

Kierkegaard lesend No. 5

... nennt Katja Liebmann ein fotografisches Selbstporträt aus dem Jahr 2002. Frontal von oben ist ihr Kopf abgebildet, das Kinn auf die linke Hand gestützt, darunter ein weißes Papier auf einer aufgeklappten Doppelseite mit bündig gesetztem Text, so wie geschriebene Philosophie eben immer ins Buch kommt. Nur: Lesen kann die Künstlerin diesen Text so nicht, auch wenn die Augen im Bild ganz niedergeschlagen sind und tiefste Konzentration verraten. Also denkt sie im Bild über das Gelesene nach und verweist auf eine mögliche Grundlage ihrer Arbeit – möge sie nun in den Kierkegaard'schen Kategorien von Augenblick, Wiederholung und Sprung oder in seiner menschlichen Entwicklungsgeschichte vom ästhetischen über das ethische zum religiösen Stadium verborgen sein. Mindestens eine Denkbewegung macht dieses Bild deutlich: Katja Liebmann hat *Gotham City* verlassen, dass sie in den 1990er Jahren so beschäftigt hat; sie hat die Maske abgelegt und ist als Selbst sichtbar geworden, in zahllosen Bildern, die diesem noch folgen werden. Doch das Kierkegaard-Selbstporträt ist geblieben, wird 2025 wieder ausgestellt – also darf ihm eine eigene Bedeutung für die Grundlegung der Arbeit von Katja Liebmann unterstellt werden.

1843 war Søren Kierkegaard das zweite Mal in Berlin gewesen, hatte wiederum vergeblich versucht, sich studienhalber mit Friedrich Wilhelm Schelling auseinanderzusetzen und schrieb danach eines seiner Hauptwerke mit dem Titel *Die Wiederholung*. Diese gehört für ihn zu den Grundlagen der Orientierung des Ichs in der Welt, und genau da setzt die künstlerische Konzeption von Katja Liebmann auch an: Sie konstruiert eine Arbeitsweise mit zu erwartender Bildform – etwa die Nutzung eines großen Kartons als Lochkamera für ebenso große Negativ-Bilder – und wiederholt den Prozess über einen längeren Zeitraum, etwa indem sie mit dieser Lochkamera immer wieder in derselben Buslinie über denselben Platz fährt und aus dem fahrenden oder stehenden Fahrzeug heraus fotografiert. Diese Wiederholung ist jedoch nicht nur dazu gedacht, die Ergebnisse durch Training oder Konditionierung zu verbessern, sondern dient der Bewusstwerdung des eigenen, künstlerischen Handelns. Irgendwann ist es dann genug mit dieser Wiederholung, und es werden eine Reihe von Bildern ausgewählt, die den eigenen – sprachlich nicht unbedingt vorab festlegbaren – Ansprüchen an Erinnerung und Gestaltung genügen. Danach kommt der Prozess der Ausarbeitung, vor allem eine weitere Entscheidung über die Wiederholung älterer Verfahren des Bilddrucks wie der Präsentation; darauf ist hier noch zurückzukommen.

Wiederholungen kennzeichnen einige, wenn auch nicht alle Bildserien von Katja Liebmann; und sie hängen direkt mit der ersten Kategorie von Kierkegaards philosophischem Dreischritt zusammen, mit dem Augenblick. Sie geht über eine Brücke in Berlin, verändert dadurch den Standort ihrer Fotos und damit die Perspektive – es sind aber auch Veränderungen im Verkehr auf der Brücke und im Sonnenstand mit den entsprechenden Schatten bemerkbar. Sind die Wiederholungen bei den Busfahrten und auf der Brücke eher sequentiell, so werden sie in der Serie *Grenzstreifen* zu diskreten Momenten, die erst miteinander ein Narrativ bilden, und sie enthalten – wie öfter bei Katja Liebmann – Selbstporträts als Teil des Bildgeschehens. Einige Serien basieren auf Reisen, meist im Automobil, Zug, in den Städten in öffentlichen Verkehrsmitteln mit Blicken aus dem Fenster. Hier muss der serielle Zusammenhang durch Ähnlichkeit unter den einzelnen Bildern in der Betrachtung hergestellt werden. Bildgruppen wie *seismografische Aufzeichnungen* verweisen bereits im Titel auf Wiederholungen, bestehen jedoch aus jeweils völlig eigenständigen Bildern auf der Basis eines Konzepts des Medienverbunds aus Fotografie und Zeichnung.

