

CHINA BELIEFS

Fotografien aus China von 2012 bis 2019 von Bernard Langerock



Die Fotografien der Ausstellung, entstanden zwischen 2012 und 2019 in unterschiedlichen Regionen Chinas, visualisieren die persönliche Auseinandersetzung des Künstlers mit Aspekten der chinesischen Kultur in Bezug auf ihre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Sie stellen symbolhaft situative Gefühle und Stimmungen dar und sind Ausdruck eines „Glaubens an“ – an die Menschen, die dort ihr Leben führen.

Das ausgelegte Heft „CHINA BELIEFS“ in der Ausstellung dokumentiert alle Projekte, Stand März 2022.

CHINA BELIEFS

Fotografien aus China von 2012 bis 2019 von Bernard Langerock

BEWEGTE LANDSCHAFTEN	4
Von Atmosphären, Unschärfen und Bewegten Landschaften von Tobias Chriske	
Longsheng	8
Chongqing-Shanghai	10
Xi'an-Chongqing	12
Kumming-Mile/Tengchong bis Shangri-La	14
Shanghai-Wenzhou	16
REFLEXIONEN IN CHINESISCHER TUSCHE	18
RAUMVERSCHIEBUNGEN	22
IDENTIFIKATION CHONGQING	24
COAL FIGURES	26
CUT OUT FIGURES	28
TRANSFORMATIONEN	30
LIFE PERFORMANCES ART	32
DAS AUGE DER OBJEKTE	
Ein Gespräch mit Dr. Steffen Kammler	34
Einzelne Arbeiten	40
Studies in Calligraphy	42
Tank Loft	44
SchattenDasein	46
OBJEKTE IN CHINESISCHEM LACK	48
DAS TEEHAUS JIAOTONG	52
THRONE OF SHANGHAI	56
SUPERVISION	58
TONGYUANJU	60
TALKING CLOTHES	62
FOLLOWING BLINDLY	66
SCHATTENFIGUREN	68
STELES OF XI'AN	70
RUBBINGS	72
YULONG NEW CITY	74
CHINA – EIN DIALOG	76
AM JANGTSEKIANG	80
VITA, PUBLIKATIONEN, AUSSTELLUNGEN	82

PROJEKT BEWEGTE LANDSCHAFTEN

Longsheng, China, 2013

Chongqing-Shanghai, China, 2015

Xi'an-Chongqing, China, 2018

Kumming-Mile China 2018

Shanghai-Wenzhou, China, 2019

Von Atmosphären, Unschärfen und Bewegten Landschaften

Über die Fotografien von Bernard Langerock
von Tobias Chriske

1. Einleitung

Entgegen dem gängigen erkenntnistheoretischen Topos der Reise sind Bernard Langerocks Fotografien keine Reise- oder Landschaftsfotografien im eigentlichen Sinne. Sie sind ihm ein soziokulturelles und künstlerisches Anliegen gleichermaßen, das in der Unschärfe des Dargestellten sein Spezifikum auslotet. Über einen subjektiv vermittelten Natureindruck, eingefangen in Fotografien, die die abgebildeten Gegenstände nahezu unerkannt lassen, bildet sich eine Atmosphäre, die am Dunst und an der Unschärfe, und somit an der Unbestimmtheit ihrer Erscheinungen, Empfindungen erzeugt. Nicht wie die Landschaft an sich ist, sondern wie sie dem Betrachter erscheint, ist eines seiner fotografischen Themen. Langerock verweist damit auf die Subjektivität der Wahrnehmung und findet einen Weg, sie konzeptuell abzubilden und diese selbst bildhaft zu machen. Seine Fotografien sind Stimmungsbilder, die sich dem Betrachter subjektiv erschließen und trotz ihrer Abstraktion Rückschlüsse auf den Aufnahmeort ermöglichen, indem in ihnen der Illusionsraum zum Stimmungsraum wird.

2. Eine Frage der Details

Die Fotografie, gerade in ihrer Anfangszeit, galt als das Medium der Schärfe. Gleichzeitig bot sie aber auch, durch ihren technischen Bildentstehungsprozess, die Möglichkeit von Unschärfen.¹ Die große Faszination, die seit Anbeginn vom fotografischen Bild ausging, war seine Abbildgenauigkeit und der „minutiös erfasste Wirklichkeitsausschnitt“², der bereits mit Strömungen wie dem Realismus noch vor der Fotografie Einzug in die Literatur und in die bildende Kunst gehalten hat. Die zentrale Problemstelle, an der sich der Kunstanspruch der Fotografie im jahrzehntelangen Widerstreit von Für und Wider manifestieren sollte, war die der Details, wie Wolfgang Kemp in seiner Anthologie Theorie der Fotografie schreibt.

„Die erste Generation von Fotografen war von der Tätigkeit und dem Ethos der Naturwissenschaftler geprägt; bei allen künstlerischen Ambitionen wollte sie doch nicht das wissenschaftliche Ideal der Genauigkeit und Korrektheit opfern.“³ So wehrten sie sich gegen die fotografischen Aufnahmen einer Julia Margaret Cameron, die sich durch eine künstlerische Unschärfe auszeichneten. Ein Fotograf und Kritiker schrieb 1869: „Es ist nicht die Aufgabe der Fotografen, unscharfe Flecken zu produzieren [...]. Wenn man nur Helldunkelstudien wünscht, dann möge man sie mit Farbe oder Kohle und mit einem Scheuerlappen – wenn nötig – ausführen, aber die Fotografie ist vor allem die Kunst der Scharfzeichnung, und wenn eine Kunst von ihrer Funktion abweicht, dann ist sie verloren.“⁴ Der Vorwurf, der Cameron gemacht wurde, war der, dass sie schlichtweg ihr Medium falsch gewählt hatte. Nach ihren Kritikern verwechselte sie Fotografie mit Malerei oder mit einer Zeichnung. Fotografie galt als das Medium des Ausdrucks, nicht des Eindrucks und der Ausdruck hatte stets genau und wahrhaftig zu sein. Trotz der Widerstände konnte sich die Detailvernichtung in der Kunstfotografie als Praxis einer künstlerischen Unschärfe durchsetzen. Als eine der letzten Stimmen zur Detail-Problematik ist der englische Kunstfotograf Alfred Horsley Hinton zu nennen, der 1904 den idealen Betrachter einer Naturszene derart beschrieb, dass dieser mehr als die Wirklichkeit wahrnehme. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist „[d]ie Natur [...] nicht mehr das unendliche Reservoir bedeutender Fakten, sie ist das Sprungbrett der Phantasie“⁵. „Das diesem Eindruck entsprechende Bild hat seinen Wert nicht mehr »in der Treue, mit der es reproduziert, was das Auge sah [...], sondern in der Lebendigkeit, mit der es jenen geistigen Eindruck wieder erstehen lässt, den Natur und Phantasie auslösen. Nur zu diesem Zweck ist das Bild ein Mittel [...]«⁶ Das Ende der künstleri-

schen Unschärfe, und damit eine erste Zensur, setzt mit der Neuen Sachlichkeit ab den 1920er Jahren ein. Es ist bezeichnend, dass der Anspruch an Lebendigkeit – die Wiedergabe der vergangenen Ereignisse, sodass diese ein Wiedererleben erzeugt – sich gegen den naturwissenschaftlichen Anspruch technisch-erzeugter Genauigkeit durchsetzt. Es ist das erste Mal, das die Fotografie als ein Medium von Emotionalität und persönlicher Empfindung eines bestimmten Augenblicks zu gelten beginnt. Sie soll das ihr gegebene Spektrum nicht lediglich abbilden, sondern vergrößern. Dabei spielen Stimmung und Atmosphäre eine bedeutende Rolle.

Man erkennt, dass Langerocks fotografische Beschäftigung mit der künstlerischen Unschärfe nicht losgelöst von den Hauptthemen der Fotografiegeschichte stattfindet. Von Anbeginn der Fotografie und ihrem theoretischen Diskurs spielten die Frage der Details und die Problematik der Unschärfe eine gewichtige Rolle um die künstlerische Fotografie als solche zu verorten und gegenüber der Malerei abzugrenzen und zu legitimieren. Bernard Langerock spielt damit auf ein Spezifikum des Kernproblems der Fotografie zu Anbeginn ihrer Entwicklung in der Mitte des 19. Jahrhunderts an und erklärt die künstlerische Unschärfe auf seinen Reisen durch Europa und China zum eigentlichen Motiv seiner fotografischen Betrachtungen.

3. Forscherdrang und Reisewirklichkeit. Massenmedium und Massentourismus

Der 19. August 1839 gilt als die Geburtsstunde der Fotografie. Die Daguerreotypie wurde in Paris offiziell vorgestellt, Louis Daguerre das Verfahren gegen einen Leibrente abgekauft und der Welt zum Geschenk gemacht. Zur gleichen Zeit hielt sich Alexander von Humboldt in Paris auf und begriff sofort den Wert dieser Erfindung für die naturwissenschaftliche Forschung.⁷ So waren im Auftrag Humboldts die drei Brüder Adolph, Robert und Hermann Schlagintweit für die englische East India Company in der indischen Kronkolonie im Himalaya tätig. Der »Humboldtschen Wissenschaft« verpflichtet, taxierten, vermaßen, beobachteten und zeichneten sie und hielten alles Gesammelte enzyklopädisch fest. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, brauchte es Bilder und die Schlagintweits gehörten zu den ersten fotografierenden Forschungsreisenden überhaupt.⁸ Sie verfahren jedoch arbeitsteilig. Während Robert im Dorf Milam die Bauten und die Bewohner mit der schweren Fotoausrüstung fotografierte, begaben sich Adolph und Hermann ins höhergelegene Gebirgstal und zeichneten und malten ihre Eindrücke oft tagelang, bevor sie wieder ins Dorf abstiegen. Erstaunlicherweise verließen sie sich trotz der Zeitknappheit bei wechselnden Wetter und Lichtverhältnissen auf die Malerei, um den „Totaleindruck“ und die „Physiognomien“ der Gegend zu erfassen.⁹ Sie malten, um die Farbwerte richtig wiederzugeben und um ihrer Auffassung von Landschaft gerecht zu werden. Die Auffassungsgabe des Betrachters war wichtiger als die der Kamera. Schließlich war das Objektiv nicht das Auge.¹⁰

Die Fotografie war somit noch nicht das Mittel erster Wahl, eine Landschaft abzubilden und das für sie Typische zu ergründen. Es bedurfte Farbpigmente und unzählige Pinselstriche um ihr nahezukommen. Die fotografische Apparatur taxierte, sie vermaß; die Höhe von Gebäuden, die Größen der Wangenknochen der einheimischen indigenen Bevölkerung. Sie war nicht zuletzt ein Instrumentarium des ausgehenden Kolonialismus bis weit in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Ab den 1820er Jahren hatten die großen Dioramen in Paris, London und Paris die Sehgewohnheiten geprägt, die maßgeblich von Daguerre und dem Panoramamaler Charles Marie Bouton entwickelt wurden, bevor die allgemeine „Panormanie“ eine Fülle anderer Veranstaltungen und Darbietungsmöglichkeiten hervorbrachte. Die Nachahmung von Reisewirklichkeit gipfelte im ersten Pleorama Berlins, in dem eine Wasserfahrt auf dem Golf von Neapel simuliert wurde. Dennoch stellte die Fotografie mit ihrer Abbildgenauigkeit alles Dagewesene in den

Schatten.¹¹ Binnen weniger Jahre waren von der Akropolis in Athen bis zu den Ausgrabungsstätten im Vorderen Orient alle bedeutenden Sehenswürdigkeiten der damaligen Zeit fotografiert. Durch neue technische Verfahren (Einführung des Kollodiumverfahrens 1851, der Gelatinetrockenplatte 1871) und der Entstehung von großen Bildagenturen, die unter anderem Bildfolianten vermarkteten, avancierte die Fotografie zum neuen Massenmedium und verdrängte schon Anfang der 1860er Jahre die bis dato vorherrschende Druckgrafik.¹² Zeitgleich entwickelten sich weitere Phänomene, die den Bedarf nach Fremdartigem und Exotischem gerecht zu werden suchten: Pauschalreisen und Massentourismus. Als dessen Geburtsstunde gilt der 1. Juli 1841. Thomas Cook, Tischler und Wanderprediger, organisierte eine Zugfahrt von Leicester ins 15 Kilometer entfernte Loughborough, samt musikalischer Begleitung, Tee und Sandwiches für jeden Teilnehmer.¹³

4. Atmosphären der Reise und des Augenblicks

Baedeker, der klassische Reiseführer, empfahl 1839 seinen Lesern: „Man nehme auf dieser Eisenbahnreise auf der rechten Seite Platz, wegen der prächtigen Aussicht [...]“¹⁴ In Franz Kafkas Romanfragment *Der Verschollene* brechen Karl Roßmann und der Liftjunge Giacomo zu einer zweitägigen Zugreise auf. „Karl hatte zufällig einen Fensterplatz bekommen und Giacomo neben sich gezogen.“¹⁵ Und weiter heißt es:

„was sich in dem kleinen, selbst bei offenem Fenster von Rauch überfüllten Coupé ereignete, verging vor dem, was draußen zu sehen war. Am ersten Tag fuhren sie durch ein hohes Gebirge. Bläulich-schwarze Steinmassen gingen in spitzen Keilen bis an den Zug heran, man beugte sich aus dem Fenster und suchte vergebens ihre Gipfel, dunkle, schmale, zerrissene Täler öffneten sich, man beschrieb mit dem Finger die Richtung, in der sie sich verloren, breite Bergströme kamen, als große Wellen auf dem hügeligen Untergrund eilend und in sich tausend kleine Schaumwellen treibend, sie stürzten sich unter die Brücken, über die der Zug fuhr, und sie waren so nah, daß der Hauch ihrer Kühle das Gesicht erschauern machte.“¹⁶

