

Kathleen Jahn – To Infinity and to the Alb

Werner Meyer

**I am here,
As if this were the world.¹**

(Paul Auster, *In Memory of Myself*, 1978/79)

Kathleen Jahns sechsteilige Fotoarbeit *To Infinity and to the Alb* (2020) ist in vielerlei Hinsicht wegweisend für das Wander- und Wegeprojekt der Künstlerin entlang der Europäischen Kontinentalwasserscheide. Im Verhältnis zu deren Reichweite von Gibraltar bis Moskau (Atlantik, Nord- und Ostsee, Mittelmeer und Schwarzes Meer) gilt das Interesse einem nahe gelegenen kleinen Stück der Wasserscheide zwischen Rhein und Donau auf der Schwäbischen Alb. In sechs verschiedenen Einstellungen zeigen die Schwarz-Weiß-Fotografien ein Landschaftsbild mit der Künstlerin als Protagonistin. Mit diesem Wissen bekommt der von ihr in Bewegung erkundete Ort seine Weltanbindung, wird er zu einem überschaubaren, erlebbaren und in seiner Besonderheit repräsentativen Ort, zum Teilstück eines den Kontinent Europa durchmessenden, geologisch inspirierten Weges. Die Naturwissenschaften, hier im Besonderen die Geologie und Geografie abstrahieren die Welt nicht nur kartografisch, sondern sie schärfen mit diesem Konzept auch den Blick für das tatsächliche Erleben und dessen Wahrnehmung. Die Standorte und Einstellungen der Kamera zeigen die Bewegungen der Künstlerin und ihren Zugang und eröffnen Perspektiven sowohl für die Weite und Ästhetik der Landschaft als auch für die Nähe, das Besondere in der Natur und an diesem Ort.

Die Vielschichtigkeit der Serie der Bilder und der Wahrnehmung der Betrachterinnen und Betrachter vermittelt sich in der Choreografie des Ge-

schehens, mithin in der Erzählung der Bilder. Dazu gehört das Angebot an Perspektiven: Wir sehen die Bilder von außen, aus der Distanz unserer Betrachterperspektive im Ausstellungsraum; der Blick findet durch den Sucher und das Objektiv den Weg in das Bild, die Betrachterinnen und Betrachter werden durch die Fotografie zu Zeugen des Geschehens; schließlich sehen sie mit der Rückenfigur der Künstlerin, schauen ihr über die Schulter, erkennen mit ihr als Identifikationsfigur, und ihre Wahrnehmung wird Teil des Bildgeschehens. In der Reihe entsteht ein ständiger Wechsel von Nähe und Distanz, von innehaltendem Stillstand und den Raum durchlaufender Bewegung, von nahsichtigem Erleben und distanzierter Reflexion. Im ersten Bild blicken wir unmittelbar über die Schulter der Künstlerin. Im zweiten Bild geht die Künstlerin auf Abstand zur Kamera und bewegt sich in die Landschaft. Der Blick weitet sich. Im dritten Bild rückt die Kamera auf. Wir gelangen mit der Künstlerin in das von Steinen übersäte, für den Frühling vorbereitete Feld. Im vierten Bild durchstreift die Künstlerin das Feld, gleichsam als Vorhut für uns Betrachter, und wir erreichen sie im fünften Bild inmitten des Feldes. Wir schauen auf den steinigen Acker und sehen nurmehr die Beine der Person. Im sechsten Bild ist sie in die Hocke gegangen und hebt einen der unzähligen Steine mit den Händen auf, und wir schauen ihr durch die Kamera wieder ganz nah über die Schulter. Die Bilder zeigen, wie sich die Künstlerin gehend (wandernd) von der Landschaft ein (mehrteiliges) Bild macht, das heißt beobachtet, Wissen und Betrachtung, Haltung und Wahrnehmung ins Spiel bringt, das zu Sehende und sich selbst in ihrem Handeln interpretiert, wie ein Musiker oder Schauspieler ein Stück in

Bildern spielt, und das an einem besonderen Ort in der Natur, auf einer Bühne, die die Fotografien als Ausschnitt vor Augen führen. Die Ästhetik der Inszenierung ist auf Teilhabe der Betrachterinnen und Betrachter angelegt: Die Künstlerin sucht und findet in der Natur, in der Landschaft einen bedeutungsvollen Ort, in dem und zu dem sie sich in ihrer Rolle ins Verhältnis setzt.

Die Rückenfigur als Identifikationsangebot für die Betrachterinnen und Betrachter ist ursprünglich eine Erfindung in der Malerei der Romantik. Wiederholt stellt Caspar David Friedrich den Mann in Altdeutscher Tracht als Rückenfigur ins Zentrum seiner Landschaftsbilder. Die Altdeutsche Tracht war Anfang des 19. Jahrhunderts in bürgerlichen Kreisen in Mode gekommen und galt nicht nur als Ausdruck eines neu erwachenden Nationalgefühls, sie war auch Zeichen einer gegen die Adels Herrschaft und Kleinstaaterei revoltierenden liberalen, demokratischen Haltung. Die Demokraten wurden von den Herrschenden des Feudalismus in Deutschland als ‚Demagogen‘ diskriminiert und die Altdeutsche Tracht war in der Zeit der Demagogenverfolgung unter anderem durch die Karlsbader Beschlüsse verboten. Joseph Beuys ließ sich mit Referenz auf Caspar David Friedrich als Rückenfigur mit langem Mantel und Hut und mit dem Blick über Kassel fotografieren (Titelbild *kunstforum* 1982, Band 48: *Natur – Kunst*), ebenso Martin Kippenberger, der im Vordergrund auf einem Haufen Gletscher- bzw. Flusskieselsteine steht und über eine steinige Ackerlandschaft in den fernen Horizont blickt (Titelbild *kunstforum* 1997, Band 137: *Atlas der Künstlerreisen*). In dem dunklen Kapuzensweatshirt hat die Künstlerin eine

