

BETTINA GOCKEL

„CRUSH“?

ZUR ETABLIERUNG UND AUFLÖSUNG VON KATEGORIALEN DISTINKTIONEN IN DER GESCHICHTE UND GEGENWART DER FOTOGRAFIE

„Now that we all had access to the same tools there was no audible distinction between professional and amateur.“¹

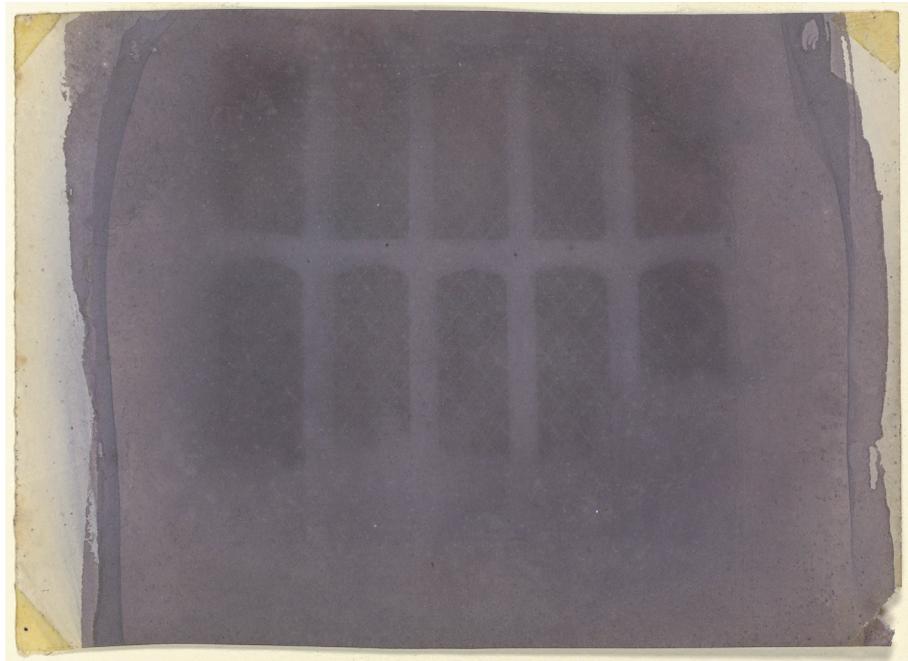
David Hepworth

I.

Die Diagnose des Musikjournalisten David Hepworth über die tiefgreifenden, nachhaltigen Veränderungen in der Musikgeschichte seit ca. 1970 bis heute lässt sich auf die Fotografiengeschichte desselben Zeitraums übertragen. Die Zunahme an Visualität in allen Bereichen des sozialen, kulturellen und künstlerischen Lebens hat seit der Einführung des Smartphones nicht nur ein Ausmass angenommen, das noch Mitte der 1990er-Jahre selbst für Expert*innen unvorstellbar war, und dabei Hörbares, Sehbares und Lesbares in einem Instrument vereint. Vielmehr ist diese Fusion ebenso massentauglich geworden, wie sie von professionellen Praktiker*innen in allen kulturellen und künstlerischen Bereichen genutzt wird. Die Identitäten von Profis und Laien werden unscharf und vermischen sich. Blicken wir zurück in die Jahre der Formation von Fotografie als Kunst, nämlich in die Zeit um 1900, so erkennen wir dort grosse rhetorische Anstrengungen der Abgrenzung sowohl von der „Masse“ und deren „Knipserei“ wie von der fotografischen Auftragsarbeit, um die Identität der künstlerisch Fotografierenden zu beschreiben. – Für uns heute nicht sofort nachvollziehbar, wurde von Alfred Stieglitz (1864–1946) der Begriff des „Amateurs“ benutzt, um diese Abgrenzungen vorzunehmen. Er meinte damit eine Fotografie, die unabhängig in ihrer Kreativität sein sollte, um das Subjekt des Fotografen/der Fotografin zum Ausdruck zu bringen. Wie in der Malerei, sollten die Ideen des Fotografen/der Fotografin wie auch seine/ihre Gefühle als Individuum das moderne Medium Fotografie nobilitieren und befreien von allen Zwängen der Industriegesellschaft und des Kapitalismus. Der „Amateur“/die

„Amateurin“ war also der Künstler/die Künstlerin – oder sollte es jedenfalls in der teils pathetischen Diktion von Stieglitz sein. Dieser moderne (und zugleich modernekritische) Fotoamateur/diese Fotoamateurin war gewissermassen ein Erbe/eine Erbin des „Dilettanten“, ein Mensch, der gesellschaftlich frei genug war, um sich mit äusserster Sachkenntnis einer künstlerischen Tätigkeit zu widmen. Das 18. Jahrhundert gilt als Blütezeit dieser künstlerischen, freien Beschäftigungen, welche schon in der Antike beschrieben wurden.²

Der/die Universalgelehrte des 19. Jahrhunderts knüpft an dieses Konzept an. Henry Fox Talbot (1800–1877), der Erfinder des Negativ-Positiv-Verfahrens der Fotografie (Abb. 1) darf als ein solcher gelten, konnte er sich doch auf seinem Landsitz Lacock Abbey seinen fotografischen Experimenten und zahlreichen weiteren Wissensgebieten wie der Altertumswissenschaft und der Botanik widmen. Constance Fox Talbot (1811–1880), mit der er seit 1832 verheiratet war, gilt als erste Frau, die eine Fotografie anfertigte. Der Anteil von Frauen an der Geschichte der Fotografie beschränkt sich keineswegs auf die vielen in Vergessenheit geratenen oder an die Ränder der Narrative der Geschichtsschreibung versetzten Fotografinnen, zu denen etwa die Partnerin von Paul Strand, Hazel Kingsbury (1907–1983) zählt (Abb. 2, 3, 4), verheiratet mit Paul Strand von 1951 bis zu dessen Tod; wie auch die zumindest Expert*innen bekannte June Newton, Lebensgefährtin von Helmut Newton, die als Fotografin unter dem Pseudonym Alice Springs arbeitete. Zu nennen ist auch Lucia Moholy, Fotografin und Autorin



1] William Henry Fox Talbot,
Erkerfenster in der Südgalerie von
Lacock Abbey, wahrscheinlich 1835,
Papiernegativ, 8,5 × 11,6 cm,
The Metropolitan Museum of Art,
New York.