Der Erzähler schildert in atmosphärischer Dichte von den subjektiven Eindrücken, die die Jungen auf ihrer Fahrt erleben. Atmosphärisch deshalb, weil Kafka seine Natur- und Reisebeschreibung mit einem Reigen aus Gebirgen, Tälern und Gewässern zu einem Naturpanorama aus der Bewegung heraus arrangiert und zur Aufführung bringt. Der Rauch im Inneren des Wagens korrespondiert mit dem Hauch der Kühle der Schaumwellen, der nach Innen dringt und die beiden Jungen wohligherschauen lässt. Beiden gemeinsam ist das Phänomen der Unschärfe, die für die emotionale Ergriffenheit der Protagonisten im Text verantwortlich ist und maßgeblich die Lebendigkeit dieser Textpassage erzeugt. Die Lebendigkeit der Eindrücke erzeugt Bernard Langerock in seinen Fotografien auch auf seinen Reisen durch die Welt, ob mit dem Bus, der Eisenbahn oder dem Schiff. Die Aussicht aus dem Fenster, das wie das Foto das Gesichtsfeld des Fotografen gleichzeitig kadriert und ihm einen Rahmen gibt, ist fundamental und Grundbedingung für das Erleben der Bewegung. Fernere Objekte, ob große Berge oder lange Baumreihen, bewegen sich – gleich dem Horizont – nur gemächlich. Nähere Objekte wie Häuser, Strommasten und einzelne Bäume, aber auch Zäune, rauschen vorbei und bilden einen stakkatohaften Tanz der Dinge. Bildet der Horizont in der Bewegung eine fließende Linie, bilden die Objekte im Vordergrund eine stete, vertikale Unterbrechung. Diese vermittelt das Gefühl von Geschwindigkeit und erzeugt ein Rauschen und so den sprichwörtlichen Rausch der Geschwindigkeit als subjektives Empfinden und Erleben. In den Fotografien wird Bewegung und Geschwindigkeit als eine Fläche aus Farben sichtbar. Jules Jarnin, der erste Kunstkritiker, der sich mit der Fotografie befassten sollte, schreibt 1835 über die Romane von Balzac: „Welche Details! [...] Herr de Balzac besticht durch diese Details [...] In der Tat, er erspart uns nichts, weder eine zersprungene Fliese, noch

eine mit Papier reparierte Glasscheibe, noch eine Fliege, die das Barometer beschmutzt.“ Vier Jahre später sagt der gleiche Autor über die Daguerreotypie: „Denn so groß ist die Kraft dieses unbeirraren Bildners, daß er das Blinzeln des Auges, [...] die leiseste Bewegung einer Haarlocke aufzeichnet“.¹⁷ Es ist interessant, dass Jarnin in den Bildern Daguerres eine Bewegung als solche festgehalten sieht und der Literatur Balzacs eine bildgebende Fähigkeit bescheinigt. Ist es doch die Bewegung und damit die Lebendigkeit, die beim fotografischen Abbild unwiderruflich verloren geht. Literatur und Fotografie scheinen so in der Lage, das Unausprechliche und Unabbildbare zur Darstellung zu bringen und Balzac und Daguerre werden so durch Jarnin zu Künstlern erklärt, weil sie der Lebendigkeit in ihrem gewählten Medium habhaft wurden. Um dem punctum¹⁸ auf die Spur zu kommen, so Roland Barthes in *Die helle Kammer*, sei es wichtig zu erkennen, dass sich das Spezifikum einer Fotografie erst im Nachhinein offenbart, wenn man die Fotografie selbst gar nicht mehr vor Augen hat. Es bedarf einer gewissen Latenz, das ihm Eigentliche zu ergründen.¹⁹ Barthes verweist auf Gustav Janouch, ein tschechischer Autor, der heute vor allem durch seine Gespräche mit Franz Kafka bekannt ist. Dieser sagte zu Kafka: „Die Vorbedingung des Bildes ist das Sehen.“ Worauf Kafka ihm erwiderte: „Man photographiert Dinge, um sie aus dem Sinn zu verschleichen. Meine Geschichten sind eine Art von Augen schließen.“²⁰

Hier wird mit künstlerischen Mitteln, seien es die der Fotografie oder die der Literatur, die Lebendigkeit des geistigen Eindrucks neu erzeugt. Mit dem Verschließen der Augen und dem Verschluss der Kamera entsteht ein ganz subjektiver Erlebnisraum. Dieser wirkt unmittelbar, weil er – angestoßen durch das Medium – von selbst abzulaufen beginnt. So weichen auch in den Fotografien Bernard Langerocks die Details einem Gesamteindruck, einem Stimmungsbild. Der Betrachter behält kein fragmentiertes Bild vor Augen. Er erinnert sich nicht nur an einzelne Details, aus denen er das Bild immer nur unvollständig zusammensetzen kann. Ihm vermittelt sich dagegen ein atmosphärisch verdichteter Gesamteindruck, den er als solchen für sich bewahrt.

5. Stimmung, Dunst und Unschärfe

In der Romantik etablierte sich eine Malerei – vor allem mit John Constable und William Turner in England – die bewusst Linien und Konturen zu Gunsten einer Farbwirkung vernachlässigte. Auch durch weniger namhafte Maler erlebte das Genre der Landschaftsmalerei eine starke Aufwertung in bürgerlichen Kreisen. Gerade die in Sfumato ausgeführten Landschaftsgemälde luden den Betrachter zur kontemplativen, außeralltäglichen Betrachtung ein. Details, die die Aufmerksamkeit forderten, hätten die Ruhe der Betrachtung gestört. So war der einsame Ort ein festes Sujet, der eine Stimmung evozierte, in der sich der Betrachter aufgehoben und geborgen fühlen konnte.²¹ Um dies zu erreichen, sollte alles Schrofne und Scharfkantige aus den Bildern verbannt werden. Seestücke und Gebirgslandschaften mit ihren Sujets der Ferne spielten mit der Grenzenlosigkeit und der Ununterscheidbarkeit von Wasser, Himmel und Erde. Auch der Mönch am Meer von Caspar David Friedrich wäre an dieser Stelle als ein vielzitiertes Beispiel zu nennen. Es ist ein bemerkenswertes Werk der Kunstgeschichte, weil es in der Gattung der Landschaftsmalerei die Gefühlswelten des Mönchs auf die Dimensionen der Natur ausweitet und auf ein subjektives Erleben der Betrachter setzt. Der Bildraum steht so in Relation zur abgebildeten Figur und dem Betrachter. In dieser Relation wird der Charakter dieses Bildraums auf die Weise erfahren, wie er unsere Befindlichkeiten modifiziert. Diese subjektiv „gestimmten Räume“ definiert der Philosoph Gernot Böhme als Atmosphären. Sie sind dasjenige, was zwischen den „objektiven Qualitäten einer Umgebung“ und dem subjektiven Befinden vermittelt.²² Die Bestimmtheit der Atmosphäre wird

durch die Reaktion der Subjekte gegeben. Sie erlangt so Gefühlswelten, die sich sprachlich in Zuschreibungen wie „heitere Landschaft“ äußern können. So können Gemälde und Fotografien, aber auch Erzählungen, uns nicht nur Atmosphären schildern, sondern auch selbst welche erzeugen.

Diese, so Böhme, hat Alfred Stieglitz in seinen Fotografien zu erzeugen versucht, indem er durch Unschärfen, vornehmlich durch das meteorologische Phänomen des Dunstes, seinen Bildern malerische Qualität geben wollte.²³ Dunst als Naturphänomen ist ein emotional spürbares Witterungsverhältnis, das einen Wechsel von Gefühlsatmosphären beschreibt, indem es modifizierend auf die Wahrnehmung wirkt. Es bringt sprichwörtlich eine Färbung des Raums hervor, der im Wandel begriffen ist. Der Dunst, der Nebel, die feinen Wassertröpfchen an den beschlagenen Scheiben der Busse und Bahnen, aus denen heraus Bernard Langerock seinen fotografischen Blick in die vorbeirauschende Landschaft richtet, ist nicht mehr nur Modifikation der Sichtweise, sondern selbst Gegenstand. Er thematisiert Erscheinen und Verschwinden. Auf seinen Fotografien sind Objekte nicht einfach da. Sie sind selbst in Bewegung, treten heraus, treten zurück, entfernen sich. Der konturlose Raum ist ein Raum ohne Anfang und Ende. Abbildbar auf einer Fläche, durch eine Scheibe aus Glas hindurch.

© Tobias Chriske, 2019

Literaturwissenschaftler und Kunsthistoriker

¹ Vgl. Wolfgang Ullrich: Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde, in: Peter Geimer (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, S. 381–412, hier S. 384.

² Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie*, Bd. 1, 1839 – 1912, München 1999, S. 13.1

³ Kemp: *Theorie der Fotografie*, S. 17.

⁴ H. P. Robinson: *Pictorial Effect in Photography*, London 1869, S. 144 f. Zit. n. Kemp: *Theorie der Fotografie*, S. 17.

⁵ Kemp: *Theorie der Fotografie*, S. 24.

⁶ H. Hinton: *A Question of Technique*, in: *Camera Work*, Heft Nr. 5, 1904, S. 31. Zit. n. Kemp: *Theorie der Fotografie*, S. 24.2

⁷ Vgl. Heike Gfrereis: *Reisen. Fotos von Unterwegs*, Marbach am Neckar 2004, S. 11f.

⁸ Vgl. Philipp Felsch: *Höhleneingänge. Fotografieren nach Alexander von Humboldt*, in: Rudolf Mumenthaler: *Forscher auf Reisen. Fotografien als wissenschaftliches Souvenir*, Zürich 2008, S. 67–78, hier S. 68.

⁹ Alexander von Humboldt, zit. n. Felsch: *Höhleneingänge*, S. 68.

¹⁰ Vgl. Felsch: *Höhleneingänge*, S. 73.

¹¹ Gesine Asmus: *Aus der Ferne aus der Nähe. Bilder vom Mittelmeerraum vor und nach der Erfindung der Fotografie*, in: Klaus Pohl (Hrsg.): *Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 – heute*, Gießen 1983, S. 7–57, hier S. 11

¹² Asmus: *Aus der Ferne aus der Nähe*, S. 22

¹³ Vgl. Gfrereis: *Reisen. Fotos von Unterwegs*, S. 17.

¹⁴ Karl Baedeker (Hrsg.): *Belgien. Handbüchlein für Reisende, die sich selbst leicht und schnell zurecht finden wollen*, Coblenz 1839, o. S.

¹⁵ Franz Kafka: *Der Verschollene*. in der Fassung der Handschrift, hrsg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt am Main 1983, S. 317.

¹⁶ Kafka: *Der Verschollene*, S. 318.

¹⁷ Jules Jarnin zit. n. Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie*, S. 13.

¹⁸ Anm. des Verfassers: Roland Barthes hat in seiner Untersuchung *Die helle Kammer* von 1980, zu Anbeginn seines Weges, das Wesen der Fotografie als eine persönliche Ontologie zu ergründen, festgestellt, dass die Referenz einer Fotografie stets das Ereignis ist, das sie mittels ihres optischen Verfahrens festzuhalten versucht. Dieses Ereignis, das niemals über sich selbst hinausweist,

hat Barthes als das „absolute Besondere“, als „blinde und gleichsam unbedarfte Kontingenz“ klassifiziert. Dieses abgebildete Etwas liefert, so Barthes an späterer Stelle seiner Untersuchung, „jene »Details«, die das Ausgangsmaterial des ethnologischen Wissens bilden. Das eine Interesse, das Barthes der Fotografie entgegenbringt, ist das des studium. In ihm stellen sich Fragen nach den kulturellen und politischen Umständen, unter denen das Bild entstanden ist. Das andere Interesse liegt im punctum begründet: Jenes Detail (im Unterschied zu jenen Details), dass das studium durchbricht und etwas über sich selbst preisgibt und damit über sich selbst hinausweist. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie (1980), Frankfurt am Main 1985, S. 12 – 38.

¹⁹ Vgl. Barthes: Die helle Kammer, S. 62f.

²⁰ Gustav Janouch und Franz Kafka zit. n. Barthes: Die helle Kammer, S. 65.

²¹ Vgl. Ullrich: Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde, S. 386.

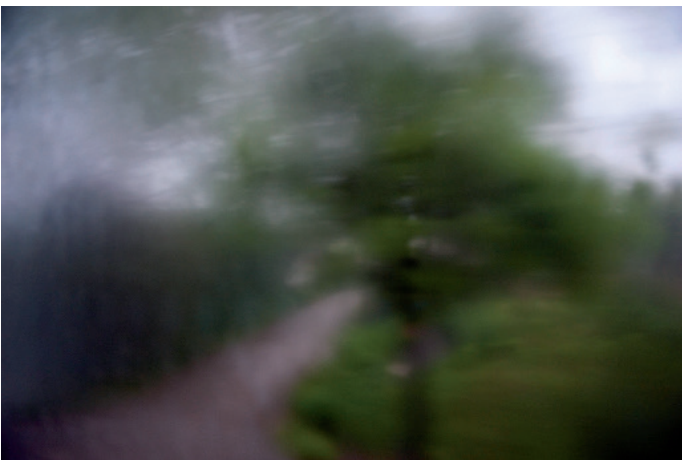
²² Gernot Böhme: Architektur und Atmosphäre, München 2013, S. 16.

²³ Böhme: Architektur und Atmosphäre, S. 25-28, S. 65.