vergleichsweise politisch aufgeladene Kleidung für ihre Rolle als Rückenfigur gewählt, populär als Kleidungsstück der Jugendrevolte, zuvor zum Beispiel der Graffiti-Künstler, der Popkultur und längst auch vereinnahmt im Design der städtischen Lifestyle-Mode. Nicht ohne Ironie trägt Kathleen Jahn ein Kapuzensweatshirt der teuren Schweizer Marke Alprausch und verweist auf die Ambivalenz in der Symbolik dieser Kostümierung von der subversiven Revolte bis zum Modeartikel. Der Linienverlauf auf dem Rücken meint im Design der Marke einen symbolischen Gebirgszug, verbunden mit dem Werbeslogan der Marke „To infinity and to the Alps“. Im Kontext von Kathleen Jahns Feldbegehung lässt sich dieses Zeichen auch deuten als kartografischer Teil ihres Weges entlang der Europäischen Wasserscheide.

Kathleen Jahn sieht ihre Arbeit eingebettet in der Geschichte der Bilder und der Ikonologie ihrer Motive: vom politisch interpretierbaren Sehnsuchtsmotiv in der Landschaftsmalerei der Romantik über die Rückenfigur und ihre Kostümierung als Motiv der Identifikation für die Betrachterinnen und Betrachter. Schließlich lässt auch die Kleidung als geschlechtsneutrales Zeichen und Symbol der Jugendrevolte bis zum alles neutralisierenden Design des städtischen Lifestyles einen weiten Spielraum ambivalenter Interpretation zu, was einer zeitgemäßen, realistischen und kritischen Wahrnehmung des Bildgeschehens wesentlich näher kommt als eine eindeutige politische Message und viel eher Fragen aufwirft als wohlfeile Antworten zu vermitteln.

Wahrnehmen und Denken ist eine geistige Form der Bewegung. Für die leidenschaftliche Wanderin gibt dies ihren Touren Sinn und Bedeutung. Ihre analogen Schwarz-Weiß-Fotografien sind Skizzen dieser Erfahrung in der Natur, die sie als Landschaften begreift. Künstlerische Bildstrategien integrieren die Fülle des Möglichen an sinnlichem Erleben und einfließendem Wissen, vom einzelnen Stein bis zur Weite der Natur, in die Bilderserien und bringen all dies als Wahrnehmungs- und Interpretationsperspektiven zusammen. Hier kristallisiert sich dies an ebendiesem Ort, der Wasserscheide auf der Schwäbischen Alb. Die eher klein- und mittelformatigen, analogen Schwarz-Weiß-Fotografien tragen den ursprünglichen, dokumentarischen Wahrheitsanspruch in sich und zugleich die Möglichkeit der Interpretation, der Freiheit subjektiver Aneignung, im Gegensatz zum verführerischen Glanz und Illusionismus der Farben und des in der Kunst gerne überwältigend großformatigen digitalen Prints. Analoge Schwarz-Weiß-Fotografien sind Abdrücke des Lichts, Lichtzeichnungen, die sich der Belichtung von im Voraus beschichtetem, lichtempfindlichem Film und Fotopapier verdanken. Alle Wahrnehmung und Betrachtung braucht das Licht, physikalisch und als Metapher des Erkennens. Für Kathleen Jahn kommt hinzu, dass die analoge Schwarz-Weiß-Fotografie, ganz in romantischer Geisteshaltung, durch ihre Abstraktion dem oberflächlich gesehene Banalen die geistige Tiefe vieler Bedeutungsschichten zuspricht. Die Geologie geht in ihrem Forscherdrang der Landschaft auf den Grund. Die Ästhetik und die Geschichte des Kunstwerkes bringen ihre Poesie zum Vorschein. Durch wie viele Objektive kommen diese Wahrheiten und Bilder in

die Weltsicht des Bildes – durch das Objektiv vor der Camera obscura, durch das Objektiv im Vergrößerungsapparat, durch die Linse des Auges des Betrachters und die geheimnisvolle Übersetzung in ein Bild in dessen Gehirn ...? Vielleicht ist das ein wesentliches Geheimnis des Wanderns in Verbindung mit den Fotografien der Künstlerin. Dieser Blick eröffnet uns die Unendlichkeit, und er kann auch auf einem steinigen Acker auf der Schwäbischen Alb stattfinden. In unserer Gegenwart der Klimakrise geht es ums Überleben. Vielleicht liegt in den Schwarz-Weiß-Fotografien auch der subversive Charme des vermeintlich Unzeitgemäßen, die romantische Geisteshaltung, die Wissen und (wissenschaftliche) Erkenntnis und zugleich den Sinn für die Schönheit, die Bedeutung und den unermesslichen Wert der Natur und der Landschaft zusammen wachhält.

¹ Paul Auster, *Disappearances. Vom Verschwinden*, Reinbek bei Hamburg 2001 (1978/79), S. 210.

² Vgl. zum Beispiel das Gedicht von Novalis *Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren* (1800).