

Ars Luminosa VI.

Lichtgestalten : Schattenwesen

Werke von Eva Borsdorf, Joachim Fleischer und Nan Hoover

Das deutsche Wort „Schatten“, aber auch die englische Bezeichnung dafür „shadow“ leiten sich vom althochdeutschen Wort „scato“ ab. Dieses wiederum geht vermutlich auf das griechische „skótos“, „Dunkelheit“, zurück. Aus diesen Herleitungen erklärt sich, dass das Wort „Schatten“ häufig mit „Schaden“ gleichgesetzt wird. In der American Sign Language, also der Gebärdensprache, bedeutet das Zeichen für Schatten auch „schwarzer Fleck“. Die einzige mir bekannte Stelle, in der die Begrifflichkeit „Schatten“ positiv besetzt ist, findet sich in der Heiligen Schrift. Dort gilt der Schatten Gottes als fruchtbringend, wie es bei Mariä Verkündigung im Lukas-Evangelium heißt: „Die Kraft des Höchsten wird dich überschatten.“ Auch in der Ethnografie werden dem Schatten negative Eigenschaften zugesprochen: Für den eigenen Schatten muss man Sorge tragen, vor allem auf der Insel Wetar, Insel der Molukken, in Indonesien. Dort kann ein Mensch erkranken, sobald sein Schatten einen Schlag versetzt bekommt. Böses kann einem widerfahren, wenn man auf den Banks-Inseln zulässt, dass der Schatten auf Unglückssteine auftrifft. In China gilt es als verhängnisvoll, wenn der Schatten in einen offenen Sarg oder in eine Totengrube fällt. Die Totengräber binden sich aus diesem Grund ihren Schatten sicherheitshalber mit einer Schnur um die Taille. Aber der Schatten ist nicht nur leidens-, sondern auch handlungsfähig. Das ist umso heimtückischer, da er sich lautlos bewegt. Für uns klingt es belustigend, wenn man folgenden australischen Volksglauben vernimmt: In Australien kann man schwer erkranken, wenn einen der Schatten der Schwiegermutter streift, während man völlig ahnungslos schläft.¹ Auch in unseren Breitengraden sagt man den Schwiegermüttern nicht immer das Beste nach, aber insgesamt wirkt das versöhnlicher als bei den Australiern in Down Under. Das Resümee, welches wir bezüglich des Schattens aus den Fachbereichen der Linguistik und der Ethnografie ziehen können, ist Folgendes: Der Schatten ist faszinierend, vielleicht weil er seltsame, enigmatische Dinge bewirkt.

Bildlich gesprochen ist der Schatten letztlich nur ein Abbild eines Körpers, an dem Charakteristika seines Trägers, dem Urbild, wiederzuerkennen sind. Der Schatten hängt nicht nur von einem Urkörper ab, er ist fest mit diesem verbunden.

Aus welcher physikalischen Ursache heraus entsteht ein Schatten überhaupt?

„Die Ursache des Schattens ist eine örtliche und eine relative Defizienz an sichtbarem Licht“, so weiß es Michael Baxandall in seiner Publikation „Löcher im Licht“ zu berichten.² Unisono wird veröffentlicht, dass der Schatten die Abwesenheit von Licht sei. Das ist prinzipiell richtig, aber in dieser Formulierung schwingt eine destruktive Aussage mit. Konstruktiver klingt es: Ohne Licht gäbe es gar keinen Schatten und so ist der Schatten immer eine Konsequenz von Licht.

Um die Arbeiten von **Nan Hoover** besser einführen zu können, ist das vielzitierte „Höhlengleichnis“ von Platon (427-347 v. Chr.) angebracht. Der Philosoph verfasste es im siebten Buch der „Politeia“ („Der Staat“) vor nun mehr zweitausend Jahren, zwischen 388 und 367 v. Chr. In diesem Gleichnis wird die Schattenwelt den primitiven, unwissenden Menschen zugeordnet, der Ursprung und die Herkunft der Schatten können primär nicht eruiert werden. Der umgewandte, zur Sonne gerichtete Blick würde zwar die Erkenntnis bringen, dass der Schatten selbst verursacht ist, er wird aber nicht vollzogen. Der Mensch

¹ Casati, Roberto, Die Entdeckung des Schattens. Die faszinierende Karriere einer rätselhaften Erscheinung, Berlin 2001, 36.

² Baxandall, Michael, Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung, München 1998, 17.

bleibt in seiner eigenen projizierten Scheinwelt gefangen und wird zum Schatten seiner selbst.