2] Hazel Kingsbury, Schirmmacher, 1953, Silbergelatineabzug, 9,8 × 8,8 cm, Fondazione Un Paese, Luzzara, © Aperture, Paul Strand Archive, courtesy Fondazione Un Paese.



3] Hazel Kingsbury, Markttag, 1953, Silbergelatineabzug, 9,8 × 8,8 cm, Fondazione un Paese, Luzzara, © Aperture, Paul Strand Archive, courtesy Fondazione Un Paese.



4] Hazel Kingsbury, Cesare Zavattini und Fischer auf dem Po, 1953, Silbergelatineabzug, 9,8 × 8,8 cm, Fondazione Un Paese, Luzzara, © Aperture, Paul Strand Archive, courtesy Fondazione Un Paese.

5] Lucia Moholy, London,
on the River, unbekanntes
Datum,
Silbergelatineabzug,
22 × 30 cm, Courtesy Musée
de L'Élysée, Lausanne,
© 2024, ProLitteris, Zürich.

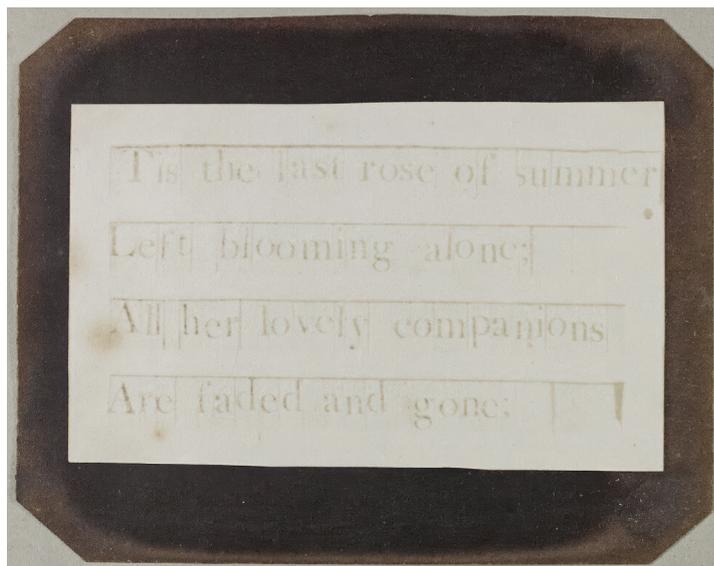


von *A Hundred Years of Photography, 1839–1939*,³ zu der es insbesondere in der Schweiz eminente neue Forschungen und Sammlungsaktivitäten gibt (Abb. 5).⁴ Vielmehr erstreckt sich die relevante Teilhabe von Frauen an der Fotografiegeschichte auch auf die weiblichen Akteurinnen in den diversen kreativen, kuratorischen und distributiven Prozessen der Fotografie, wozu beispielsweise Rosellina Burri-Bischof (1925–1986), die Ehefrau der Schweizer Fotografen Werner Bischof und René Burri, gehört. In jedem Fall sind derartige Partner*innenschaften im Zeichen der Fotografie erst in jüngster Zeit Thema von intensiven Nachforschungen und Publikationen. Das selbstbewusste und kritisch reflektierte Konzept „Through Different Lenses“ des Fotografenpaars Korfmann-Bodenmann, wie ich sie mir erlaube hier zu nennen, würde sich als methodischer Ansatz anbieten, die vielen historischen Partner*innenschaften, in denen in der Tat bei aller persönlichen Verbundenheit sehr unterschiedliche Blickwinkel eingenommen wurden, mittels der Fotografie zu erforschen. Constance Talbot hatte denn auch für ihre eigene Erprobung des fotografischen Verfahrens ein ihr offenbar lieb gewonnenes Gedicht ausgesucht (Abb. 6) anstatt von Motiven und Bildgenres Gebrauch zu machen, die ihr Mann benutzte.⁵

Die anspruchsvolle, von Bildung und Studien grundierte freie künstlerisch-wissenschaftliche Schöpfung wurde also lange, auch im Bereich der Fotografie, von beruflichen und monetären Interessen an der jeweiligen Kunst unterschied-

den. In der Fotografiegeschichte sind diese Formen der Inklusion und Exklusion mit der Frage nach der „Kunst“ unmittelbar verbunden.

