und deren Farben.»¹ Wie aber lassen sich diese Arbeiten genauer beschreiben? In seinem 1954 erschienen Buch «Über das Licht in der Malerei» gelang es dem deutschen Kunsthistoriker Wolfgang Schöne, Kategorien für den künstlerischen Umgang mit dem Licht zu entwickeln, die für die Forschung heute noch Gültigkeit besitzen²: So prägte er für das Licht in der mittelalterlichen Malerei mit ihrem Goldgrund den Begriff des Eigen- oder Sendelichts, da es «...als der Bildwelt immanentes Licht selbst auf uns als Betrachter ausstrahlt.» Das Beleuchtungs- oder Zeiglicht der neuzeitlichen Malerei hingegen sei jenes Licht, welches im Bild von einer sichtbaren oder unsichtbaren Lichtquelle auf die Bildgegenstände, auf die von ihm beleuchtete Bildwelt ausstrahle. Das Standortlicht schliesslich sei jenes Licht, unter welchem der Betrachter ein Kunstwerk sehe und das damit eigentlich nicht kunstimmanent sei.

Bildlicht

Wollte man nun einen der von Schöne entwickelten Begriffe auf die jüngsten Arbeiten der Künstlerin Do Paladini anwenden, so wird man schnell feststellen, dass keiner der genannten Begriffe wirklich passt. Denn weder handelt es sich um ein von einem strahlenden Hintergrund ausgehendes Sendelicht, noch spielt das Standortlicht, unter welchem das Bild gesehen wird, eine bedeutende Rolle. Am ehesten liesse sich der Effekt des Lichts in den Fotografien unter dem Begriff Zeiglicht subsumieren. Allerdings sind es auf den ersten Blick weniger beleuchtete Gegenstände, die das Motiv der Fotografien bilden; vielmehr ist es

das Licht selbst, das sich in Do Paladinis Bildern als Sphären «materialisiert». Die in allen Farben des Regenbogens schimmernden Kreisflächen verschiedener Grösse überlagern und überschneiden sich, scheinen federleicht und perlend aufzusteigen oder beherrschen als ruhende Einzelform einen Grossteil des Bildformats.

Konvention und Erkenntnis

Do Paladini reiht sich mit diesen Arbeiten in doppeltem Sinne ein in die Nachfolge der klassischen Moderne, nämlich durch den Bezug auf die Selbstreflexion des Mediums wie durch die Veranschaulichung des üblicherweise nicht Sichtbaren. Künstler der klassischen Moderne wie Laszlo Moholy-Nagy (1895–1946) hofften beispielsweise, durch Verfremdung von alltäglichen Motiven eine neue Sichtweise auf die Welt zu eröffnen.³ So verstand Moholy-Nagy die Korrektur unseres wissenden Sehens als eine zentrale Funktion der Fotografie: Auge und Gehirn brächten alles Gesehene automatisch in die «richtigen», das heisst konventionellen Verhältnisse, an die wir so gewöhnt seien, dass wir sie gar nicht mehr als solche, nämlich als relative Konventionen begriffen. Die Kamera dagegen erbringe diese Leistung gerade nicht: Wenn wir einen Fuss oder eine Hand vor unser Gesicht hielten, verändere unser Vorwissen sofort die Dimension, in der sie vor uns erscheinen, und bringe sie in die «richtige» Relation zum übrigen Körper – eine solche Justierung leiste die Kamera jedoch nicht. Insofern biete die Fotografie die Möglichkeit, die Welt ohne den Filter unseres Vorwissens zu sehen. Darüber hinaus sei die Fotografie in der Lage, Dinge sichtbar zu machen, die wir mit unserem körperlichen Auge nicht sehen könnten, was Paul Klee 1920 in seiner «Schöpferischen Konfession» auf den Punkt brachte: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder,

sondern Kunst macht sichtbar.» Der Kunst kommt nach dieser Theorie eine bedeutende Rolle bei der menschlichen Erkenntnis zu, sie gewährt Einsichten in Bereiche, die uns sonst, weil unanschaulich, nicht zugänglich wären.

Grundlagen des Mediums

Dass Do Paladini das Licht selbst in ihren Bildern einzufangen sucht, ist ein Rückbezug auf die Anfänge des Mediums selbst. Damals suchte man das lichtbildnerische Prinzip so zu definieren, dass das Licht sich selbst auf die fotografische Platte einschreibt. So betitelte der englische Foto-Pionier William Henry Fox Talbot (1800–1877) sein Grundlagenwerk über das Mitte des 19. Jahrhunderts neue Medium Fotografie «The Pencil of Nature» und suggerierte damit, dass dem Licht eine aktive Rolle im Bildprozess zukomme. Diese Idee einer Personalifizierung der Naturkräfte schlägt den Bogen zurück zu vormodernen Weltvorstellungen einer Beseelung des gesamten Kosmos und eröffnet den Blick auf die esoterische Seite der klassischen Moderne.⁴ Nun liesse sich zwar einwenden, dass Paladini gar nicht das Licht selbst, sondern nur den Effekt seiner Brechung an den in der Luft schwebenden Kleinstpartikeln zeige. Denn die im Englischen als Orbs bezeichneten Kreisformen in den Bildern Paladinis entstehen besonders bei der digitalen Fotografie durch die Lichtreflektion auf Staubkörnchen, die durch die Digitalkameras einzeln in den Fokus genommen werden können.⁵ Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass das Licht nur sichtbar gemacht werden kann durch ihm in den Weg gelegte Hindernisse, durch die es gebrochen wird und sich in der Vibration artikulieren kann⁶: Auch Paladinis Kunst gibt also nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.

© 2020 Heinz Stahlhut

¹ <https://www.prontopro.ch/de/blog/kreativer-mix/>

² Schöne, Wolfgang: «Über das Licht in der Malerei», Berlin 1994(8), S. 12f.; Es sei hier nur kurz angemerkt, dass, während Schöne das Standortlicht nur unter dem Aspekt der musealen Präsentation von Kunstwerken abhandelte, es aber keineswegs als Kunstwirkung mit in seine Überlegungen einbezog, sich eine junge Generation von Künstlerinnen und Künstlern wie beispielsweise die Gruppe ZERO aufmachte, just dieses Standortlicht zum entscheidenden Faktor des Kunstwerks zu machen.

³ Varnedoe, Kirk: «Overview. The flight of the mind», in: ders.: A fine disregard. What makes modern art modern, London 1990, S. 216–278, S. 262ff.

⁴ Zu den esoterischen Quellen der klassischen Moderne s. beispielsweise Mary Max: «Das Fadennetz, in das der Künstler seine Visionen hineinwebt. Mondrian, Hodler und die Theosophie», in: Ferdinand Hodler. Piet Mondrian. Eine Begegnung, hrsg. von Beat Wismer, Ausstellungskatalog Aargauer Kunsthaus, Aarau 1998, Baden: Verlag Lars Müller, 1998, S. 121–149.

⁵ <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/esoterik-das-geheimnis-der-orbs/1331146.html>

⁶ Perucchi-Petri, Ursula: «Zu den Bildvorstellungen von ZERO», in: ZERO. Bildvorstellungen einer europäischen Avantgarde 1958–1964, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Zürich 1979, S. 41–89, S. 46.