Die Gefangenen im Gleichnis, die nur ihre Schatten sehen, können nicht begreifen, dass noch Weiteres existiert, denn sie sind nicht in der Lage, die wahren Dinge kennen zu lernen. Der heutige Mensch hingegen, der zwar die Objekte selbst und nicht nur deren Schatten sehen kann, ist wiederum nicht fähig, das eigentliche Wesen der Objekte zu betrachten. Das Wesen ist verborgen und nur der erkennt es, der hinter die Oberfläche zu blicken vermag. Auch unsere Kenntnis von Welt ist wie die der Gefangenen ein Trugbild oder nur ein Bild davon.³

Diese Kenntnis von Welt wird u.a. in der Videoarbeit „Projections“ aus dem Jahr 1980 von Nan Hoover hinterfragt. Sie entstand in ihrem Berliner Atelier an der stark befahrenen Bundesallee. Auf der gegenüberliegenden Seite der Straße stand ein Fahrzeug, in dessen Scheibe sich das Licht spiegelte und ins Atelier hineinstrahlte. Vorbeifahrende Autos unterbrachen den Lichtwurf temporär und bildeten diffuse Schatten im Bild. Die enigmatische Person, die sich in der Szenerie als Bildmotiv herauschält und auf den Filmstills als Sequenz zu erkennen ist, ist die Künstlerin selbst. Nan Hoover hat sehr oft die eigene Person als Sujet gewählt, vielleicht als Hinterfragung der eigenen Persönlichkeit, vielleicht als Reflektierung von Leben im Allgemeinen. Einen solchen reflektierenden Denkprozess möchte auch das Höhlengleichnis evozieren. Wohl dem, der nicht ein „Schatten seiner selbst“ bleibt.

Der Schatten ist immer ein Abbild einer Projektion des Urbildes. Mit diesem Abbild müssten wir reflexiv Rück- und Aufschlüsse auf das Urbild geben können. Der altgriechische Ausdruck für den Schatten ist „Skia“ und bedeutet „Spur“. Die Schattenspur führt uns auf den Gegenstand zurück, so die These.⁴

Gelingt uns diese Rückführung bei den Installationen von **Joachim Fleischer**? Zunächst sehen wir umrissene Schattierungen. Das hängt mit den Schlagschatten zusammen, deren Erzeugung von der Lichtquelle abhängig ist. Das Werk „3 Körper“ erscheint umrissen und dunkel im Schattenwurf, da es Schlagschatten sind, die von Spots erzeugt werden. Schlagschatten werden auch als ‚projizierte Schatten‘ bezeichnet, die direkt von der Figur selbst erzeugt werden.⁵

Fleischer ist ein regelrechter Analytiker. Er interessiert sich für die Schatten werfenden Objekte, die er mit seiner Licht-Kunst untersuchen möchte. Durch die Kinetik – teilweise sind es die Leuchtmittel, teilweise die Objekte, die bewegt werden – entsteht ein Abtasten, das eine intensive Erforschung und Untersuchung des Gegenstandes selbst zur Folge hat. Das ist jedoch nur ein Resultat. Gleichzeitig wird eine Schatten-Projektion an der Wand erzeugt, die gleichfalls durch die Bewegung Form-Veränderungen bewirkt. Als Betrachter ist man stets versucht, das Objekt in Beziehung zur Projektion und zum Raum zu setzen, manchmal verwundert ob der skurrilen Schattenwürfe. Seine Ausgangsfrage ist, wie sich die bestehenden und entstehenden Formen zueinander verhalten. Zudem ist es auch der Objekt-Schatten-Raumbezug, der ihn fesselt. Mehrfach entsteht in seinen Arbeiten Räumlichkeit: Das Objekt als solches, die Lichtquelle zum anderen nimmt als Körper Raum ein, aber auch die scheinbare räumliche Projektion, die tatsächlich zweidimensional ist, vermittelt Tiefe und die örtlichen Ausstellungsgegebenheiten stehen gleichfalls im raumbezogenen Kontext.

Grundsätzlich bleibt zu konstatieren, die Lokalisierung eines Schattens befindet sich stets auf einer Oberfläche.

Es scheint kurios, wenn landläufig von ‚geworfenen‘ Schatten gesprochen wird. Warum denken wir an eine Bewegung? Wer wirft den Schatten denn? Korrekt wäre die Formulierung, dass Schatten erzeugt werden.

Nach dem Schattenforscher Roberto Casati beinhaltet die minimale Theorie des Schattens mindestens drei Grundsätze: „Erstens, jeder Schatten ist der Schatten eines Körpers;

³ Casati, Roberto, Die Entdeckung des Schattens. Die faszinierende Karriere einer rätselhaften Erscheinung, Berlin 2001, 11.