Doch diese Distinktionsprozesse liegen schon lange hinter uns, so scheint es zumindest. Kaum jemand würde anzweifeln, dass Künstler*innen und künstlerische Fotograf*innen in ein komplexes System eingebunden sind, in dem die zu Talbots und Stieglitz' Zeiten hochgelobte „Freiheit“ des kreativen Individuums mit beruflichen, den Kunstmarkt betreffenden Aspekten sowie mit Rahmenbedingungen von Technik und Technologien verknüpft ist. Und überhaupt: High und Low („Low“ wäre die Populärkultur, der Massenkonsum) dürfen sich seit den 1960er- und 1970er-Jahren mischen und verkehren. Amateur*in, Dilettant*in oder Universalgelehrte*r zu sein, kann heute nicht mehr als Ideal gelten. Oder etwa doch? Wenn man sich die polarisierende Debatte um schöpferische menschliche Tätigkeit im Unterschied zur KI wie auch zum Einsatz von bestimmten Techniken und Geräten anschaut, dann kommt man nicht umhin zu erkennen, dass sich jenes Ideal des „freien“ Schöpfertums als eine Referenz herauskristallisiert, die – wenn wir nochmal an Stieglitz denken – eher ein Argument oder eine Forderung war, eine rhetorische Strategie, aber weniger eine sozial-kognitive Wirklichkeit. – Die Herausforderung unserer Zeit ist der Abgesang auf die (idealisierte) menschliche Kreativität im Angesicht der Künstlichen Intelligenz. Das Werbevideo „Crush“ von Apple für das neue, besonders dünne iPad Pro hat für viel Aufregung und Kritik gesorgt.⁶ Der Fall gibt indes weniger Einblick in eine bedrohliche Tech-Welt als in einen bedrohlich mit Ängsten und Sorgen, Abgrenzungen und apokalyptischen Szenarien



6] Constance Fox Talbot, Kopie eines Gedichts von Thomas Moore, „Tis the last rose of summer“, 1843, Salzpapierdruck, National Science and Media Museum, Bradford, © Bodleian Library.

aufgeladenen Diskurs.⁷ Gezeigt wird, wie in einer Industriepresse ein Metro-
nom, ein Plattenspieler, eine Trompete, eine Gliederpuppe zum proportional
korrekten Zeichnen, Bücher, ein Klavier, eine Gitarre, eine Büste, bunte Malfar-
ben in Dosen und Fotokameras zerquetscht, also zerstört werden, um das neue
Produkt herzustellen: Mit der Songzeile „All I ever need is you“ unterlegt,
erscheint das iPad Pro am Ende des Films als Fusion aller Materialien und kre-
ativen Möglichkeiten des Menschen, sei es die Fähigkeit, klassische oder popu-
läre Musik zu spielen, zu bildhauern, zu malen oder – zu fotografieren. Ist es
blanker Zynismus oder reine Überzeugung, wenn zu diesem Szenario ein Song
gespielt wird, der aus den goldenen Zeiten der analogen Musik stammt, nämlich
„All I Ever Need is You“ (1971) des hypererfolgreichen Gesangsduos Sonny & Cher
(1964–1977)? Und was ist mit der Würdigung von Cher als Ikone der Emanzipa-
tion, der Musik und Mode bis heute? Oder hat sich das jemand ausgedacht, der
eben diesen Song noch mit seiner*ihrer eigenen Jugend verbindet und die
(Liebes-)Botschaft nun, koste es, was es wolle, auf das neue Apple-Produkt pro-
jiziert? Wie dem auch sei, die Aufregung war weltweit so gross, dass Apple vor
seiner kreativen Fangemeinde den Kotau machte und das Video zurückzog, das,
wie könnte es auch anders sein, auf YouTube weiterhin seh- und hörbar bleibt.

Es wäre wohl zu viel verlangt, in dem maschinellen Zerquetschungsakt das
avantgardistische Prinzip der Erneuerung durch die Zerstörung der Vergangen-
heit zu erblicken. Zerstörung, um der Konstruktion willen – das Aufbauen auf den
Relikten des Vergangenen; das ist ein Topos des künstlerischen Modernismus,
der sich über das Neue schlechthin und die Einverleibung des Alten definierte.
So wären etwa die Regenbogenfarben, die in den 1960er- und 1970er-Jahren in
der Peace & Love-Bewegung wie auch in der Rock ‘n’ Roll-Szene Befreiung von
stereotypen gesellschaftlichen Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern signa-
lisieren sollten (häufig in Verbindung mit Modezitataten aus dem Rokoko und dem
viktorianischen Zeitalter), und in der Jugendprotestbewegung unserer Tage wie-
derkehren, in das Design von Apple-Produkten überführt worden. Die Wiederkehr
der symbolischen Aufladung der Regenbogenfarben für die LGBTQIA+-Communi-
ty und deren Anliegen wird etwa für die Apple-Watch als „Pride-Edition“
explizit adressiert. Der Hamburger Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby M.
Warburg (1866–1929) hatte diesen Vorgang bildlich-ikonographischer Wander-
schaft als „Nachleben“ bezeichnet und die damit einhergehenden psychischen
Energien des Menschen als weitgehend kontinuierlich betrachtet, durchaus
auch eingedenk neuer kultureller Kontexte und politischer Aneignungen. Diese
komplexe kunsthistorische Komponente des Plots von „Crush“ teilt sich wahr-
lich nicht unmittelbar mit, auch wenn die Designer*innen von Apple diese
unbewusst inkludiert haben sollten, was Warburg vermutet hätte. So bleibt nur

die Diskrepanz zwischen einem womöglich avantgardistischen Werbespot und dessen grandiosem Misserfolg.

Die menschliche Kreativität, sollte sie tatsächlich so sensibel sein, dass ein High-Tech-Produkt sie zerstören, ja abschaffen könnte? Oder sind nicht schon immer Verdichtungen von Instrumenten vorgenommen worden, um neue Formen von Kreativität zu ermöglichen? Apples narrativer und ästhetischer Brutalismus hat vor allem eines gezeigt: Dass die Nerven blank liegen in Zeiten der heftigen Debatten über Künstliche Intelligenz, und dass das Publikum und Konsument*innen kein Pardon kennen, wenn ausgerechnet jetzt die materiellen Objekte und Instrumente von Kunst und Bildung in den Orkus geworfen werden, auch wenn das Erlernen eines Musikinstruments, das Lesen eines gedruckten Buches und die Handhabung eines komplexen Fotoapparats noch nie wirklich Mainstream war.