PROJEKT BEWEGTE LANDSCHAFTEN

Longsheng, 2013

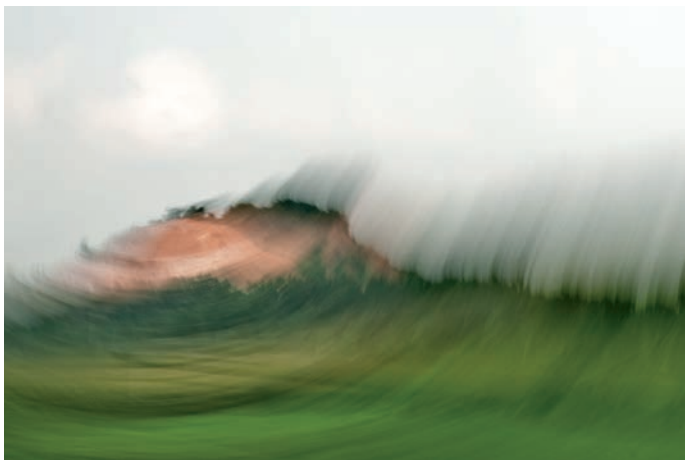
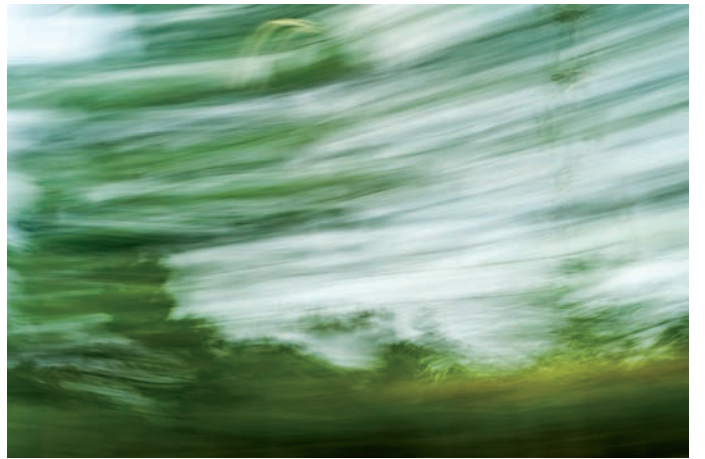
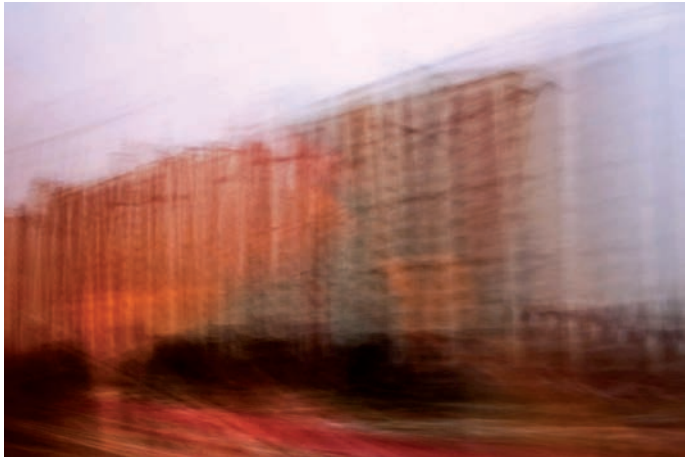




PROJEKT BEWEGTE LANDSCHAFTEN

Chongqing-Shanghai, 2015

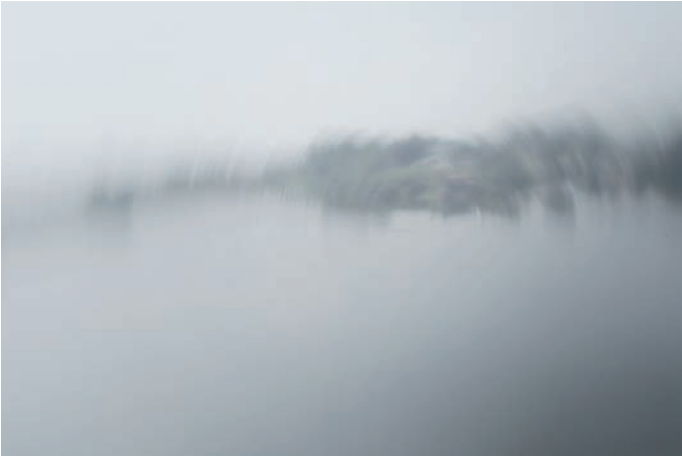




PROJEKT BEWEGTE LANDSCHAFTEN

Xi'an-Chongqing, 2018





PROJEKT BEWEGTE LANDSCHAFTEN

Kumming-Mile 2018

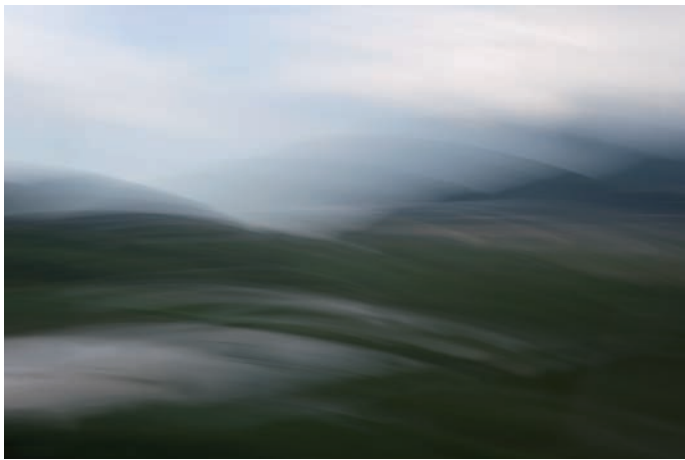
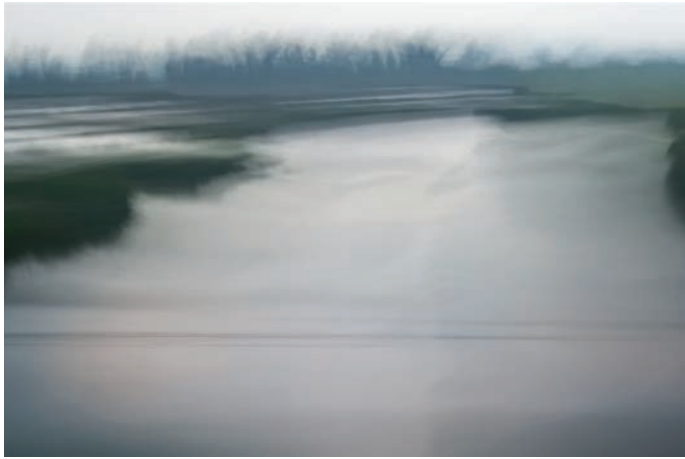
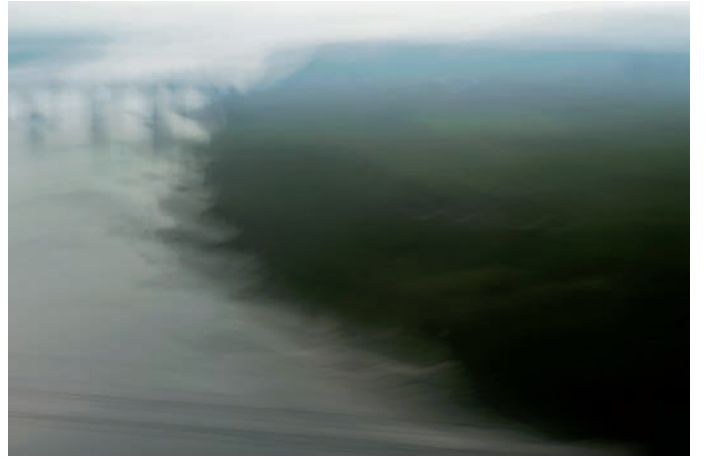




PROJEKT BEWEGTE LANDSCHAFTEN

Shanghai-Wenzhou, 2019



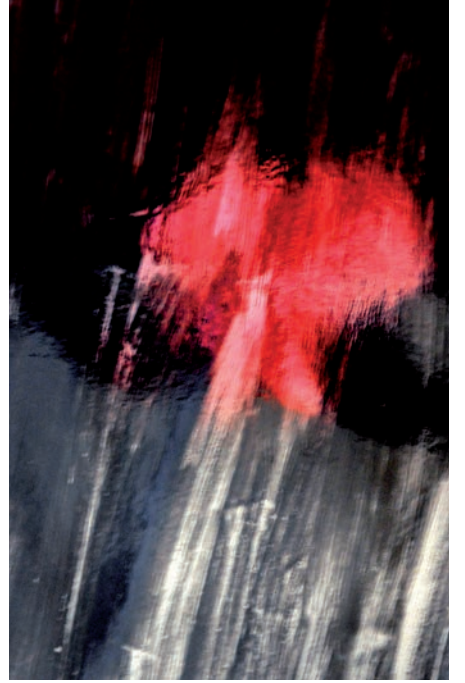
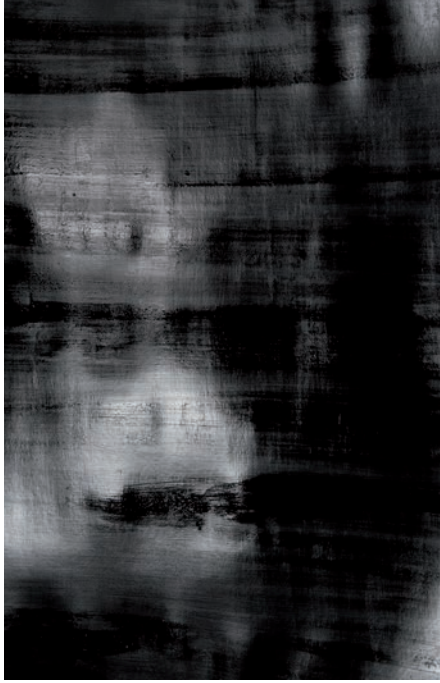


REFLEXIONEN IN CHINESISCHER TUSCHE

Chongqing, 2013

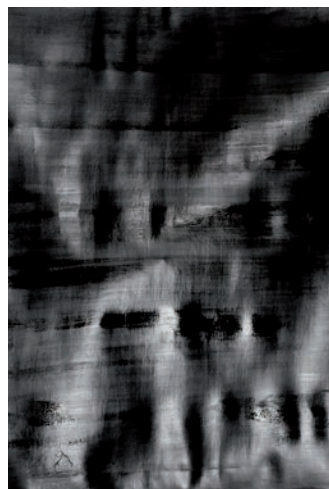
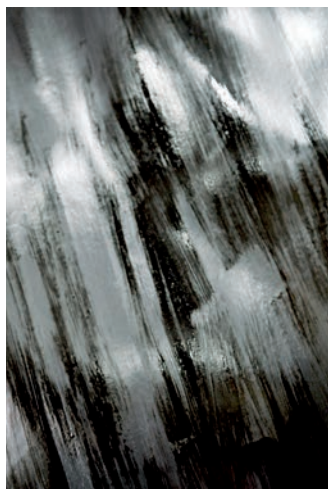
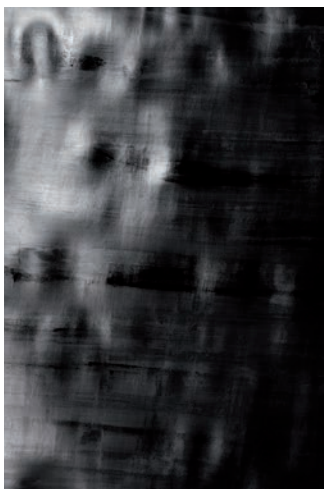
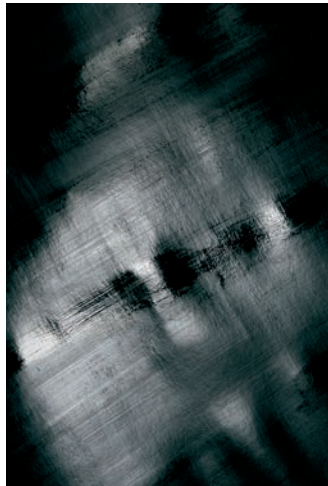
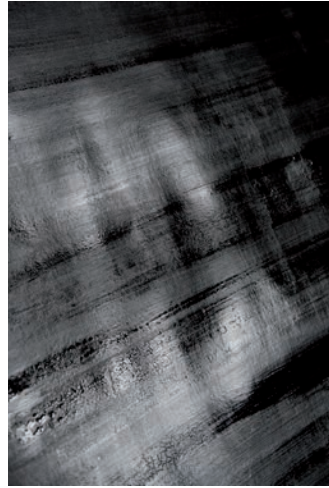
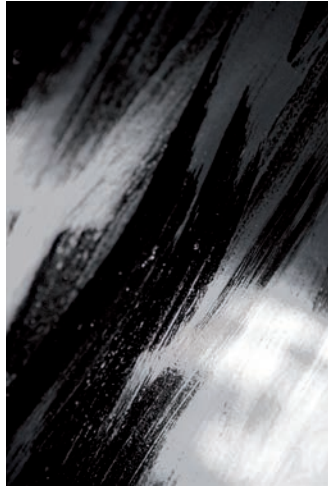


Catching light in the reflections of Chinese ink which has been brushed onto paper. Some brightly coloured Chinese stools that are typical for the street restaurants emerge from the dark, too.





You cannot look into people's heads, you cannot read their minds – but it's a fact that each person has their own thoughts – memories, ideas and dreams. Each person creates - constructs - their own reality just like the reflections of light on Chinese ink.

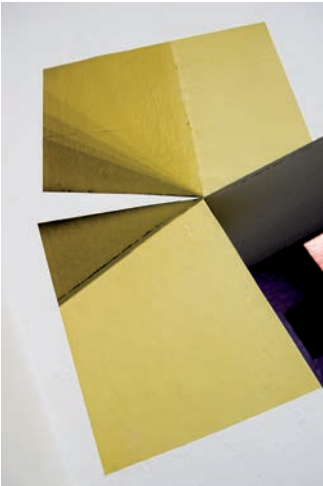


RAUMVERSCHIEBUNGEN

Chongqing, 2013



The picture serie is about the spirit of the exhibition hall of Organhaus Art Space. Its three-dimensional reality has been reduced to two-dimensional pictures and then taken back to the three dimensions again.

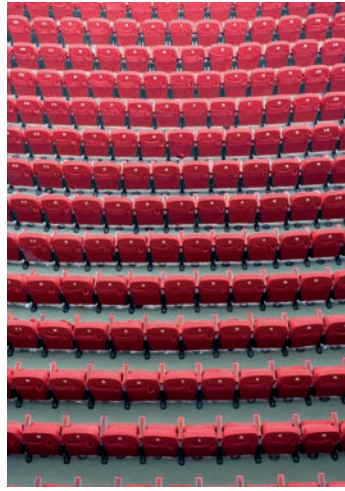


IDENTIFIKATION CHONGQING

Chongqing, 2013



This pictures consists of pairs of photographs. The things shown in the two photographs that are hung up next to each other are meant to start a conversation in the visitor's head. The topics are taken from everyday life e. g. people in the streets, food, animals, vegetation, traffic, construction sites and industries.

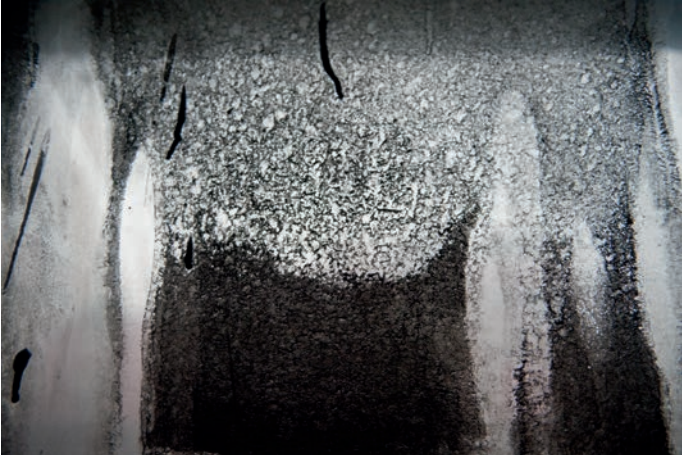


COAL FIGURES

Chongqing, 2013



The 501 Art Space Building, an old cigarette factory located on the Yangtze River in Chongqing, China is located in the immediate vicinity of a coal-fired power plant. The coal dust on the windows of the building – some of it obviously decays old – was influenced by rain, sun and wind. The photographs document the transformation of depositions of manufacturing processes into recognizable representations of people and landscapes.



CUT OUT FIGURES

Chongqing, 2014



Die Fotoinstallation umfasst 33 Fotografien, 59 aus den Fotografien ausgeschnittene Figuren, die auf Grillspießchen aufgesteckt sind, 5 Grillkörbchen eines chinesischen Street food-Standes und einen zusammenklappbaren Behelfstisch.