⁴ Vgl. Ebd., 44.

⁵ Baxandall, Michael, Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung, München 1998, 31.

zweitens, ein Körper wirft seinen Schatten nicht durch einen anderen Körper; drittens, um einen Schatten zu werfen, muss ein Körper beleuchtet sein.“⁶ Diese Minimalanforderungen sind bei Joachim Fleischer gegeben. Weiterführend lässt sich konstatieren: Sobald mehrere Schatten zusammentreffen wird die Einzelform, wie in dem Werk „3 Körper“, diffus. Ein Erkennen des individuellen Objektes an der Wand ist kaum möglich. In der Zusammenführung der Überschneidungen ergibt sich jedoch ein neues Formrepertoire und ein neues Formvokabular. Die Bildstruktur an der Wand tritt in den Vordergrund, erhält einen individuellen Charakter, ohne konkrete Assoziationen zu bieten. Das Bild wird dadurch offener in der Interpretation. Diese kinetischen Arbeiten von Fleischer haben nichts mit Effekthascherei zu tun, wie Kritiker ihm manchmal vorwerfen, es sind intensive Objekt-Raum-Analysen oder Erforschungen, die die Kraft der Anziehung besitzen, sich eben nicht auf den ersten Blick erschließen. Erst die Intensität der Auseinandersetzung, bringt die Komplexität der Arbeit im wahrsten Sinne des Wortes ans Licht.

Die Schatten sind für **Eva Borsdorf** und ihre Werkwahl notwendig, aber nicht unabdingbar. Sie geht in dieser Ausstellung auf zweierlei und unterschiedlicher Art und Weise mit den Schatten um. Wenden wir uns zunächst den Fadenreliefs zu.

Sie werden aus feinen Nägeln gebildet, mit denen sie ihre Motive umreißt. Verbunden werden diese Metallstifte an den Nagelköpfen mit Garn- und Wollfäden unterschiedlicher Stärke – ein Relief entsteht. Aber erst durch einen seitlich vorne stehenden Scheinwerfer kommt die Schattenkomponente an der Wand hinzu. Die Dreidimensionalität wird offensichtlicher und konkreter. Dies lässt sich prüfen, wenn der Bewegungsmelder in der Arbeit „Stukkatur“ nicht betätigt wird. Der Schatten ist nicht zu sehen, die Arbeit erscheint flacher. Die gleichmäßig getaktete Dimmfunktion in der hinteren Raum-Arbeit „Infinitum“ bewirkt, dass sich der Schatten verändert – konkreter oder schwächer wird, näher oder entfernter erscheint. Auf die schattenspendenden Fadenarbeiten kam sie durch Zufall. Zunächst spannte sie schwarze Fäden vor die weiße Wand, eine erhabene Wandzeichnung zeigte sich, die jedoch sehr zweidimensional wirkte. Da ihre künstlerischen Anfänge in der Bildhauerei liegen, verfolgte sie jedoch die Intention, wieder Raumarbeiten zu schaffen. Der Zufall kam ihr dabei zu Hilfe, indem bei einer schlechten Kunstwerk-Ausleuchtung Schatten als künstlerisches Material auftauchten. Der installative Charakter der Arbeiten erzeugt eine Raum-Kommunikation. Die Wand wird zur Bühne, zu der die Inszenierung mit dem Scheinwerfer dazugehört. Es ist ihr wichtig, dass die Technik das sensible Fadenwerk nicht erschlägt, die Leichtigkeit der Wandarbeit erkennbar bleibt. Letztlich strebt sie die Entmaterialisierung der Linie an – wohl wissend dass dies ein Paradoxon ist.