Werden hier einmal mehr Abgrenzungen vorgenommen – Materialität versus Immaterialität, menschliche Fähigkeiten versus Technologie, Individualität und Einzigartigkeit versus Massenproduktion und Mainstream –, die in ferner Zukunft als allzu dramatisch gelten werden? Die Auflösung der „audible [and visible; B. G.] distinction between professional and amateur“ könnte auch für die derzeitige Polarisierung als zukünftige Diagnose und Lösung funktionieren, nachdem soziales Leben, Wirtschaft, Arbeitsdefinitionen und Arbeitsteilung, Rechtsfragen als Gesamtprozesse sich werden weiterentwickelt haben. Für das einzelne Individuum bedeutet dies enorme Herausforderungen, durchaus auch Rückschläge, Einbrüche und existentielle Ängste, – aber auch Möglichkeiten.

Die beiden Fotografen*innen Sabina R. Korfmann-Bodenmann und Kenneth C. Korfmann machen sich die Unschärfe zwischen Professionalität und Amateurhaftigkeit zunutze, indem sie die tradierten Zuordnungen und Identitäten ignorieren. Ihre fotografische Praxis hat sich als eine private Konstellation einer Zusammenarbeit zweier ästhetisch völlig unterschiedlich „tickender“ Individuen entwickelt. Von Anfang an war diese Konstellation mit dem Anspruch verbunden, sich technisch mit Anbietern zu vernetzen, die den eigenen Vorstellungen entsprachen und eine Reputation für die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstler*innen haben: Die Tricolor Photoprint GmbH in Adliswil, die etwa für die Zürcher Künstlerin Manon und das Schweizer Künstlerduo Fischli/Weiss tätig war, und der Verlag Roli Books in New-Delhi sind hier zu nennen. Nach schwergewichtigen Fotobüchern, die beide unabhängig voneinander publiziert haben,⁸ entstand das serielle Projekt „Through Different Lenses“, das anhand verschiedener Themen zeigen soll, dass eine Idee, ein Konzept von zwei Menschen, selbst von zwei Menschen, die sich sehr gut kennen, in

völlig unterschiedlichen Blickweisen fotografisch erfasst wird. Kein Auftrag, keine von anderen aufgesetzten Regeln bilden die Parameter, sondern ein selbst ausgewähltes Thema wie z. B. „Shadow Worlds“ oder „Solitude“. Die Trennung der Blickweisen wird in jedem Portfolio auch dadurch aufrechterhalten, indem die Fotostrecken der einen und des anderen nicht vermischt werden. Nach einem täglichen gemeinsamen, kritischen Austausch über die fotografische Ausbeute einer Exkursion im Rahmen von kürzeren oder längeren Reisen im Zeichen eines Portfolio-Themas bleibt am Ende der Respekt vor der Auswahl und Wirkungsästhetik der Partnerin bzw. des Partners.

Das „Amateur-Profi“-Duo Korfmann-Bodenmann will damit nicht nur die Subjektivität der fotografischen Aktivität betonen, sondern auch die Möglichkeiten der Kamera als Medium der Differenzierung in der Situation des Fotografierens. Nicht das Einzelbild, sondern die Serien vermitteln eine zum Teil überraschende Annäherung an übersehene Charakteristika eines Ortes, die dessen paradoxe Schönheit oder kolossale, von der Gesellschaft gar nicht wahrgenommene Funktion und Bedeutung wahrnehmen lassen. Es ist also weniger das Sehen „through different lenses“, sondern das Wahrnehmen als gesamtpsychologischer Prozess, der in diesem Projekt auf der Seite der Produzierenden und der Rezipierenden im Zentrum steht.

Erstmals wird in diesem Buch ein Teil des fotografischen Gesamtwerks von Sabina R. Korfmann-Bodenmann und Kenneth C. Korfmann im Sinne eines Catalogue raisonné vorgelegt. Erst diese wissenschaftliche Erfassung eines fotografisch-künstlerischen Œuvres erlaubt es, dieses einer kritischen Erforschung zu unterziehen. Es wird hier also eine Grundlage offeriert, die ermöglichen soll, ein individuelles, bislang weitgehend unsichtbar gebliebenes Projekt zu analysieren und in den Wissenschaftsprozess zu inkludieren.⁹ Jenseits der Kunstkritik ein fotografisches Konvolut ohne Wertung zu betrachten und zu veröffentlichen, erachte ich als einen Beitrag zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit einem Bildmedium, das nicht erst heute Identitäten und Definitionen seiner selbst herausfordert, sondern die menschlichen Akteur*innen der Fotografie neue Rollen ihres Tätigseins ausprobieren lässt. So wurden z. B. die Kamera und das Fotografieren in den 1920er-Jahren zu einer Art Emanzipationsmedium für die damals „Neue Frau“. In unserer Gegenwart, in der die Omnipräsenz der Fotografie im Alltag psychologisch und soziologisch problematisiert wird, erinnert „Through Different Lenses“ an die Möglichkeiten der Selbstermächtigung und der Selbstfindung mit der Kamera im Zuge des Fotografierens. Die Korfmanns halten dieses Projekt womöglich auch deshalb seriell und konzeptionell aufrecht, weil es zu einem Lebensinhalt geworden ist, der mit einer kritischen Wahrnehmung von Orten und Räumen der Gegenwart verbunden wird. Der