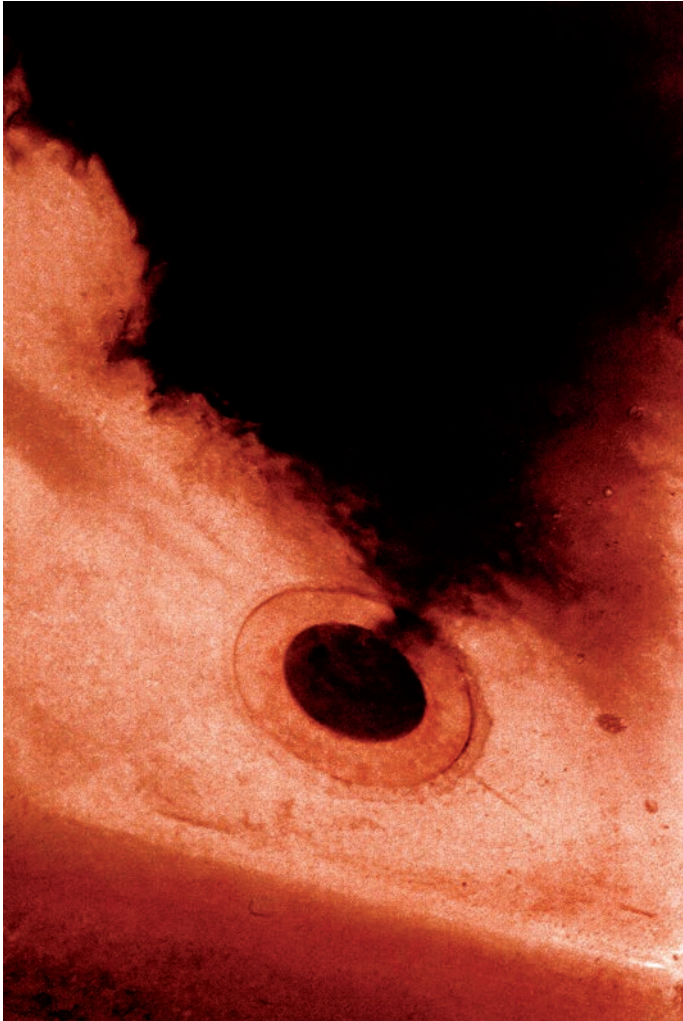
Die Fotoinstallation macht deutlich, wie sehr Menschen, die aus ihrem räumlichen Kontext gerissen werden, zu Ware werden, denn der Lebensraum des Menschen ist Teil seiner Identität. Wie die Zutaten an einem Street food-Stand – zurechtgeschnitten und aufgespiesst, auf einem Tisch zur Auswahl aufgereiht und auf die weitere Zubereitung wartend – eine Situation, wie sie allabendlich auf den traditionellen „Night markets“ überall in China zu sehen sind – so sind die Menschen und ihre Haustiere aus den Fotografien ausgeschnitten, auf Spiesschen gesteckt, ausgelegt und auf ihre weitere Bestimmung harrend. Dies ergibt ein Bild, das sich unschwer auf die Entwurzelung der Bewohner des Arbeitersiedlung Tongyuanju übertragen lässt.

Die Fotografien, aus denen die Menschen und Tiere herausgeschnitten worden sind, stellen einerseits die Zerstörung des Lebensraums dar, die Konturen der ausgeschnittenen Figuren wirken aber auch andererseits wie „Wunden“ und symbolisieren die Härte des Eingriffs in die individuelle Lebenssituation, die mit solch radikalen Urbanisierungs- und Umwandlungsprozessen einher geht.



TRANSFORMATIONEN

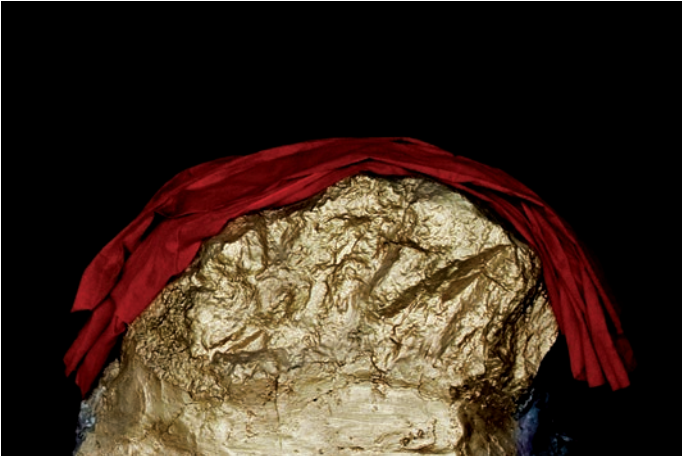
2012 - 2017



Die Bildserie »China - Transformationen« versucht, den gesellschaftlichen und kulturellen Wandel, der den Betroffenen ein Umdenken bisheriger Orientierungen abnötigt, darzustellen. Gefühle und neue Erkenntnisse, die im Prozess des Wandels entstehen, werden symbolhaft thematisiert, wie zum Beispiel: Angst, Hoffnung, Orientierungslosigkeit, Stagnation, Fortschritt, Zusammenhörigkeit, Geborgenheit, Zerissenheit, Bei-sich-sein oder Stolz.

Die Fotografien tragen dazu bei eine andere Sichtweise auf China zu ermöglichen, sie sind eine Art Fenster zur Welt, sie sind aber keine Bilder der Welt. Sie visualisieren Atmosphärisches, sie transformieren unterschiedliche Standpunkte. Präsent sind mindestens zwei Gedanken, Standpunkte, unterschiedliche Materialien und Farben, sichtbares und unsichtbares, Schatten und Licht, Dinge die sich gegenseitig bedingen sowie das Einatmen der Brustumfang erweitert aber gleichzeitig einengt. Diese Dualität sorgt für Aufmerksamkeit und Spannung in den Fotografien.

Auf der Suche nach eine eigene Positionen zur Chinesischen Gesellschaft erzählen von Menschen die Fotografien über Strukturen, zeigen Spuren des Lebens auf, öffnen innere und äußere Welten. Sie stellen neue Sichtweisen dar, visualisieren das bisher Unsichtbare, abstrahieren, und führen weg von der dokumentarischen hin zur symbolischen Fotografie mit hohem ästhetischen und inhaltlichen Anspruch. Die Fotos sind eine situative Selbstzuschreibung, sie entstehen in eine Wechselwirkung zwischen Explizieren und Plakatieren, zwischen Segment und Impressiv.



LIFE PERFORMANCES ART

Chongqing, 2013



DOKUMENTATION

2. KLEINES FESTIVAL "LIFE PERFORMES ART"

Neuer Kampus, Sichuan Fine Art University
Chongqing, December 22, 2013, 13:00

Artist, Worktitel:

Li Lin, One Word

Yang Chao, Serious Love

Tong Wenmin, The man who doesn't , want to be a heng

Ran Kaifeng, No Titel

Xu Nana, Ping Pong

Cao Bijun, Flying in the night

Wang Dandan, 4995 Cubiccentimeter

Lü Haijian, menophania (first bide)

Deng Shangdong, Deng Shangdong is a very good artist

Liu Zhonghua, After you left me

Wang Yanxin, Hero

Hu Tao, I had a GF

Hu Jiayi, Days on the Sea

Producer: Zhang Xiaotao

Counselor: Zhou Bin

Art Critics: Chen Mo, Tian Meng

Curators: Hu Jiayi, Wang Dandan, Xu Nana

Date: 12. 22. 2013, 13:00



DAS AUGEN DER OBJEKTE

Ausstellung im Museum für Lackkunst, Münster

2017/18

Ein Gespräch zwischen Dr. Stefen Kammler (stk) und Bernard Langerock (BL)

stk: Lieber Herr Langerock, die Ausstellung trägt den Namen „Das Auge der Objekte“ und viele der Bilder zeigen Reflexionen in chinesischem Lack. Lassen Sie uns zunächst über den Begriff „Reflexion“ sprechen, der auf verschiedene Weise verstanden werden kann – beispielsweise als das, was in einer spiegelnden Oberfläche zu sehen ist oder als Vorgang des Nachdenkens über ein bestimmtes Thema. Was bedeutet der Begriff für Sie?

BL: Beide Aspekte sind für mich bedeutsam, wobei natürlich das, was man als Reflexion sieht, für mich als Fotografen im Vordergrund steht, weil es auf mich eine optische Faszination ausübt und dasjenige ist, was ich fixieren möchte, und zwar mittels meines Mediums der Fotografie, die ein hervorragendes Werkzeug ist, um diese Reflexionen zu dokumentieren.

stk: Warum ist Fotografie als Medium besonders geeignet? Gibt es eine Verbindung zwischen einem fotografischen Bild und einer lackierten Fläche? Was reizt Sie an der Verbindung dieser beiden unterschiedlichen Medien?

BL: Wenn ich eine Fotografie betrachte, betrachte ich immer etwas, das aus der Realität gegriffen und auf eine zweidimensionale Ebene übertragen worden ist. Wenn ich hingegen eine Lackoberfläche sehe, sehe ich sie nicht losgelöst von der Realität.

Das ist ein Unterschied, aber dennoch gibt es eine Verbindung, denn die Fotografie nimmt – wie auch der Lack – das auf, was vorhanden ist. Wobei Lack allerdings nicht in der Lage ist, dies über den Augenblick hinaus zu fixieren. Das Wesentliche und Gemeinsame für mich besteht in der Spiegelung der dreidimensionalen Welt in einer zweidimensionalen Fläche. Diese Thematik beschäftigt mich auch in meinen skulpturalen Arbeiten.

stk: Spiegelungen gibt es in unzähligen Oberflächen. Wie sind Sie darauf gekommen, ausgerechnet chinesisches Lack als reflektierende Fläche zum Thema Ihrer Bilder zu erheben? Mit anderen Worten: Was sehen Sie in chinesischem Lack – abgesehen von der Reflexion?

BL: Das hat etwas mit meinem Lebenslauf als Künstler zu tun, denn über ein Künstler-Austauschprogramm der Stadt Düsseldorf bin ich nach Chongqing gekommen und habe dort Porzellan, chinesische Tusche und Lackarbeiten kennengelernt; Kulturtechniken, die in China hohe Bedeutung haben. Chinesischer Lack hat mich als Material besonders durch seine Tiefenwirkung fasziniert, die durch das mehrschichtige Auftragen entsteht. Ich habe darin Symbolik gesucht: Mir sind Parallelen zur chinesischen Gesellschaft aufgefallen, wenn ich im Lack entstandene Risse beobachtet habe. Da sah ich immer gewisse Analogien. Es gibt also nicht nur materielle, sondern auch inhaltliche Parallelen.

Eine andere Dimension interessierte mich dabei jedoch besonders, nämlich daß die Materialität, die früher in der analogen Fotografie vorhanden war, aber in der digitalen verschwunden ist: Die digitalen Bilder sind clean, haben kein Filmkorn mehr, die Spuren der Ent-

wicklung fehlen. Meine Bilder sind der Versuch, diese Materialität über das Medium des Lacks wieder in die Fotografie einzubeziehen, indem ich versuche zu fotografieren, wie man es fühlt, wie die Dinge sich anfühlen.

stk: Lack begegnet uns zumeist als Oberfläche von Gegenständen. Welche Rolle spielen diese Gegenstände in Ihren Arbeiten? In welchem Verhältnis stehen diese zu den im Lack reflektierten Gegenständen?

BL: Zwischen den Gegenständen und dem Lack sind immer Beziehungen sichtbar, weil nichts isoliert für sich besteht. Das kann man politisch, gesellschaftlich, formal oder ästhetisch sehen. Ich denke, dass solche Reflexionen die Objekte lebendig machen, weil sie eine Antwort geben auf die Umgebung, in der sie sich befinden. Diese Umgebung hat eine große Bedeutung, denn die Dinge wirken abhängig vom Kontext anders, zum Beispiel durch die Intensität des Lichts. Das sind Wechselwirkungen, die mich sehr faszinieren und eine Brücke zur analogen Fotografie schlagen. Wenn etwa eine Oberfläche in schwarzem Lack plötzlich durch die Reflexion lebendig wird und wie ein Negativ wirkt. Hier empfinde ich eine unheimliche Nähe zwischen Lack und Fotografie.

Licht, Objekt und Fotograf sind unzertrennlich miteinander verbunden. Verändert sich eins der Elemente, beeinflusst es alles andere. Ich bekomme das Gefühl, eingebunden zu sein in die Situation, in der ich mich befinde. Verändere ich meine Position, entstehen neue Verhältnisse zueinander. Das ist spannend und sehr intensiv.

stk: Sie haben gesagt, daß die Gegenstände durch die Reflexionen lebendig werden. Wenn ich an die Bilder der frisch lackierten Tischoberfläche denke, sieht man zunächst einmal, dass ein Stück Welt in einer schwarzen Fläche reflektiert wird. Diese Reflexionen in dieser Fläche selbst, die zu einem Gegenstand gehört, lassen aber ebendiesen verschwinden. Der Gegenstand, der der Träger des Lacks ist, wird für mich dadurch unsichtbar. Was ist die Idee dahinter?

BL: Ich habe es ganz bewusst so angelegt, dass ich den Gegenstand an sich als Teil meiner Arbeit nicht sichtbar werden lasse oder wenn, dann nur in der Reflexion selbst. Man sieht den Tisch nur als indirekte Spiegelung. Ähnliches gilt für Schatten: Sie sind für mich ein Blitzlicht der Gegenwart im Bild, da sie nur in dem Augenblick, wo ich fotografiere, so vorhanden sind. Das Bild aus Tibet macht dies deutlich: der Schatten der Bäume auf dem Jahrhunderte alten Weg symbolisiert Vergangenheit und Gegenwart. Die Bildserie mit den zwölf Museumsbesuchern ist auch ein gutes Beispiel, weil es sich hierbei um eine Art Spiegelung handelt, die schon fast ein Schatten ist.

stk: Handelt es sich dabei nicht um ganz unterschiedliche Herangehensweisen an das Thema? Wird der ansonsten unauffällige Fußboden durch die festgehaltenen Reflexionen nicht gerade erst als lackierte Fläche und Teil der Welt sichtbar, während die reflektierende Tischoberfläche als solche unsichtbar bleibt, sofern man nicht vorher weiß, worum es sich handelt?