Zur Motivwahl: Eva Borsdorf nimmt gerne konkret Bezug auf die Örtlich- und Räumlichkeit. Das 1. Motiv an der hinteren Wand ist eine Raumfortsetzung des Ganges, aber in abstrahierter Form und veränderter Perspektive. Es sind die Raumfluchten, die sie aufgreift und ins scheinbar Unendliche fortführt. Das zweite Sujet entstammt dem Deckenmotiv, das sie abstrahiert auf die Wand herunterzog. Die Akanthus-Blätter der Barockdecke erregten ihre Aufmerksamkeit, die sie in eine Wandzeichnung übersetzte. Pflanzenblätter spielen auch in ihren Tuschzeichnungen eine große Rolle. Hierfür verwendet Borsdorf das sich auf dem Boden befindende Licht- und Schattenspiel von Bäumen. Bei den Tuscharbeiten steht der Arbeitsprozess im Vordergrund. Anfänglich ist sie dem Licht- und Schattenwurf gefolgt und hat versucht, ihn schnell und konzentriert mit der Tusche auf dem Papier einzufangen. Obwohl sie den Schatten mit der Tusche laviert, möchte sie die Sonnenflecken darstellen, sie möchte die Lichtpunkte einfangen und festhalten. Die Stellung der Flecken verändern sich, ständig muss sie die Positionen neu entscheiden und umdisponieren. Die Wandlung ist das Entscheidende. Beim Arbeitsprozess zeichnen sich Ränder von Tuschfeldern vor allem auf den großen Arbeiten ab, es sind auch Zeitfelder von Arbeitseinheiten, der Verlauf von Zeit wird sichtbar. Wie intensiv die Arbeitsspuren sind, hängt von der Papierwahl und dem Wetter ab.

Mit den Zeichnungen wird die Baumbewegung eingefroren und fixiert und erhält auf dem Blatt Papier ein Eigenleben, weil es losgelöst vom Objekt erscheint. Es sind

⁶ Vgl. Casati, Roberto, Die Entdeckung des Schattens. Die faszinierende Karriere einer rätselhaften Erscheinung, Berlin 2001, 71.

Flächenstrukturierungen, die durch das oszillierende Licht ausgelöst werden. Der Schatten werfende Gegenstand ist letztlich in der endgültigen Arbeit nicht mehr notwendig. Es sind Schattenornamente, die die Arbeiten füllen. Wie fast unmittelbar auf die Wand aufgetragen, fügen sich vor allem die großformatigen Arbeiten in die stukkatierten Räume des ehemaligen Klostergemäuers ein.

Nach diesen drei namhaften Künstlerpersönlichkeiten muss jedoch noch eine vierte bisher unerwähnte genannt werden: der Bauherr Abt Sebastian Hyller (1697-1739). Lassen Sie mich diesen mit einer kurzen Geschichte einführen. Es ist „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“, die von Adalbert von Chamisso stammt und 1814 veröffentlicht wurde. Der Protagonist dieser Erzählung, Peter Schlemihl, geht einen Pakt mit dem Teufel ein und verkauft diesem seinen Schatten, der ihm selbst wertlos und nutzlos erscheint. Erst nach dem Handel werden ihm die Folgen bewusst. Sein schattenloses Dasein erweist sich als Unheil, denn ihm ist dadurch die bürgerliche Gesellschaft verwehrt. Nur wer einen Schatten wirft hat einen Platz in dieser Welt.⁷

Kommen wir nun wieder zum renommierten Bauherrn, der uns ein großartiges Kunstwerk hinterlassen hat, durch das ich erst auf die Idee kam, diese Licht-Schatten-Ausstellung zu kuratieren und dessen Kunstwerk so alltäglich ist, dass wir es kaum mehr wahrnehmen. Bei hellem Sonnenlicht entfaltet sich nachmittags auf den Solnhofener Steinfußboden-Platten im ersten Stock ein einmaliges Licht-Schatten-Spiel, das fast unvergleichlich ist. Die treffliche Fensterkonstruktion des ehemaligen Klostergebäudes gibt die Strukturierung des Raumes vor, die die Rhythmik des Schattenwurfs zwangsläufig wiederholt, jedoch in sich veränderten Winkeln und Längen. Auch hier wird die Bewegung nicht von den Objekten, den Fenstern, sondern von der Lichtquelle, der Sonne, erzeugt. Das Arbeits-Prinzip ist mit den Kunstwerken von Fleischer vergleichbar, jedoch ist die Sonne nicht so verlässlich wie das elektrische Licht und so ist dieses Kunstwerk wetterabhängig. Bewusst habe ich aber diesem Werk Präsentations- und Projektionsmöglichkeit eingeräumt und den Flur freigelassen. Das Kloster scheint keinen Pakt mit dem Teufel eingegangen zu sein und den Schatten der Architektur verkauft zu haben, wie man sieht, zudem sind die Grundfesten des Gebäudes noch nicht erschüttert, auch wenn die wechselhafte Historie des Gebäudes immer wieder überschattet wurde. Damit meine ich jetzt natürlich nicht die Nutzung durch die Akademie.

Ilonka Czerny
(0711/1640-724)

Akademie der Diözese
Rottenburg-Stuttgart

⁷ Vgl. Stoichita, Victor I., Eine kurze Geschichte des Schattens, München 1999, 170ff.