Fotografie wird damit ein grosses, aktives und aktivierendes Potenzial zugesprochen, das in der Geschichte der Fotografie nicht nur auf der Höhenlage von Kunst und politischem Aktivismus genutzt wurde, sondern in anonymen Fotografien seit dem 19. Jahrhundert präsent ist. Amateurfotografie, Fotografie als Massenmedium, Alltagsfotografie („vernacular photography“)¹⁰ sowie die selbst-ermächtigende, meist häufig anonyme Fotografie von „communities“ gehören heute nicht mehr in den Bereich des öffentlich Unsichtbaren und wissenschaftlich Ungenutzten. Im Gegenteil, die Aufhebung der Grenzen zwischen historisch entstandenen Kategorien ist ein Prozess, der die Wissenschaft über die Theorie und Geschichte der Fotografie verändert. Auch die Kategorie „Kunst“ ist in der Geschichte der Kunst der Moderne immer wieder in Frage gestellt worden. Vielleicht wird der Begriff „Kreativität“ in Zukunft ein grösseres Gewicht erhalten und so viel inkludieren, dass man der Aufhebung der Distinktionen im System der Künste einen positiven Impuls abgewinnen kann.

Das Buchprojekt hat sich sukzessive über Jahre entwickelt, zunächst aus der Idee heraus, eines der Portfolios von Kenneth C. Korfmann und Sabina R. Korfmann-Bodenmann mit wissenschaftlichen Essays zu publizieren. Doch mir schien eine wissenschaftliche Erschliessung des Gesamtwerks Vorrang zu haben, um so eine Basis für die Analyse der einzelnen Portfolios und womöglich weiterer, zukünftiger Projekte zu schaffen. – Mit ungewöhnlicher Offenheit haben sich die beiden Fotograf*innen regelmässigen Gesprächen über ihre Konzepte, die Orte und Räume ihrer Fotografien, ihre Techniken, Auswahlverfahren, Archivierungsprozesse u.v.m. ausgesetzt. Man darf ruhig sagen, dass beide erstmals ihre Werke und Prozesse quasi auf Herz und Nieren prüfen liessen und daran (und an den z. T. überraschenden Ergebnissen) ihre Freude hatten. Es wurde nicht gemauert, sondern die Tore wurden weit geöffnet. Das ist eigentlich die Voraussetzung dafür, um überhaupt so etwas wie wissenschaftliche Objektivität anzusteuern. Ich meine, dass dies mit diesem Buch gelungen ist, das zugleich auch eine Annäherung bleibt und keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

II.

Im Folgenden sollen die beiden Fotograf*innen und auszugsweise das Portfolio *Defence Zones Switzerland I* (siehe Portfolio 01, S. 30–59) näher vorgestellt werden.

Sabina R. Korfmann-Bodenmann hat ihre pädagogische Prägung an einer Waldorf-Schule erhalten und ist dort mit dem ganzheitlichen Weltbild Rudolf

Steiners wie auch dem Stellenwert des kreativ-künstlerischen Vermögens des Menschen intensiv in Berührung gekommen. Kunst, so kann man sagen, war für Sabina Korfmann ein kontinuierlicher Begleiter, zumal sie mit einer grossen Kunstsammlung aufgewachsen ist.¹¹ Sie ist nichtsdestotrotz erstmal in eine ganz andere Berufsausbildung gegangen, die aber als kreatives-gedankliches Movens durchaus eine Rolle für ihre künstlerischen Werke spielt. Sabina Korfmann-Bodenmann ist nämlich promovierte Wirtschaftspsychologin und Inhaberin eines Consulting-Unternehmens, das hochrangige Finanzkommunikation anbietet und mit international operierenden Firmen zusammenarbeitet. Ihr Buch *Der Wechsel des Chief Executive Officer und seine Auswirkungen auf die Mitarbeiter des Unternehmens* wurde 1999 publiziert.¹²

Als Fotografin hat sie, wie oben schon erwähnt, mehrere Fotobücher herausgebracht und dabei zum Beispiel auch ein Thema bearbeitet, das von ihrer Faszination für Unternehmen kündigt: *Living Heritage. Centuries in Business* wurde bei Roli Books 2016 publiziert und beschäftigt sich fotografisch mit so unterschiedlichen Unternehmen wie dem nach wie vor in Familienbesitz befindlichen italienischen Wein-Unternehmen Antinori bis hin zur britischen Glockenmanufaktur Whitechapel Foundry. Mit ihren Farbfotografien präpariert Korfmann die Strukturen dieser jahrhundertealten Firmen heraus, zum Beispiel in deren Architekturen, in der Produktion, in Farben und Mustern von Textilien, in Lagerbeständen, und vermittelt durch ihren eigenen zeitgenössischen Blick die ihr wichtige Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart als eigentlicher existentieller Beziehung nicht nur für Unternehmer*innen und Arbeiter*innen, sondern für Menschen schlechthin. Diese überdauernden Strukturen wie auch deren Anzeichen von Zeit sind auch in dem Projekt *Defence Zones Switzerland* charakteristisch für Sabina Korfmann-Bodenmanns fotografischen Ansatz.