Søren Kierkegaard war nach seinem frühen Tod für einige Jahrzehnte vergessen und wurde erst in den 1880er Jahren erneut gelesen, unter anderem vom Schriftsteller August Strindberg, der sich intensiv mit dem Thema der Wiederholung auseinandersetzte. Strindberg wiederum postuliert in seinen Schriften zur Chemie, die er 1897 unter dem Titel *Sylva Sylvarum* veröffentlicht, eine unmittelbare Fotografie mittels einer Lochkamera, bei der das Licht ungehindert auf von ihm beschichtete Papiere in Lebensgröße fällt. Kurz zuvor war die *Rayleigh-Streuung* von Lichtwellen bekannt geworden, auf der die Berechnung der Lochgröße bei diesen Kameras basiert; sie zog sowohl in der Astronomie als in der Amateurfotografie eine Reihe von Versuchen nach sich. Strindberg wollte seine Bilder zusätzlich in Farbe aufzeichnen, scheiterte allerdings an chemischen Problemen. Beides, die Lochkamera wie die Nutzung von farbigem Negativmaterial tauchen im Œuvre von Katja Liebmann wieder auf – nicht als Wiederholung, sondern als spätere, genuin künstlerische Aneignung eines ebenso als künstlerisch aufgefassten Ansatzes von August Strindberg, der selbst für einige Zeit als Fotograf aktiv war.

Gleiches gilt für eine andere Wiederentdeckung von Katja Liebmann, die Cyanotypie. Sie war vom Astronom John Herschel für sich selbst und für die Botanikerin Anna Atkins erfunden worden, die mit diesem Verfahren 1843 das erste Fotobuch der Welt, *Photographs of British Algae*, herstellte; im Lauf der folgenden zwei Jahrzehnte produzierte sie mehrere Tausend Fotogramme von Algen und Farnen, immer auf die gleiche Weise, und band sie in immer gleichen Heften von je 12 Seiten zusammen, die dann zu großen Bänden von drei- bis vierhundert Blättern zusammengefasst wurden. Atkins stirbt 1871, ohne dass davon öffentlich Notiz genommen

worden wäre; rund fünfzehn Jahre später wird ihr Verfahren von West & Feer in London als *Cyanotype* – auf deutsch als Licht- oder Blaupause – industrialisiert und, ganz in Herschels ursprünglichem Sinn, zum weltumspannenden Kopier-System. Erst nachdem 1889 der Gastronom, Galerist und Sammler William Young Jr. in Glasgow eine erste Ausstellung für Anna Atkins einrichtet, bemerken auch die künstlerisch ambitionierten Fotografen jener Zeit, welche ästhetischen Qualitäten dem Verfahren innewohnen, neben seiner unschlagbaren Billigkeit, die sich für Experimente aller Art anbietet. Wie bei der Lochkamera kann Katja Liebmann auch hier auf ein lange, ebenso handwerkliche wie künstlerische Tradition zurückblicken und sie für sich nutzbar machen.

Das gilt auch für die dritte technische Komponente im Schaffen der Künstlerin, der Gebrauch von einfachen billigen Kameras mit ihren Verzeichnungsfehler produzierenden Objekten, unzuverlässigen Verschlüssen und ungenauen Filmtransporten – bei letzteren vor allem mit fehlenden Rücktransportsperren, die ganze oder partielle Doppelbelichtungen auf einem Negativ ermöglichen. Auch hier gibt es Traditionen von den Billigkameras, mit denen Paul Strand und Bill Brandt jeweils einzelne Serien aufnahmen, über nachlässig hergestellte und als Collagen präsentierte Sequenzierungen etwa bei Valie Export, bis zu den großen Bild-Tableaux, die in den 1970er Jahren als Nachweis einer ‚erweiterten Fotografie‘ samt konzeptuellem Sprach-Gestus dienten. Viele Elemente dieser Arbeitsweise sind dem experimentellen Film aus Österreich und der Bundesrepublik mit exzessiver Handkamera, unendlichen Verwischungen und einer bewussten Kritik an handwerklicher Perfektion zu verdanken. Am Ende der 1980er Jahre, als Katja Liebmann mit dem Studium begann, war solcherart Experimentierlust in Ost und West gleichermaßen virulent, wenn auch mit sehr unterschiedlichen Möglichkeiten der Veröffentlichung durch Performance-Abende und kleine Offset-Bildhefte – Michael Badura und Johannes Brus mögen da ebenso Zeug*innen der Entwicklung sein wie Klaus Elle und Tina Bara.

Alle Verfahren, alle Techniken und dazu gehörige Tricks werden im Œuvre von Katja Liebmann ausgiebig zitiert und dabei auf eine andere Verständnis-Ebene transferiert. Die alten, umständlichen und scheinbar qualitativ überholten Verfahren der Fotografie – die Katja Liebmann auch universitär lehrt – sind kein Selbstzweck, auch kein vordergründig ästhetisches Stilmittel im Sinn einer nostalgischen Verklärung vergangener Zeiten. Dafür sind die Bildmotive zu gegenwärtig; es lassen sich Automobile, Reklameschilder und andere Indizien zur Datierung heranziehen. Mit den Jahren verändern sich die seriellen Elemente und verfeinern sich die Techniken; für eine Weile ist das Selbstporträt Teil der Bildwelt, die dann mit *Grenzstreifen* oder *London/Berlin Ornament* eher ironisch etikettiert wird – die eigene Fremdheit während des fotografischen Vorgangs kann auch durch die Anwesenheit im Bild nicht aufgehoben werden.