BL: Bei einer Reihe von Bildern ist es so, daß ich die Reflexionen regelrecht von der Wirklichkeit abkoppeln. Die Kalligraphie-Bildserie ist quasi eine Zwischenstufe, während die Museumsbilder nicht nur die Reflexionen im Lack zeigen, sondern auch ein Teil des Objektes, etwa einen realen Schuh oder ein reales Bein – also keine Reflexion. Es geht somit um Reflexion als Schein; er gehört zur Körperwahrnehmung und ist ein Teil der Wirklichkeit, darf aber eigentlich nicht alleine für sich betrachtet werden. Man tut gut daran, die Reflexion auf ein realistisches Fundament zu stellen und nicht nur auf diese zu sehen, weil man sich ansonsten nur in einer Art Traumwelt befindet.

stk: Wie werden diese Reflexionen auf eine realistische Basis gestellt? Oder: Kann man durch den Schein etwas über die Wirklichkeit lernen, was man bei dem direkten Blick auf die Wirklichkeit nicht sieht?

BL: Reflexionen sind sehr hilfreich, weil sie in der Regel – wie in der Fotografie – ein Spiegelbild liefern und eine gewisse Irritation stattfindet, da die Sehgewohnheiten auf den Kopf gestellt werden, was einem die Chance gibt, die Dinge anders wahrzunehmen. Die zusätzliche Perspektive, die verschieden von meiner Perspektive als Fotograf ist, beinhaltet einen Zuwachs an Informationen: einen Funken dessen, was einem in der alltäglichen Wahrnehmung entgeht.

stk: Der Lack als Teil der Wirklichkeit wird in Ihren Arbeiten gerade in seiner Materialität bzw. Struktur thematisiert. Was zeigen uns die Störungen und Illusionen, die in den Bildern aufscheinen?

BL: Ich arbeite sehr stark mit Stimmungen und versuche, durch meine Bilder bestimmte Situationen oder Gegebenheiten atmosphärisch einzufangen. Die Spiegelungen im Lack verdichten zum einen die Intensität dieser Atmosphären, zum anderen wird durch die Struktur des Lackes – man kann auf einigen Bildern deutliche Pinselstriche, feine Haarrisse und ähnliches erkennen – das Innere der Materialität deutlich und Konstruktionszusammenhänge in der Oberfläche erkennbar. Weil der Lack stark dem Material, auf das er aufgetragen wird, folgt, entsteht eine spezielle Oberflächenästhetik, die sowohl das lackierte Material als auch die Spuren des Lackierens selbst zum Vorschein bringen kann.

stk: Sie haben sich bewusst für die besondere Materialität von Lackoberflächen entschieden, weil diese die in ihnen reflektierte Welt mit einem Filter – mit einer inhärenten Störung – versehen und nicht einfach glatt wiederspiegeln. Warum?

Es handelt sich dabei um keine Störung, sondern um einen Zuwachs an Information. Für mich ist das eine Möglichkeit, besser: das Anfühlen von Material, was in der Kindheit so entscheidende Bedeutung hatte, dass man die Materialien in den Mund gesteckt hat, um herauszufinden, wie schmeckt dies, wie fühlt sich jenes an. Meine Fotografien sind vielleicht ein Versuch, diese Art anfänglicher Kontaktaufnahme mit Objekten in das Medium Fotografie einzubinden. Dadurch kann ich auch andere Sichtweisen auf die Dinge erzeugen, denn in der Tat ist es ein Unterscheid, ob ich Reflexionen in Tusche, in einer Aluminiumoberfläche, einer Glas- oder eben einer Lackfläche habe. Es stellt sich eben unterschiedlich dar. In Lack hat man auf jeden Fall eine viel weichere Reflexion als auf Glas.

stk: Ein Teil Ihrer Arbeit bestand im Lackieren von Oberflächen [Bild 5-5-10]. Dabei spielte auch der Prozeß des Trocknens eine wichtige Rolle. Was kommt durch die verschiedenen Aggregatzustände des Lackes und durch die zeitliche Dimension zum Ausdruck?

BL: Das hat zunächst einmal etwas mit der Qualität der Spiegelung zu tun, die bei einer nassen Lackoberfläche höher und schärfer ist, im Gegensatz zu einer matten Spiegelung in einem eher trockenen Lack. Zum anderen hat Lack eine gewisse Zeitschiene vom glänzend Nassen hin zum matten Trockenen, die für mich eine sehr spannende Phase ist, weil sich dabei auch die Oberfläche verändert, und zwar nicht ganzflächig, sondern eher in Inseln von schneller bzw. langsamer trocknenden Arealen, was eine interessante Struktur hat und wandernden Schatten ähnelt.

stk: Sie haben davon geredet, wie Gegenstände unter langsam trocknenden Lackschichten verschwinden und unterschiedlichste Materialien von einer homogenen Lackschicht überzogen werden.

Könnte man – in Anlehnung an das bekannte Bild vom Tod als Gleichmacher – den Lack als Gleichmacher der Oberfläche bezeichnen?

BL: Ich glaube, dass da ein großer Unterschied besteht. Auch wenn die trockene Farbe ein Zustand des Lackes ist, die seiner konservierenden Funktion Rechnung trägt und gewissermaßen einen Endzustand markiert, geht es doch eher um einen lebendigen Umgang mit den lackierten Gegenständen, die durch die Schutzschicht des Lackes in ganz anderer Weise zum Gebrauch bereitstehen als vorher. Das hat nicht nur mit der unterschiedlichen Qualität der Oberflächen zu tun, sondern auch mit einem Schutz gegenüber äußeren Einflüssen. Vom Lack als Gleichmacher kann man aber, glaube ich, schon im Hinblick auf die Vielfalt von Farben, Strukturen und Eigenschaften nicht sprechen, im Gegenteil ist er sogar ein Medium, das auf den Raum eingeht, sich in die jeweilige Umgebung integriert und diese in sich aufnimmt.

stk: Sie sprechen immer wieder vom Atmosphärischen. Was ist das eigentlich und weshalb liegt es Ihnen so am Herzen? Und: Wieso ist ausgerechnet die Fotografie als Medium geeignet, das Atmosphärische festzuhalten?

BL: Atmosphäre ist das, was zu mir spricht, was mich anspricht und mir eine gewisse Aufmerksamkeit abverlangt, was sich bis zur Faszination steigern kann und mir die Motivation gibt, die für mich als Fotograf eine hohe Form der Identifikation mit der Situation darstellt. Motivation in dem Sinn, dass ich überhaupt den Antrieb habe, ein Bild zu machen. Mein erstes Bild ist so im Jahr 1974 in Murano entstanden.

Die Atmosphäre der Gegenstände spricht mich an und Licht hat einen wesentlichen Anteil am Zustandekommen von Stimmungen. Die Fotografie ist meine Möglichkeit, den oft schnellen Wechsel der Lichtverhältnisse einzufangen.

Das besonders stimmungsvolle am Lack ist, dass er nicht wie ein Spiegel die Wirklichkeit hart wiedergibt, sondern auf eine Weise, die eine bestimmte Nachdenklichkeit und Tiefenwirkung spiegelt. Das entspricht dem, wonach ich gefühlsmäßig selbst suche. Man könnte sogar sagen, daß es eine gewisse Ordnung ausstrahlt oder vielleicht die Außenwelt harmonischer zeigt, als sie in der harten Realität eigentlich wirkt.

stk: Könnten Sie sich damit anfreunden, wenn man Ihre Arbeiten folgendermaßen beschreiben würde: Sie entdecken mit ihren Arbeiten einerseits den Lack, indem Sie ihn und die Welt, wie sie sich in ihm zeigt, sichtbar machen, verlieren dabei aber andererseits den konkreten Gegenstand, weil dieser in der neuen Perspektive verschwindet?

BL: Einerseits gibt es Arbeiten, in welchen die Objekte selbst und nicht nur deren Reflexion gezeigt werden, aber auch Arbeiten, die nur den Ausschnitt einer Reflexion zeigen, der dann abstrakt wirkt, so dass der Gegenstand absolut nicht mehr zu erkennen ist und fast gar keine Rolle mehr spielt. Hier steht der Lack als Material im Mittelpunkt.

Andererseits kann die Reflexion Zusammenhänge deutlich machen, denn Lack ist in China sehr oft in Klöstern oder Tempeln zu finden, an Orten also, die mit bestimmten Inhalten oder Atmosphären aufgeladen sind, die man dann auch in den Bildern wiederfindet. Ich habe versucht, durch sehr starke Reduzierungen in der Abstraktion diese Stimmungen einzufangen. Es gibt Bilder, wo man nur einen blauen Schimmer im schwarzen Umfeld sieht, die also sehr minimalistisch, fast grundsätzlich sind, was den Gefühlen, die an solchen Orten anzutreffen sind, entspricht. Das Atmosphärische wird durch die Materialität des Lackes sehr stark verdichtet.

Das religiöse Ambiente etwa habe ich so wahrgenommen, dass es auf die Menschen eine solche Autorität ausstrahlt, dass sie fast vollkommen vergessen, wo sie wirklich im Leben stehen und sich stattdessen in einer Traumwelt bewegen. Für das Auffangen und Aufnehmen dieser Positionen ist Lack gut geeignet und die Fotografie wiederum ist geeignet, gerade diesen Augenblick des Auffangens zu fixieren. Durch die Perspektive, die ich als Fotograf gegenüber der Reflexion einnehme, kann ich die Situation gestalten, verdichten, bedeutsamer machen oder zuspitzen in Relation zu dem, was ich selbst empfinde.

stk: Wie bekommt der Betrachter einer Fotografie überhaupt Zugang zu dem, was Sie fotografisch fixiert haben?

Man hat die Möglichkeit, wenn die Fotografie nicht allzugroß ist, das Bild mit den Augen abzutasten und bestimmte Dinge zu fokussieren, die einem auffallen, aber man ist doch sehr schnell gezwungen, das Denken zu nutzen. Die Fotografie selbst fordert einen auf, über das, was man sieht nachzudenken. Und das ist doch ein interessanter Prozeß, dass man in ein zweidimensionales Bild die räumliche Komponente hineindenken muß. Und nicht nur das Räumliche, auch das Sinnliche muß man wieder hineinfühlen. Man muß etwas von sich hineinstecken, um die Fotografie wieder lebendig zu machen.

stk: Ist das Erschließen einer Fotografie also letztlich ein kognitiver Prozeß?

BL: Natürlich soll man Fotografien – verstanden als Farben und Formen – zunächst einmal auf sich wirken lassen, aber dann stellt sich die Frage: Was wirkt da eigentlich? Was sehe ich? Man kann das anhand meines Bildes von den Twin Towers aus dem Jahr 1978 verdeutlichen. Ich kann mich mit den ästhetischen oder atmosphärischen Gegebenheiten begnügen. Aber um dieses Bild wiederzubeleben, muß ich einiges von meinen eigenen Erfahrungen in das Bild hineingeben – nur dann kann ich damit wirklich etwas anfangen. Auch der zeitliche Kontext spielt in der Betrachtung einer Fotografie eine Rolle. Das Bild der Twin Towers gibt aus heutiger Sicht eine andere Stimmung wieder als damals. Die Erinnerung an die schrecklichen Ereignisse vom 11. September 2001 überlagert die vergleichsweise entspannte Atmosphäre des Jahres 1978.

stk: Kann man das als eine Art Kodierungs- und Dekodierungsvorgang deuten? Was ändert sich also beim Betrachten eines Bildes, wenn ich dazu entweder keine Hintergrundinformationen habe, oder diese bekomme? Hat das Bild noch dieselbe Atmosphäre? Können uns Bilder eine Geschichte erzählen, ohne daß wir ihre Geschichte kennen?

BL: Wo kommt das Bild eigentlich her? Wer hat das Bild gemacht? Wann und wie ist es entstanden? Natürlich kann man sagen, daß ein Foto auch ohne Hintergrundwissen anspricht, aber schon dieses uninformierte Betrachten ist ein Dekodierungsvorgang und untrennbar verknüpft mit unserem primären Zugang zur Welt. Wenn Kinder alles, was sie in die Finger bekommen, auch in den Mund stecken, lernen sie etwas – das ist auch eine Art materieller Dekodierung, die wir später nicht mehr brauchen. Wir lernen, auch mit Fotografien umzugehen, mit ihnen zu leben, aber Fotografien können selbst keine Geschichten erzählen, sondern sind darauf angewiesen, verstanden zu werden.

Mein Projekt „Antike“ macht das deutlich: Gezeigt werden drei Bilder ohne weitere Informationen. Allein die Tatsache, dass ich drei Bilder zeige, reizt den Betrachter, daraus eine Geschichte zu spinnen.

stk: Sie beziehen sich mit Ihren Arbeiten häufig auf die Neue Phänomenologie, also auf eine Denkrichtung der Philosophie. Gibt es

auch Künstler, denen Sie sich besonders verbunden fühlen oder von denen Sie inspiriert sind? Hat Sie etwa Ihre Zeit in Düsseldorf, in der auch Joseph Beuys (1921–1986) dort aktiv war, geprägt?

BL: Beuys war für mich jedenfalls jemand, der meinen Begriff von Kunst stark erweitert hat. Jemand, der das soziale Handeln und eine gesellschaftliche bzw. politische Komponente mit ins Spiel brachte. Das waren für mich vollkommen neue Dimensionen als junger Student und interessierte mich von Anfang an sehr.

Auch die Auffassung, dass man bestimmte kanonische Stufen durchlaufen müsse, um überhaupt Künstler zu sein, fand ich schon damals absurd. Man muß natürlich etwas können, aber man braucht dafür nicht unbedingt Vorbilder. Die sind vielleicht wichtig, um sich zu orientieren, aber letztlich bin ich der Meinung, dass man seine eigenen Empfindungen als Basis nehmen und einfach beginnen kann. Vorbilder haben mir nie etwas bedeutet.

stk: Gehört Fotografie zur Kunst? Wenn ja, was macht Fotografie zur Kunst?