Kenneth C. Korfmann ist promovierter Jurist und wuchs in den Vereinigten Staaten auf. Dort hat er früh als Student begonnen, Goethe und Hölderlin zu lesen, was ihn zu einem Aufenthalt in Deutschland brachte. Doch auch er hat dieses offenkundige künstlerische Interesse, in seinem Fall für die Literatur und Lyrik, nicht zu einem Beruf gemacht – man könnte sich nach unseren Gesprächen indes durchaus vorstellen, dass er Akademiker hätte werden können –, sondern er hat seine Kenntnisse und Expertisen im Bankwesen eingebracht und ist bis heute als Berater tätig. Die Faszination für die Fotografie brachte ihn dazu, die Bekanntschaft mit Kaspar M. Fleischmann zu suchen, der seinerseits für sein Engagement im Bereich der akademischen Förderung der Fotografie-forschung mit der Ehrendoktorwürde der Universität Zürich ausgezeichnet wurde. Beide vertieften sich gemeinsam in die Klassiker der Schwarzweiss-

Fotografie, vor allem Paul Strand, Ansel Adams und Edward Weston sind hier zu nennen, um für Kenneth Korfmanns Interesse an der Fotografie Vorbilder zu finden. Für Korfmann und seine Fotografie sind denn auch diese amerikanischen Fotografen ästhetisch wegweisend geblieben. So ist seine Fotografie vom ästhetischen Idiom des Schwarzweiss der Straight Photography und diejenige von Sabina Korfmann von ihrer Erfahrung der Malerei der Pop-Art und der Farbfotografie geprägt, wie sie sich in der künstlerischen Fotografie erst ab ca. 1960, vor allem vom Werk William Egglestons ausgehend, durchgesetzt hat. Ihrer zunehmenden Fotografie in Schwarzweiss sind diese Ausgangspunkte in der Kunst nach 1960 deutlich anzumerken.

Kommen wir nun zu der gemeinsamen Arbeit von Sabina und Kenneth Korfmann, die man mit einem Paradox als gemeinsame Alterität beschreiben könnte. Alterität meint Andersheit, Differenz. Andersheit als Wort erscheint mir treffender, weil Andersheit gleichsam einen weiten Resonanzraum der Auslegung vermittelt. Nicht Anders-Sein, sondern Andersheit. Das fotografische Gemeinsame ist der Erkenntnis dieser Andersheit gewidmet. Deshalb haben beide als Oberthema ihrer verschiedenen Serien den Titel „Through Different Lenses“ gewählt; wobei die „Lenses“/Linsen auch als Metaphern zu verstehen sind für die Alterität, die erstmal jeder Mensch in sich selbst erkennen und tolerieren kann und wohl auch muss. Diese Andersheit des Einzelnen meint somit die verschiedenen Wahrnehmungsweisen und Persönlichkeiten der beiden Fotograf*innen und vielleicht auch männlich/weibliche Unterschiede, obgleich diese Differenz uns schnell in binäre Klischees treiben könnte, die mit den Intentionen der beiden nichts zu tun haben.

Was ist also das Gemeinsame und was die jeweilige Andersheit der Fotoarbeiten?

Erstmal ist das Gemeinsame das gemeinsame Thema, in diesem Fall die Beschäftigung mit den Bunkern des Festungsgürtels Kreuzlingen, der 1935 geplant und 1937 gebaut wurde, um die Schweiz vor einem etwaigen Ein- bzw. Durchmarsch der deutschen Truppen zu schützen.

Blicken wir auf die zweite Fotografie von Kenneth Korfmann im Portfolio (Abb. 2, S. 35), dann sehen wir einen solchen Bunker des Festungsgürtels Kreuzlingen, der zu den über achtzig gehört, die mit Waffen ausgerüstet waren. Die Bunker wurden ergänzt durch Waffendepots und Beobachtungsposten. Heute gelten diese Bunker als nationales militärhistorisches Schutzgut. In der Schweiz gibt es ungefähr 8000 Bunker, die im Zuge der sogenannten „Réduit“ errichtet wurden. Ungefähr zwanzig Bunker werden jährlich aufgegeben, verkauft und umgenutzt, als Käsereien, als Pilzzuchtstätte oder auch als Hotels. Nach 1945 wurden sie weiter militärisch genutzt, im Kalten Krieg durch Atomschutzbun-

ker ergänzt und seit den 1990er-Jahren verlieren diese Stätten der Verteidigung und des nationalen Schutzes langsam an Bedeutung.

Diese Bunker waren im Gelände getarnt, mitunter auch als Scheunen oder Wohnhäuser. Besonders nach dem Anschluss Österreichs hielt man in der Schweiz einen Einmarsch der Deutschen für möglich. Nach dem völkerrechtswidrigen Überfall der Nationalsozialisten auf Polen, dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, machte die Schweiz mobil und der Festungsgürtel hatte den Sinn, die Mobilmachung im Mittelland zu schützen und zu ermöglichen. Mit Bunkern sind also sowohl Schutz, Verteidigung, aber auch Angst und Furcht verbunden und man gewinnt in den Fotografien den Eindruck, dass diese eigenartige, unheimliche Mischung als Aura dieser militärischen Relikte vermittelt wird.

Paul Virilio hat in seinem Buch *Bunkerarchäologie*, das dem Atlantikwall entlang der französischen Atlantikküste gewidmet ist, diese Atmosphäre so beschrieben: „Wenn man die zur Hälfte vergrabene Masse eines Bunkers mit seinen verstopften Belüftungsanlagen und dem schmalen Schlitz des Beobachtungspostens betrachtet, dann schaut man in einen Spiegel und gewahrt das Spiegelbild unserer eigenen Todesmacht, unserer eigenen Destruktivität, das Spiegelbild der Kriegsindustrie.“¹³

Korfmann geht in seinen Fotografien auch in die Feinstrukturen hinein, die die Oberflächen der Bunkerarchitektur umgeben, wie Zweigwerk und Blätter, die wir uns als Tarnungsmaterial vorstellen können, und wie die Gitterstruktur des Abfallbehältnisses, das mit einer schwarzen Plastiktüte ausgeschlagen ist. Was dort wohl abgelegt, entsorgt wird?