Das Übereinanderschichten von Bildern, das sie in London bei *Warning* oder *Victoria Station* praktiziert, macht dem zufälligen Ausschnitt einer Busfahrt Platz und wird nur noch lakonisch mit *London 1* oder *London 2* beschriftet. Mit Kierkegaard ist nun aus der ‚Wiederholung‘ die für ihn davor liegende Kategorie ‚Augenblick‘ geworden, die gleichzeitig auf den ‚Sprung‘ hinweist. Wenn nun die Wiederholung mit der Erinnerung zusammenfällt, was sich bei der Betrachtung der Bilder von Katja Liebmann quasi automatisch einstellt, dann wird daraus jener Sprung, den Kierkegaard bei seiner Idee der Menschwerdung in der Selbsterkenntnis hatte.

Zeitlich zwischen den beiden London-Serien liegt ein Set von drei Arbeiten, die Katja Liebmann 2008 zum Jaspers-Jahr der Universität Oldenburg ausgestellt hat, wiederum lakonisch mit *Magazinbilder I-III* betitelt. Wohl wissend, dass Karl Jaspers einer der fleißigsten Exegeten von Søren Kierkegaard war, inszeniert sie in den drei Bildern, so wie sie heute präsentiert werden, einmal mehr den Dreischritt von Augenblick, Wiederholung und Sprung: Die beiden ersten Bilder, die sich nur in der Tönung unterscheiden, zeigen scheinbar die Künstlerin, wie sie in einem Magazin blättert, mit dem Bild einer Tür, einer jungen Frau im Spiegel und einem nicht entzifferbaren Wort in eleganter Schreibschrift-Typografie, alles in einer mehrfach überblendeten Negativ-Montage. Das erste, bräunlich wirkende Bild wird als zweites in stärkerer Blautönung wiederholt, während das dritte Bild den Sprung markiert. Hier greifen von links Finger wiederum scheinbar auf eine die rechte Bildhälfte füllende Magazinseite mit einem überblitzten Paparazzi-Foto zu, aber sie bewegen das Papier nicht. Ikonologisch stehen diese drei Bilder weit neben dem übrigen Œuvre der Künstlerin, aber sie greifen ihr lange eingeübtes Vorgehen bei der Produktion von Kunst auf, wirken geradezu paradigmatisch als Scharnier zwischen früheren, persönlich wie räumlich engeren Visionen und den späteren, sich auf mediale Reflexionen beziehenden Arbeiten.

Wasser (auch: *Meer*), *Fahrt* und *Windows* sind die Themen der letzten Jahre von Katja Liebmann. Die alten Verfahren sind geblieben: Lochkamera oder Billiggerät und Cyanotypie, diese nun öfter durch Tönung verfeinert und in der Charakteristik verändert. Was früher schon als Element einer eher persönlichen Bilderzählung auftauchte, wird nun zum Generalthema: das Anhalten der Zeit durch den fotografischen Akt. Wasser und Meer kann eigentlich nicht fotografiert werden, der zeitliche Ausschnitt im Bild bleibt bedeutungslos – niemand steigt zwei Mal in denselben Fluss, wie es seit der Antike heißt, das gilt auch für das Abbilden. Ebenso die Fahrt: Der einzelne Moment des Bildermachens ist bedeutungslos, aber es entsteht ein Bild mit Form und Aussage, auch durch seine Zurichtung für das Anschauen. Und in den *Windows* werden die Schichten des Sehens aufgezeigt: durch Fenster fotografiert, auf Fenster gesehen, deren Spiegelungen aufgenommen und einmal mehr durch ein Fenster abgeleitet – das Gegenstück zu den

Schattenbildern der Antike, eben ein Zeichnen mit Licht, wie es John Herschel für Anna Atkins als Wort erfand und damit den Schöndruck – Kalotypie – des William H.F. Talbot ersetzte. Hier wird nun ein ganzes Medium in seiner historischen Gänze erinnert.

Bei einer ersten, flüchtigen Betrachtung der Werke von Katja Liebmam bleibt zunächst das Gefühl, ähnliche Arbeiten schon einmal irgendwo gesehen zu haben. Bei näherem Hinsehen wächst dann schnell die Vergewisserung, dass das nicht stimmt. Katja Liebmam produziert unbedingt zeitgemäße Kunstwerke, indem sie sich aller Erinnerungen – dazu zählen auch die Traumata – bedient, die ihr und damit uns zur Verfügung stehen. Und wenn wir ganz genau auf ihre Werke schauen, dann lernen wir selbst, wie unsere eigenen Weltsichten auf Konstruktionen der Erinnerung basieren, die sie in uns wachgerufen hat. Die Verwendung alter Techniken ist dabei kein Selbstzweck, sondern Transportmittel aller Möglichkeiten des Sehens und Verstehens.

Rolf Sachsse, Professur für Fotografie und Medien an der Kunstuniversität in Saarbrücken bis 2017