BL: Das ist letztlich eine gesellschaftliche Angelegenheit. Warum äußert man sich als Künstler? Warum macht man überhaupt Bilder? Weil Bilder vielleicht gebraucht werden in unserer Gesellschaft? Weil Bilder vielleicht etwas sind, das den natürlichen Erscheinungen sehr nahekommt, was vielleicht noch ganz nahe an dem ist, was wir körperlich wahrnehmen. Auf die Fotografie bezogen, finde ich das unheimlich schwierig zu definieren. Fotografie ist ein industrielles Medium, ein schnelles Medium, das technisch zwar das Feld dessen ablichtet, was wir sehen, aber auf keinen Fall das ablichtet, was wir sehen, denn wir sehen ja ganz anders als ein Objektiv. In der Fotografie ist immer das komplette Bild da – auch wenn ich vorher sorgfältig eine Bildkomposition erwogen habe – und ich kann in den Abbildungsprozess nur bedingt eingreifen. Das ist auch ein Unterschied zur Malerei, wo ein Bild Schritt für Schritt entsteht. Es beginnt irgendwo mit einem Punkt und entwickelt sich dann über die Zeit von dort ausgehend zu einem Bild. Das empfinde ich als einen wesentlichen Unterschied, aber ob das eine oder das andere Kunst ist oder nicht, ist eine gesellschaftliche Wertung. Wenn Kunst nichts mit Geld zu tun hätte, dann sähe die Kunstwelt ganz anders aus. Ich verstehe mich als Künstler, in dem Sinne, dass ich mich intensiv mit etwas beschäftige, das mich persönlich fasziniert: wie Formen, Bewegungen, Proportionen. Und das ist eine Beschäftigung, der ich nur für mich nachgehe, aber wenn andere das begrüßen können, was ich da mache und meine Faszination teilen, dann kann man vielleicht in diesem Sinn sagen, dass es Kunst ist. Aber das interessiert mich eigentlich wenig. Das einzige Kriterium für mich wäre vielleicht die Ernsthaftigkeit oder Intensität, mit der man etwas betreibt. Kunst ist ein kompromissloses Denken.

stk: Sie haben gesagt, die Fotografien im Lack zeigen Ihnen eine andere Perspektive als die eigene, worauf auch der Titel der Ausstellung „Das Auge der Objekte“ anspielt. Bringt diese andere Perspektive etwas zum Vorschein, das vorher unsichtbar war? Kann man durch sie etwas lernen – vielleicht sogar über sich selbst?

BL: Dass sie überhaupt auf andere Perspektiven als meine eigene verweist, ist allein schon ein wichtiger Punkt. Es ist eine Sichtweise, die zwar zunächst von mir ausgeht, aber mir an-

dererseits zeigt, dass alles eine Frage des Standpunktes ist. Eine Einzelbetrachtung braucht das Bewusstsein, dass sie eine Einzelbetrachtung ist: Auf der Welt gibt es so viele verschiedene Perspektiven, wie es Menschen oder Objekte gibt.

Was mich fasziniert, ist, dass erst solche Reflexionen oder Spiegelungen dafür sorgen, dass etwas lebendig wird – dass wir ohne Licht und ohne Materialität eine sehr starre Welt hätten; eine Welt, die für uns nicht wahrnehmbar wäre. Deshalb finde ich das Beobachten von Licht interessant: wie es kommt, wie es geht, wie es bestimmte Sachen in den Vordergrund oder Hintergrund stellt. Durch die Verschiebung meiner Perspektive als Fotograf kann ich die Verschiebungen in der Position der Reflexion beobachten und dadurch eine sehr dynamische Welt sehen, in der die Objekte miteinander kommunizieren.

stk: Ihre Arbeiten haben einen starken Fokus auf der Beschäftigung mit verschiedenen Errungenschaften explizit der chinesischen Kultur? Was kommt durch diese Kulturtechniken zum Ausdruck?

BL: Bleiben wir einmal beim Lack: Man kann ihn zunächst als Umhüllungsmaterial verstehen und hat verschiedene praktische Funktionen: er dient der Hygiene, der Verschönerung oder dem Schutz von Oberflächen. Man kann Holzgegenstände damit gebrauchsfähig machen, so dass man sie etwa im Kontakt mit Flüssigkeiten benutzen kann.

Ich habe darin eigentlich die Verbindung der kulturellen Welt im heutigen China mit der traditionellen gesehen. Der Aspekt der Verhüllung bekommt im heutigen kulturellen Kontext in China eine ganz andere Bedeutung, wenn man ihn politisch so versteht, daß eine Gesellschaft mit einer Ideologie überzogen ist.

Mich hat interessiert, dass man ausgehend von einem Material eine Verbindung schaffen kann, die eine größere Dimension hat. Ich denke, dass da eine sehr starke symbolische Bedeutung sichtbar wird, weil in der Ideologie nicht nur das Material eine Rolle spielt, sondern auch die Farbigkeit. Zum Beispiel die Farbe Rot: neben Schwarz eine der wichtigsten Farben im Lackkunsthandwerk und zugleich die Symbolfarbe des Sozialismus / Kommunismus. Obwohl die Tradition der Lacktechnik und die kommunistische Ideologie historisch natürlich durch Jahrtausende getrennt sind und in keinem direkten Kausalzusammenhang stehen.

Es hat aber eine gewisse Symbolik aus der heutigen Perspektive. Man muss in einem Land wie China nach Möglichkeiten suchen, eine Kritik aufzubauen, die nicht offensichtlich ist, sondern symbolisch spricht. Ich habe einige solcher Bilder gemacht – indem ich im Lack Risse fotografiert habe –, die mein Empfinden, dass in China die Angst herrscht, dass das Land auseinanderbrechen könnte, symbolisch darstellen. Und wenn man genau hinschaut, kann man erkennen, dass in den Rissen bereits eine andere Farbigkeit zu sehen ist, die vielleicht hindeutet auf eine andere Welt, auf etwas, das kommen kann, aber unsicher ist.

Dabei bleibt die große Frage bewusst offen, ob da ein Verfall oder eine Entwicklung ist. Darüber soll diskutiert werden. Ich könnte mir vorstellen, dass es China gelingt, auf einem sanften Weg das bestehende System zu verändern, ohne dass alles zusammenbricht. Es kann sein, dass durch das Entstehen immer zahlreicher feinerer Brüche etwas Neues, etwas Anderes geboren werden kann.

stk: Sind Ihre Bilder chinesischen Lackes also eine symbolische Dokumentation des aktuellen Zustandes der chinesischen Gesellschaft?

BL: Meine Bilder haben jedenfalls eine politische Dimension. Es gibt viele Bilder, die Brüche in der Gesellschaft oder gespaltene Menschen zeigen. Da ist schon eine Art Gesellschaftskritik oder zumindest ein starker despektierlicher Moment in den Bildern, die vordergründig

nur Lack zeigen.

Der Betrachter kann das auf einer Gefühlsebene atmosphärisch nachvollziehen, weil viele dieser Aufnahmen Gefühle zeigen, mit denen man durch ein Land wie China geht. Ich habe versucht, dafür eine symbolische Formensprache zu finden, weil man meiner Meinung nach mit Kritik vorsichtig sein muß und sie nicht zu oberflächlich gestalten darf, sondern sie mit einem gewissen Respekt äußern muß. Meine Kritik durch Bilder versucht zu verstehen, was etwa die Angst bedeutet, die in einem Land wie China erfahrbar ist.

In Schanghai habe ich ein Projekt mit einem weiß-lackierten Stuhl gemacht, der auf einem öffentlichen Platz stand. Alle Menschen, die dort entlang gingen, haben respektiert, daß der Stuhl da ist – sie haben ihn also als Teil der Welt wahrgenommen. Darin habe ich eine Analogie zum Verhältnis der Menschen zur politischen Macht gesehen. Aus diesem Projekt ist eine Collage einer Serie von 64 Bildern geworden, die ich zu einem großen Bild zusammengeführt habe.

Kritik kann nur sinnvoll sein, wenn sie berücksichtigt, mit welchen Gegebenheiten jemand anders fertig werden muss und diese Gegebenheiten nachzuvollziehen versucht.

stk: Sie haben vorhin gesagt, dass zusätzliche Informationen zum besseren Verständnis eines Kunstwerkes beitragen. Könnten Sie exemplarisch einige in der Ausstellung gezeigte Arbeiten auswählen und uns mit solchen Hintergrund-Informationen versorgen?

BL: Generell beschäftigen sich alle ausgestellten Arbeiten mit der Materialität des Lackes. Sie sind ein Versuch, durch die Emotionalisierung, die ich in Materialität sehe, eine andere Sichtweise auf die Welt darzustellen. Außerdem geht es mir darum, Fotografie und Malerei in einen gemeinsamen Zusammenhang zu stellen. Ich fotografiere zwar keine Malerei ab, aber durch das Fotografieren in der Materialität wird die Fotografie malerisch. Die Objekte sind manchmal gegenständlich, erkennbar, wie z. B. bei dem Bild, wo in der Schattenbildung eine Person zu erkennen ist.

Die abstrakten Bilder liegen in einem Bereich, wo zwei wichtige Orientierungssysteme – das bildliche und das sprachliche System – nicht mehr greifen. Diese Bilder erzeugen einen Zwischenraum, wodurch man in beide Bereiche eintauchen muss und gezwungen ist, sich vollkommen auf das zu verlassen, was man empfindet.

Einige Bilder haben nur mit Farben, mit Emotionen und mit Licht zu tun. Wenn ich malen würde, könnte das so aussehen. Was man dort sieht, ist das malerische Ergebnis von etwas, das ich mit einem anderen Medium erreiche. Es geht dabei nicht um ein bestimmtes Gefühl, sondern um Emotionalität an sich. Es gibt düstere Elemente, helle Elemente, sehr viel Rot, was in diesem Bild für Lebendigkeit und Wärme steht.

Auf einem anderen Bild kann man Landschaften entdecken, vielleicht ein Schiff auf dem Meer. Das sind Abstraktionen, die ganz individuelle Emotionen und Assoziationen hervorrufen.

Bei manchen Bildern geht es um nichts Konkretes, sondern nur um das Spiel des Lichts. Manchmal ist es offensichtlicher, wenn kalligraphische Elemente im Bild zu erkennen sind, manchmal ist es rein malerische Intention.

Auf anderen Bildern dienen Spiegelungen und Doppelungen einer Symbolik, die auch auf unsere eigene Kultur verweist: etwa die Kreuzsymbolik. Aber es kann auch einfach als Landschaft wirken oder als Darstellung der Dichotomie von Zu- und Ausgang gelesen werden.

In einer anderen Werkserie habe ich versucht, einen Raum, nämlich das Atelier des Malers Yang Shu, in einer Lackschicht einzufangen – konkret in einer nassen Lackschicht, weil dadurch das Aufnahme- und Reflexionsvermögen gesteigert wird und diese Struktur den Raum aus der Perspektive des Objektes wiedergibt und spiegelt. Wobei aber gleichzeitig durch das Zusammenspiel der Struktur des Holzes, des Lackes und des Pinsels eine neue Dynamik entsteht, die

das Ganze fotografisch-malerisch wirken läßt.

Wie es in der Malerei für einen Maler wichtig ist, in ein Bild eine gewisse Tiefe hineinlegen zu können, ist es fotografisch für mich auch ein Ziel, durch die Farbgebung und durch hell-dunkel-Kontraste das Bild lebendig zu machen und die Dimension, die in der Zweidimensionalität entfällt, wieder dem Bild zurückzugeben. Aber es ist nur eine scheinbare Tiefe, die nicht so da ist, als wenn ich das Objekt selbst sehe, es ist eine künstliche Tiefe.

In dem großformatigen Bild „SchattenDasein“ mit zwölf Darstellungen von Personen, die sich in der Lackfläche des Bodens spiegeln, geht es Vordergrundig um die Darstellung von Spiegelung. Aber es gibt auch eine weitere Dimension: Mit der Spiegelung verbunden ist nämlich immer die Realität dargestellt, aus der die Spiegelung entsteht. Das heißt für mich, dass wir auch in der heutigen Welt, in der wir zunehmend fotografisch leben (und die in diesem Sinn eine zweidimensionale Welt ist), eine Basis brauchen.

stk: Auch in Ihren Skulpturarbeiten beschäftigen sich mit fotografischen Phänomenen, z. B. mit dem dimensional Reduzierungsprozess der durch das Fotografieren der Realität einhergeht. Wie würden Sie den Unterschied zwischen der fotografischen und der skulpturalen Annäherung an das Thema beschreiben – oder ähneln sich die beiden Herangehensweisen sogar?

In der Tat fasziniert mich dieser Reduzierungsprozess sehr und ich spüre die Aufforderung diesen Prozeß zu analysieren, ihn für mich zu entschlüsseln. In bestimmter Weise trennt Fotografie Informationen von der Wirklichkeit ab, die dann später bei der erneuten Betrachtung wieder individuell ergänzt werden müssen. Zum Beispiel ist der Schatten eines Objektes eine Art zweidimensionale Umsetzung des Objektes in der Realität, und trägt wesentlich dazu bei, dass ein Objekt plastisch wirkt. Um den Schatten in seiner skulpturalen Funktion zu verstehen, habe ich eine Reihe von Hockern samt dazu gehörigen Schatten umgedreht. Die eigentlichen Hocker und ihre Schatten haben die Rollen getauscht. Diese Irritation ruft Fragen nach der Wechselwirkung zwischen Objekt und Schatten hervor, nach dem Raum zwischen den Dimensionen. So etwas Ähnliches findet auch in der Fotografie statt.

Weitere Skulpturen zeigen Zweige, deren Fortführung in Aluminiumdraht die Struktur des Zweiges durch eine Reduzierung verdeutlicht. Der Aluminiumdraht wirkt fast wie eine Linie, der Zweig wird quasi zweidimensional.

Bereits in meinem Projekt „Raumverschiebungen“ habe ich das Phänomen der dimensional Reduktion thematisiert. Ich habe das Foto einer bestimmten Ecke des Raumes minimal verschoben und wieder in ebendiese Ecke hineinmontieren. Dabei traten Probleme bei der Überführung einer zweidimensionalen Erfahrung in eine dreidimensionale und umgekehrt deutlich hervor.

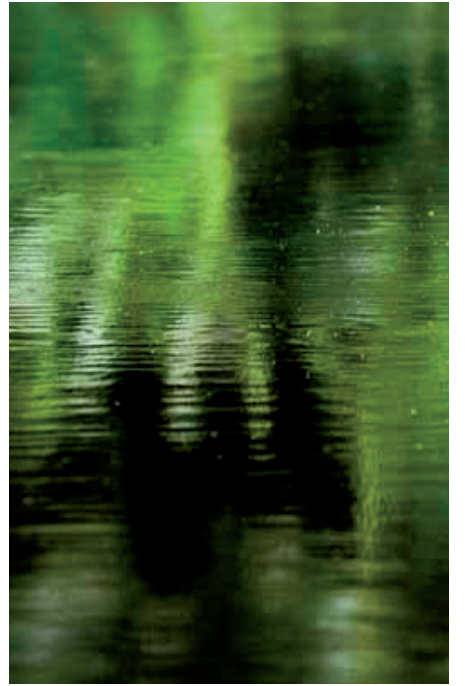
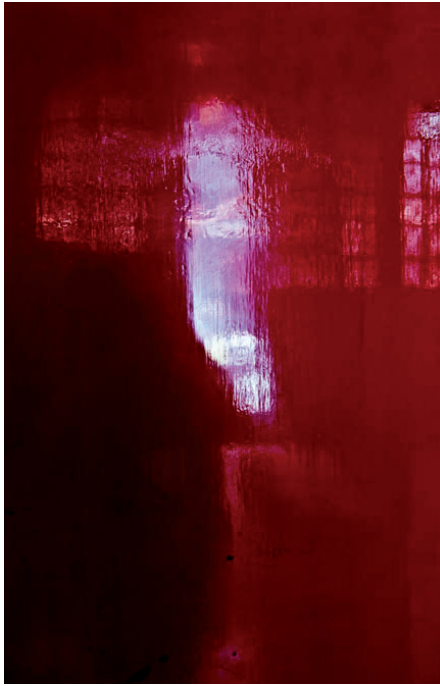
Auf uns Menschen bezogen stelle ich mir die Frage, ob die Zunahme an zweidimensionaler Erfahrungen mittels unserer modernen Medien, unsere reale Welt nicht umkippen läßt. Der Titel der Ausstellung „Das Auge der Objekte“ deutet daraufhin, dass wir die Dinge, also die reale Welt worin wir existieren, nicht aus den Augen verlieren sollten, weil sonst eine interessante Perspektive auf uns selbst verloren gehen kann.