Relikte sind die Bunker allemal, die auch allgemein an Gewalt erinnern; die zerbrochenen Steine und glatten sowie rauen Oberflächen bilden eine ruinöse Umgebung und mögen auch im Sinne von Virilio an Zerfall und Zerstörung erinnern und nicht allein an die starke und strategische militärische Schutzleistung.

Eine verlorene oder liegengelassene Zudecke (Abb. 9, S. 42) gibt Zeugnis einer menschlichen Spur: ein Mensch war an diesem Ort, hat ihn für sich eingenommen, vielleicht ohne Kenntnis der historischen Vorkommnisse. – Der deutschen Wehrmacht war übrigens die Massnahme des Festungsgürtels Kreuzlingen bekannt. Tatsächlich gab es einen Plan für einen Angriff auf die Schweiz, der ab Juni 1940 unter dem Codenamen „Operation Tannenbaum“ entwickelt wurde. Man wollte ausgehend von Konstanz mit der 262. Infanteriedivision den Schutzwall quasi von hinten aufrollen, indem die Division den Bodensee von Friedrichshafen nach Romanshorn überquert und dann eben von hinten angegriffen hätte.

Betrachten wir nun die Fotografien von Sabina Korfmann-Bodenmann im Vergleich zu denen ihres Mannes für dieses Bunker-Portfolio, so wird sofort klar, dass hier zwei Menschen an ein und demselben Ort völlig unterschiedliche Sicht- und Blickweisen entwickelt haben. Sabina Korfmann erfasst das Organische und Geometrische in den Strukturen vor Ort, stellt Beziehungen zwischen natürlich Gewachsenem und von Menschen Gebautem her, ohne zu dokumentieren. Das Gefundene konstruiert vielmehr ein Bild, für das die organischen und geometrischen Formen zu einem kompositorischen Gerüst werden, das als Bild sehr stark abstrahierend wirkt. Durch die enorme Tiefenschärfe und die Farbigkeit denkt man auch an gemalte Oberflächen, verkrustete Farbstege, aufgetupfte Farbkonglomerate, alles in allem durchaus eine Herausforderung an das mediale Konkurrenzunternehmen Malerei. Die Spuren von Graffiti rücken dann den Begriff „LOVE“ in den Blick und man möchte das unwillkürlich als Peace-Ansage angesichts des militärischen Monuments verstehen.

An dieser Stelle sei eine Beschreibung in einem Bunker während der Bombenangriffe auf die österreichische Stadt Klagenfurt eingeflochten. Es geht um Kinder, wie Kinder das erlebt haben – auch daran dürfen wir uns hier erinnern, auch wenn solche Erlebnisse den Schweizern erspart wurden:

„Sie dürfen bei Alarm die Hefte liegen lassen und in den Bunker gehen. [...] Und noch später dürfen sie Laufgräben ausheben zwischen dem Friedhof und dem Flugfeld, das dem Friedhof schon Ehre macht. Sie dürfen ihr Latein vergessen und die Motorengeräusche am Himmel unterscheiden lernen. Sie müssen sich nicht mehr so oft waschen; um die Fingernägel kümmert sich niemand mehr. Die Kinder flicken ihre Sprungseile, weil es keine neuen mehr gibt, und unterhalten sich über Zeitzünder und Tellerbomben. Die Kinder spielen ‚Laßt die Räuber durchmaschieren‘ in den Ruinen, aber manchmal hocken sie nur da, starren vor sich hin und hören nicht mehr drauf, wenn man sie ‚Kinder‘ ruft.“¹⁴

Ingeborg Bachmann (Abb. 7), die ihr Gesamtwerk der literarischen, lyrischen Verarbeitung des Kriegs und des Holocaust gewidmet hat, hat diese Zeilen geschrieben und bekanntlich viele denkwürdige Formulierungen gefunden, wie „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar.“¹⁵

Ihr Werk, das in unserer Gegenwart wieder viel Aufmerksamkeit erhalten hat, ist wie von einem Bunker aus zu denken, von einem Ort, der Menschen aus den Rollen, die sie im Frieden einnehmen, herauskatapultiert; Kinder, die keine Kinder mehr sind, Männer, die Soldaten werden, Ingeborg Bachmann, die als 17-jährige zurückbleibt in Klagenfurt, in einem zerbombten Haus, die nicht mit

7] Herbert List, Ingeborg Bachmann
am Schreibtisch, Winter 1958,
© KEYSTONE/MAGNUM PHOTOS/
Herbert List.



ihrer Familie flieht, weil sie im Krieg das Abitur unbedingt machen will. Die spätere promovierte Philosophin hat von der Zerstörung aus, sicher auch vom Trauma ausgehend, gearbeitet. Welche Metaphern kann man dafür finden? Und welche Bilder? Adorno, der meinte, nach dem Holocaust könne es keine Dichtung mehr geben, und Bachmann verband eine Freundschaft und ein Briefwechsel. Anders waren sie einander sicher, aber doch verbunden in der Affinität zur Kunst und Literatur vor allem, nur anders in dem Ausmass, was sie dieser Kunst noch zutrauten oder erlaubten nach der Leere, nach Auslöschung, nach dem Zerstampfen des Kulturellen an sich.

Das letzte Bild, das ich hervorheben möchte, hat mich am meisten beschäftigt (Abb. 12, S. 59). Eine vertrocknete Pflanze vor einer von Rost zerfressenen Wand. Regenwasser, Licht haben hier nicht etwas zum Blühen gebracht, sondern in den Zerfall getrieben. Es ist auch ein schönes Bild, eines, das ich mir an die Wand hängen würde. Vielleicht weil es die Ambivalenz von Zerfall, Rohheit und strenger, künstlerischer Komposition erfasst und zu einer starken fotografischen Bildästhetik synthetisiert.

ANMERKUNGEN

In diesem Text werden in Absprache mit Sabina R. und Kenneth C. Korfmann-Bodenmann variable Namensgebungen verwendet.

- 1 David Hepworth, *Uncommon People. The Rise and Fall of the Rock Stars* (London: Penguin Random House, 2017), 388.

- 2 Siehe die Forschungen und Publikationen des japanischen Kunsthistorikers Naoki Satō zur Geschichte des Dilettanten sowie den Beitrag des Münchner Kunsthistorikers Ulrich Pfisterer zum frühneuzeitlichen Dilettanten: Ulrich Pfisterer, „Die ersten Dilettanten-Porträts der Renaissance, oder: Bernardino Licinio unterrichtet im Zeichnen“, in Naoki Satō (Hg.), *Geijutsu aikōkatachi no yume: doitsu kindai ni okeru direttantizumu = Träume von Kunstliebhabern. Dilettantismus in der deutschen Moderne* (Tokyo: Sangensha-Verlag, 2019), 12–23, Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008162>. Abgerufen am 20.05.2024.
- 3 Siehe den Eintrag zu Lucia Moholy auf AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions), <https://awarewomenartists.com/en/artiste/lucia-moholy/>. Abgerufen am 15.05.2024.
- 4 Siehe u. a. Estelle Blaschke und Davide Nerini (Hg.), *Micro-Histories. An Online Anthology on Microforms, 1900–1970*, (Lausanne: Universität Lausanne, 2022), <https://micro-histories.ch/stories/moholy.html>. Abgerufen am 21.05.2024; vgl. zur Rolle von Lucia Moholy am Bauhaus: Mercedes Valdivieso, „Eine ‚symbiotische Arbeitsgemeinschaft‘“, in Renate Berger (Hg.), *Liebe. Macht. Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert* (Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2000), 63–85.
- 5 Siehe u. a.: Luce Lebart und Marie Robert (Hg.), *A World History of Women Photographers* (London: Thames & Hudson, 2022).
- 6 Siehe <https://youtu.be/ntjkwIXWtrc?si=ulhEJwYuMrM4TP2x>. Abgerufen am 15.05.2024.
- 7 Als eine der weltweiten Reaktionen sei hier diejenige aus Japan angeführt, in der ein Affront gegen das nationale, materielle Kulturerbe schlechthin postuliert wird: <https://unseen-japan.com/apple-crush-ad-japan-reactions/>. Abgerufen am 15.05.2024.
- 8 Kenneth C. Korfmann, *Beliefs. Secular / Spiritual* (New Delhi: Roli Books, 2014); idem, *Derivatives* (New Delhi: Roli Books, 2016); idem, *Derivatives II* (New Delhi: Roli Books, 2018); Sabina R. Korfmann-Bodenmann, *Living Heritage. Centuries in Business* (New Delhi: Roli Books, 2016); eadem, *Brooklyn. Heritage Reclaimed* (New Delhi: Roli Books, 2017).
- 9 Eine erste Ausstellung des Portfolios *Defence Zones Switzerland* fand vom 03. Januar bis 31. März 2020 im Leica Store, Zürich statt.
- 10 Siehe die innovativen Forschungsansätze von Tina Campt: Tina M. Campt et al. (Hg.), *Imagining Everyday Life: Engagements with Vernacular Photography* (Göttingen: Steidl, 2020); eadem, *Listening to Images* (Durham: Duke University Press, 2017).
- 11 Hans U. Bodenmann (1926–2016) gilt als erster Privatsammler der Werke Joseph Beuys' in der Schweiz. Mit seiner ersten Frau, Clara Bodenmann-Ritter (1927–2016), gründete er 1987 die Joseph-Beuys-Stiftung. Siehe, wie schon im Editorial erwähnt, Clara Bodenmann-Ritter (Hg.), *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972*, 5. Aufl. (Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein, 1994 [1975]). Die Stiftung förderte zum Beispiel den amerikanischen Konzept-Künstler Tim Rollins (1955–2017), der sich mit der Schüler*innengruppe „Kids of Survival“ für benachteiligte Kinder einsetzte. Als Studio K.O.S. ist die Gruppe bis heute künstlerisch und kunsterzieherisch aktiv. Die Kunstsammlung Bodenmanns umfasste Werke der Klassischen Moderne, der amerikanischen und deutschen Nachkriegskunst sowie der amerikanischen Pop-Art.
- 12 Sabina R. Korfmann-Bodenmann, *Der Wechsel des Chief Executive Officer und seine Auswirkungen auf die Mitarbeiter des Unternehmens* (Bern; Stuttgart; Wien: Verlag Paul

Haupt, 1999); vgl. hierzu auch „Der Lebenszyklus eines CEO“, in *Neue Zürcher Zeitung*, 04.01.2003.

- 13 Paul Virilio, *Bunkerarchäologie*, hg. v. Peter Engelmann, übersetzt von Bernd Wilczek (Wien: Passagen Verlag, 2011), franz. Originalausgabe: *Bunker Archéologie* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1975).
- 14 Ingeborg Bachmann, „Jugend in einer österreichischen Stadt“, in eadem, *Das Dreißigste Jahr. Erzählungen* (München: R. Piper & Co. Verlag, 1961), 5–17, hier 14.
- 15 Aus der Dankrede bei der Entgegennahme des „Hörspielpreises der Kriegsblinden“ am 17. März 1959 im Bundeshaus in Bonn, publiziert in Ingeborg Bachmann, *Werke*, Bd. 4, hg. v. Christine Koschel et al. (München: R. Piper & Co. Verlag, 1978), 277.