DAS AUGEN DER OBJEKTE

REFLEXIONEN IM LACK 2012 - 2019



In seinen Fotografien setzt Bernard Langerock die herausragende Eigenschaft des Lacks, spiegelglatte Flächen zu bilden, auf subtile Weise um. Verschwommen, farbig getönt und eingetaucht in die Materialität des Lacks, spiegelt sich die Welt in ihnen wider. Auf diese Weise vermag der Betrachter nicht nur das Wesen des Lacks durch das Medium der Fotografie in ungewöhnlicher Eindringlichkeit zu erfassen, sondern auch die Welt „mit den Augen des Lacks“ wahrzunehmen.



DAS AUGER DER OBJEKTE

Studies in Calligraphy 2015



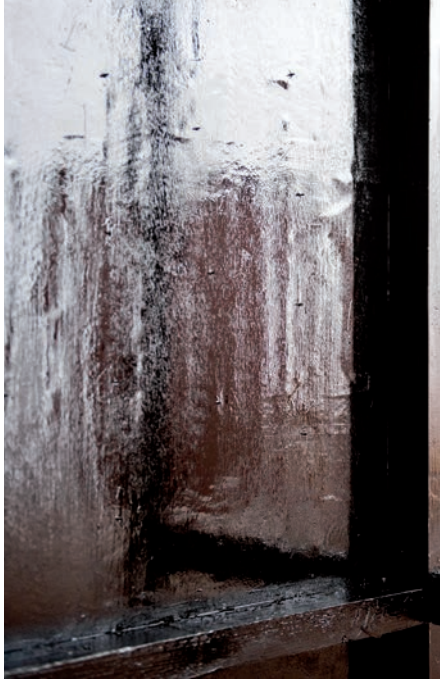
Calligraphy is the art of producing beautiful handwriting using a special brush and ink. Chinese written characters are pictographic symbols of spoken words. Calligraphy is the art of writing characters in an expressive manner employing the use of the brush. The person who performs this art needs to make a conceptual draft before actually tackling the task. The calligrapher's imagination leads the way bringing emotions and ideas together, blending and forming them to a single unity.

And the brush follows this imagination. Handwriting as a process of reproducing signs which have their own meanings is similar to taking photographs of the reality that surrounds us – instead of using ink the photographer draws and paints with light.

In order to be able to imagine reality - to virtually see what we experience in our lives from different points of view that we have not had before - requires a kind of reflection or mirroring in the inner self.

The photographs presented in this exhibition show our world, represent by a table, as a process of mirroring that has taken place twice. They enable us to take a fresh view of what we experience. As in calligraphy Bernard Langerock uses the extreme opposites of light and dark to create photographs that show us abstract images of the dynamic forces that govern the power play of the world.

From this perspective photography and calligraphy seem to share the same roots.



DAS AUGER DER OBJEKTE

Tank Loft 2015



Die Rückstrahlung von Licht im Lack vertieft das Denken über Raum, Licht und Zeit. Die Betrachtung ist rückbezüglich. Die Materialität emotionalisiert und schafft neue Sichtweisen.

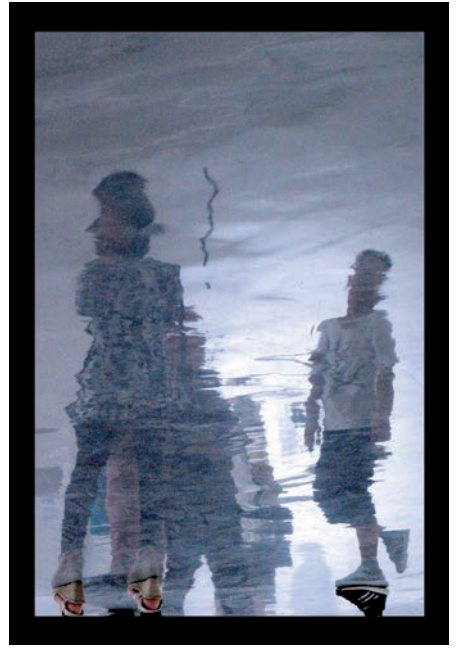


DAS AUGER DER OBJEKTE

SchattenDasein 2016

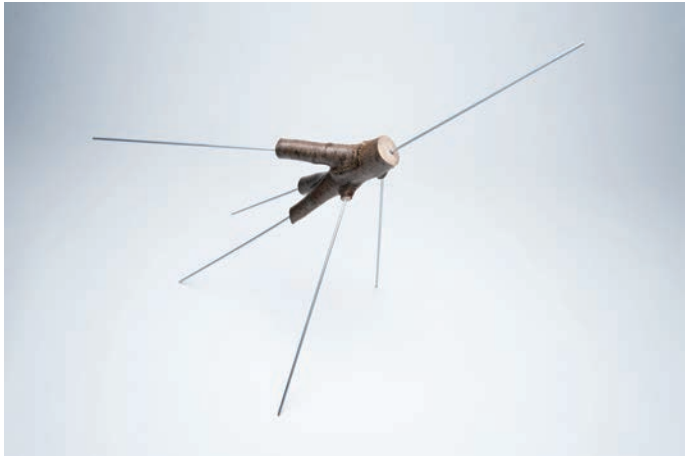


Die Fotoserie „SchattenDasein“ thematisiert das reale und das subjektive Sein. Die Reflexion ist Teil der subjektiven Wirklichkeit. Über dem Konstruieren den Bezug zum „Realen“ zu verlieren, aus dem wir beim Konstruieren schöpfen, wäre fatal. Die Frage steht im Raum, welchen Stellenwert die konstruierte Welt hat für das Sich zurechtfinden in unserer Welt.



OBJEKTE IN CHINESISCHEM LACK
2017





OBJEKTE IN CHINESISCHEM LACK
2017





Die Installation beschäftigt sich mit dem Phänomen Schatten als Abbild von einem Gegenstand.

In gewisserweise ist ein Schatten eine Fotografie von einem Gegenstand, er reduziert, wie in einem fotografischen Prozess die „Wirklichkeit“ auf eine zweidimensionale Fläche.

Viele unserer Beobachtungen sind heute zweidimensional, die „Wirklichkeit“, wird oft erst in zweiter Instanz erlebt. Zum Beispiel: wir schauen uns im Internet Waren an dargestellt durch Fotografien. Fotografien sind somit eine Basis für unsere Kaufentscheidungen.

Diese Installation sollte dazu beitragen Veränderungen in unserem alltäglichen Handeln zu verdeutlichen und bewusst zu machen aber auch Fotografie als Wirklichkeit in Frage zu stellen. Es ist faszinierend den Raum zwischen den Dimensionen zu beobachten.

DAS TEEHAUS JIAOTONG

Chongqing 2013-2015



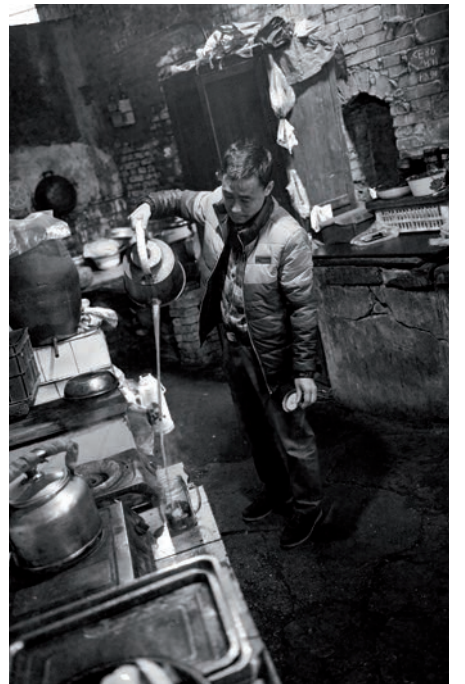
Dokumentation des Teehaus von Jiaotong in Chongqing

Sichuan ist seit alters her die Heimat guter Teesorten, und die Sichuaner sind bis heute leidenschaftliche Teetrinker. Ein geflügeltes Wort in Sichuan lautete: „Selten hat man über dem Kopf einen heiteren Himmel, doch immer hat man ein Teehaus vor Augen.“ Für die Teehaus-Kultur war einst besonders Chengdu bekannt. Neben großen Teehäusern mit einigen hundert Plätzen gab es hier viele kleine mit nur ein paar Tischen. Die Teehäuser in Sichuan zeichneten sich durch stilvolle Fassaden und erlesene Teegeschirre aus. Zur Ausstattung eines typischen Teehauses gehörten Teekannen aus Purpurkupfer, Zinnuntertassen und Schalen mit Deckelchen aus Jingdezhen-Porzellan. Geschickte Teemeister bedienten die Gäste. Sichuan war schon in der alten Zeit kulturell weit fortgeschritten. In der Periode der Drei Reiche gründete Liu Bei mit Hilfe von Zhuge Liang in Sichuan das Reich Shu. Es trug damit wesentlich zur Entwicklung der Sichuan-Kultur bei und weckte bei den Einwohnern das Interesse für Staatsangelegenheiten. Aufgrund seiner topographischen Lage war Sichuan von der Außenwelt fast völlig abgeschnitten, und so war es für die Sichuaner bis in die neuere Geschichte schwierig, sich über die Lage des ganzen Landes zu informieren. Deshalb ging man ins Teehaus nicht nur, um den Durst zu löschen, sondern vor allem um den Informations Hunger zu stillen und anderen die eigenen Neuigkeiten mitzuteilen. Lebhaftige Unterhaltungen und Diskussionen fanden in den Teehäusern statt. Manche Leute gingen gleich nach dem Aufstehen ins Teehaus, tranken dort ihren Morgentee und aßen Frühstück, und anschließend unterhielten sie sich über alle möglichen Angelegenheiten. Die innere Ausstattung der Teehäuser war nicht besonders elegant, aber locker und gemütlich. Neben Tisch und Stühlen gab es Liegestühle aus Bambus. Sitzend oder liegend, wie man wollte, trank man Tee. Gleich beim Eintritt wurden die Kunden von Teemeistern und Gesellen herzlich begrüßt, und dann wurde zügig Tee serviert. Die Kanne in der rechten Hand haltend und mit der linken Hand das Deckelchen abnehmend, schenkte der Teemeister flink den Tee in die Schale ein. Im Handumdrehen



war ein Dutzend Schalen durch mehrere Runden gefüllt, das heißt, eine Schale wurde durch mehrmaliges Einschenken voll gefüllt, ohne dass ein einziger Wassertropfen vergossen worden war. Das war eine anmutige, rhythmische Kunstfertigkeit. Man trank gern Tuo-Tee, einen festgepressten, besonders ausgiebigen Tee. War von frühmorgens bis mittags immer wieder aufgegegossen worden, so sagte man beim Abschied. „Herr Teemeister, heben Sie meine Schale Tee auf, nachmittags komme ich wieder.“ Die Sichuaner waren schon immer zungen- und schlagfertig, und ob unter Freunden oder mit Fremden, ob über große Angelegenheiten oder Banalitäten, man redet gern und viel. So waren die Teehäuser in Sichuan stets in erster Linie ein „Informationstreff“. Ferner erfüllte das Teehaus in Sichuan noch eine Sonderfunktion, ähnlich die eines „inoffiziellen Gerichtshofes“. Kam es zu Streitigkeiten zwischen einfachen Leuten aus dem Volk, so konnten die Betroffenen im Teehaus „Anklage“ erheben. Die Ortsmächtigen wie Gemeindevorsteher, Landadel oder Bandenführer fällten dann die „Urteile“. Ob diese immer gerecht waren, steht auf einem anderen Blatt. Zumindest erwarteten die kleinen Leute von solchen Schlichtungen im Teehaus Gerechtigkeit. Man sieht, dass die gesellschaftlichen und politischen Funktionen der Teehäuser in Sichuan ausgeprägter waren als anderswo im Land. Zum Teil waren die Teehäuser in Sichuan auch Begegnungsorten der Literaten. Manche Schriftsteller liebten es, dort ihre Bücher zu schreiben, sozusagen die „Stille in der Betriebsamkeit zu suchen“. Ohne Teehäuser fehlten ihnen Inspirationen. An den Markttagen wurden Teetische der Straße entlang aufgestellt. Dort konnte man sich dann eine Sichuan-Oper oder ein Puppentheater ansehen, Musik hören und sonstigen volkstümlichen Aufführungen beiwohnen. Teehäuser waren also auch Stationen kultureller Veranstaltungen. Eine weitere Funktion der dortigen Teehäuser wird oft außer Acht gelassen, nämlich die einer Art „Wirtschaftsbörse“. Geschäftsabschlüsse wurden hauptsächlich dort getätigt. In Chengdu gab es Teehäuser, die vorwiegend dem Handel dienten. In Extraräumen für Geschäftsleute wurde bei Tee und Gebäck verhandelt, und bei Bedarf konnten festliche Tafeln eingerichtet werden. Um den Preis über Kauf oder Verkauf von Beamtentiteln wurde hier ebenfalls gefeilscht. Teehäuser in Dörfern dienten hauptsächlich als Begegnungsorten für Händler. Kurz gesagt, die Teehäuser in Sichuan hatten politische, wirtschaftliche und kulturelle Funktionen und regelten in gewisser Weise das gesellschaftliche Leben. Die gesellschaftlichen Funktionen der Teekultur gingen durch die Teehäuser in Erfüllung, auch wenn diese nicht so vornehm ausgestattet waren. Den kompletten Text aus dem Artikel „China: Teehäuser in Sichuan“ finden Sie hier: <http://www.china-guide.de/teehaeuser-in-sichuan.html>

<http://www.china-guide.de/teehaeuser-in-sichuan.html> (c) Copyright www.china-reisefuehrer.com



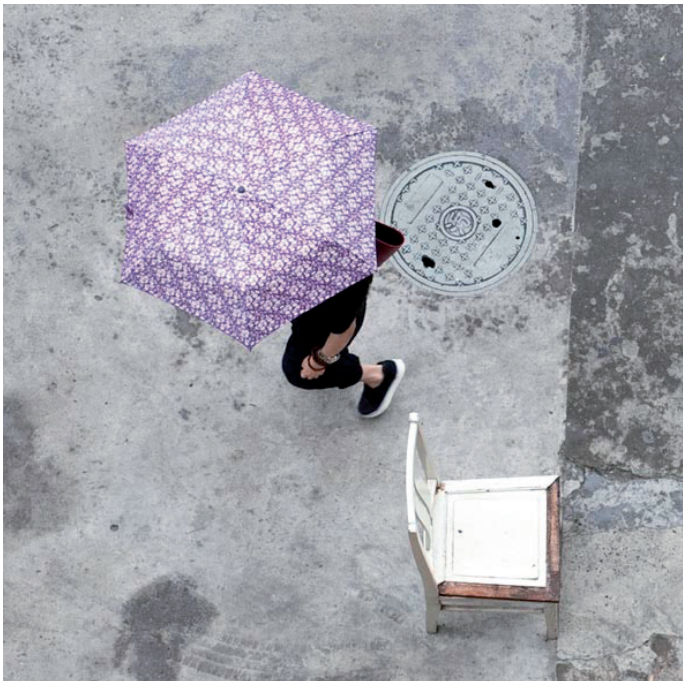
THRONE OF SHANGHAI

Shanghai 2015



Fotomontage mit 64 Aufnahmen

Im politischen oder staatlichen Sinn bezieht sich der Begriff „Thron“ typischerweise auf eine Zivilisation, Nation, einen Stamm oder eine andere politisch bestimmte Gruppe, die unter einem autoritären System organisiert oder regiert wird. Grossen teils wird der Menschheitsgeschichte von Gesellschaften mit autoritären Systemen regiert, insbesondere diktatorischen oder autokratischen Systemen. Diverse Throne-Ausführungen sind anzutreffen, diese reichen von Hockern an Orten wie Afrika bis hin zu kunstvollen Stühlen und bankartigen Designs in Europa und Asien. Oft, aber nicht immer, ist ein Thron an einer philosophischen oder religiösen Ideologie der betreffenden Nation oder des betreffenden Volkes gebunden, die eine doppelte Rolle spielt, indem sie das Volk unter dem regierenden Monarchen vereinigt und den Monarchen auf dem Thron mit seinen Vorgängern verbindet, die zuvor auf dem Thron saßen. Dementsprechend wird angenommen, dass viele Throne aus seltenen oder schwer zu findenden Materialien konstruiert oder hergestellt wurden, die für das betreffende Land wertvoll oder wichtig sein können. Je nach Grösse des Thrones kann er gross und kunstvoll gestaltet sein, um die Macht einer Nation auszunutzen, oder es kann sich um einen symbolischen Stuhl handeln, der wenig oder keine wertvollen Materialien enthält.



Der Thron van Shanghai, stand mitten auf der Straße und wurde von mir den ganzen Tag hinüber beobachtet und fotografiert. Niemanden wagte es den Thron zu verschieben oder anzufassen, er wurde respektiert. Das alltägliche Leben fand rund-herum statt unter Berücksichtigung des Thrones. Dieser Situation symbolisiert das Verhältnis zwischen Chinas Bürger und Chinas Regierung. Die Farbe des Thrones ist weiss, ein Zeichen für Reinheit und Unschuld?



SUPERVISION

Chongqing 2015



Das Projekt versucht mittels Spiegelungen mehrere Perspektiven eines Objektes in einem Bild zu erfassen. Die so erhöhte „Realität“ irritiert. Es ist erst beim genauen Hinsehen möglich zu erkennen was Wirklichkeit und Spiegelung ist. Die alltäglichen Objekte werden so formal ästhetisch erweitert, neue Formen entstehen. Spiegelung und Gespiegeltem scheinen sich gegenseitig zu beobachten.



TONGYUANJU

Chongqing 2013 bis 2019



Die Idee zum Projekt „Tongyuanju“ ist im Rahmen eines Künstlertausches zwischen den Städten Düsseldorf und Chongqing, an dem ich im Winter 2013/14 teilgenommen habe, entstanden.

Sofort bei meinem ersten Besuch der Arbeitersiedlung Tongyuanju im gleichnamigen Chongqing Stadtteil ist mir aufgefallen, wie sehr die Atmosphäre dort der Atmosphäre in den Werksiedlungen des Ruhrgebiets oder zum Beispiel auch der in der Glashützensiedlung im Düsseldorfer Stadtteil Gerresheim glich, auch wenn zu diesem Zeitpunkt Teile der Arbeitersiedlung und die Fabrikanlagen bereits abgerissen waren. Ich fühlte mich motiviert, die noch vorhandenen Bauwerke und die Menschen darin zu fotografieren und damit einen seinem Ende zugehenden Lebensraum aus der kollektivistischen Periode Chinas zu dokumentieren. Es faszinierte mich, das dort noch vorhandene individuelle Leben zu beobachten und festzuhalten und eine Präsentationsform zu finden, die es für sich selbst sprechen lässt, andererseits aber auch zu zeigen, dass Kunst dazu beitragen kann, das Bewusstsein für das kulturelle Erbe der jüngeren Vergangenheit zu wecken und es zu erweitern.

Das Projekt „Tongyuanju“ hat sich dreiteilig entwickelt. Zunächst entstand von Dezember 2013 bis Januar 2014 eine fotografische Dokumentation der von mir vorgefundenen Situation. Im Juli 2015

konnte ich ein weiteres Mal Tongyuanju besuchen und den weiteren Abriss der Werkwohnungen und die fortschreitende Neubebauung beobachten und dokumentieren.

Als zweiter Teil des Projekts entstand Anfang 2014 die Fotoinstallation „Cut Out Figures“, mit der ich mich an der Gruppenausstellung „Malaise dans l'esthétique“ im Rahmen der lokalen Kunstinitiative „T1 Project Room“ beteiligte. Sie fand in den Räumen einiger Werkwohnungen in Tongyuanju statt.

Der dritte Teil entsteht nun 2016/17 durch die Konzeption und Realisierung der Ausstellung „Tongyuanju – Leben und Arbeiten in einer Arbeitersiedlung in Chongqing, China“ und des hier vorliegenden Fotobandes „Tongyuanju“. Die Ausstellung wird vom 10. März bis zum 15. Oktober 2017 auf der St. Antony-Hütte/ Museum Eisenheim des LVR-Industriemuseums Oberhausen zu sehen sein. Sehr gerne würde ich die Ausstellung auch in China zeigen und hoffe sehr, dieses Vorhaben bald umsetzen zu können.

Die Ausstellung „Tongyuanju – Leben und Arbeiten in einer Arbeitersiedlung in Chongqing, China“, schafft eine Verbindung zwischen zwei ehemals schwerindustriell geprägten Industrieregionen, die mehr als 8000 Kilometer Luftlinie voneinander entfernt liegen, zwischen zwei Arbeitersiedlungen, die in den Sog des Strukturwandels gerieten, zwischen Tongyuanju in Chongqing und Eisenheim in Oberhausen, und zeigt Parallelen in der Architektur und im sozialen Lebensraum auf. Eine Auswahl der Fotografien der Fotoserie „Tongyuanju“ werden kombiniert mit Äußerungen der Bewohner von Eisenheim zu ihrer eigenen Siedlung, wie sie von Janne und Roland Günter gegen Ende der neunzehnhundertsiebziger Jahre gesammelt worden sind. Auf diese Weise soll die Ähnlichkeit der Siedlungen und der Lebensform – jenseits und trotz aller kulturspezifischen Unterschiede – hervorgehoben werden.

Das gesamte Projekt „Tongyuanju“ ist im Zusammenhang eines weltweiten künstlerischen Austauschs zu sehen, der auch Kooperationen von Siedlungsbewohnern und Künstlern, Initiativen und Institutionen aus verschiedenen Ländern einschließt, und verweist auf die Bedeutung des Erhalts von kulturellem Erbe auch aus der jüngeren Vergangenheit. Im internationalen kulturellen Dialog können wir voneinander lernen, wenn wir die eigene Geschichte vor Ort nicht vergessen und sie zu würdigen wissen.



TALKING CLOTHES

2018



Das Projekt zeigt an Hand von Fotografien von Textilien chinesische Minderheiten, Figuren die mit dem Betrachter*innen kommunizieren. Verstärkt die Sprache der Textilien die Kommunikation zwischen den Menschen?

Die Bilderserie schafft eine Verbindung zwischen der japanische Faltechnik „Origami“, die ursprünglich aus China kommt, mit den farbenfrohen Trachten von chinesischen Minderheiten aus den Bergen Südchinas. Die Faltechnik wird in zweierlei Hinsicht genutzt, einerseits als Technik zum Aufbewahren von Kleidungsstücken andererseits zum endfalten von Kleidungsstücken als kommunikative Figuren.

(Kleidungsstücke aus der Sammlung von Friedhelm Petrovitsch, Eschweiler)

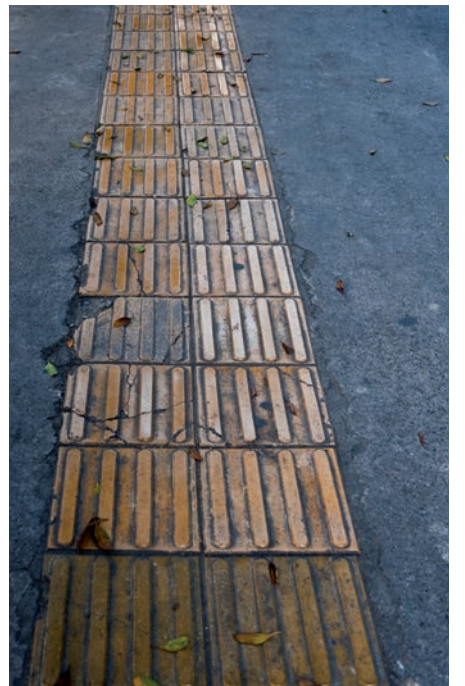


FOLLOWING BLINDLY

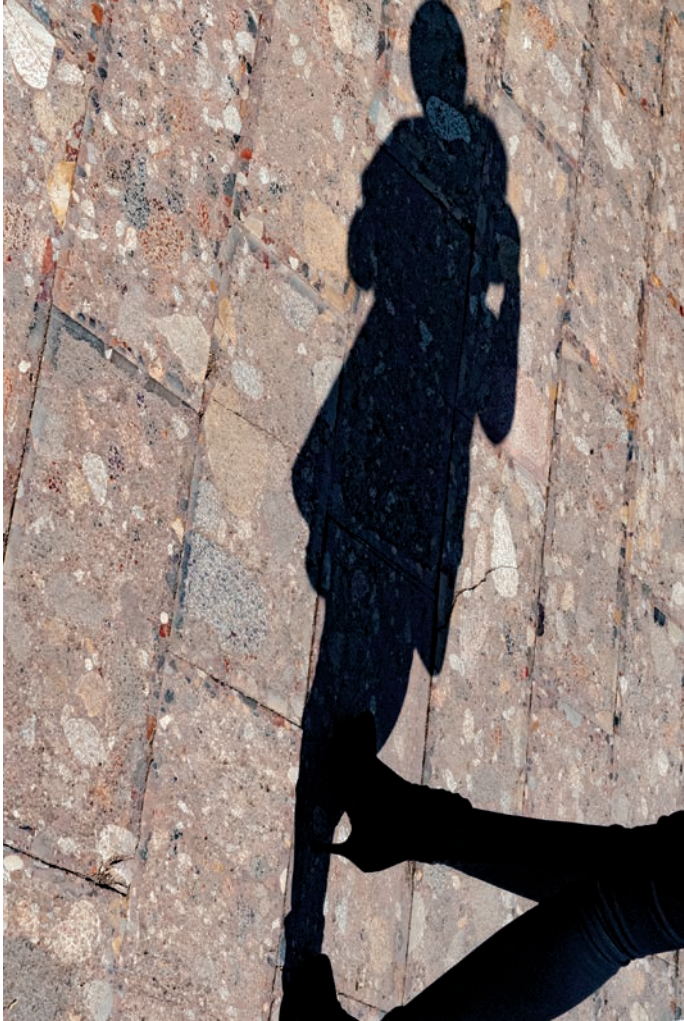
2013 bis 2018



Das Projekt dokumentiert vordergründig das allgegenwärtige Blindenleitsysteme in China. Text in Arbeit.



SCHATTENFIGUREN
2018



Text in Arbeit.



STELES OF XI'AN

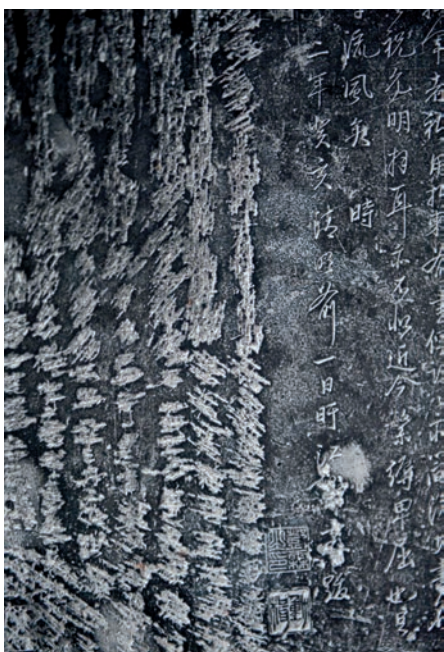
2018



Ist eine Dokumentation der Rückseiten der Stelen im Museum Beilin, Xi'an. Der sogenannter „Stelenwald“ von Xi'an. Die Bezeichnung „Stelenwald“ rührt daher, dass hier die Stelen in einer großen Menge wie Bäume im Wald standen.

Die Rückseiten dokumentieren Spuren von Kaligrafien, Schriftzeichen, abgeschlagene Kaligrafien, Zerstörungen, sowie Reparaturen. Die Rückseiten symbolisieren den Umgang mit der Kultur in China, sie stellen die „Kehrseite“ der chinesischen Kultur dar.

Im Museum sind heute insgesamt über 3000 Stelen (von der Han-Zeit bis zum Anfang dieses Jahrhunderts) aufbewahrt. Es ist das größte Museum für Stelen in China. Davon sind über 1000 Steine in sieben Hallen, sechs Galerien und einem Pavillon ausgestellt. Die meisten Stelen aus der Sammlung stammen aus der Zeit der Tang-Dynastie.



RUBBINGS

2018



Dokumentation des Abreibungsprozesses einer Stele im „Stelenwald“ Museum, Beilin Museum, Xi'an.

Steinabreibung ist das Verfahren und das Produkt (dieses selber wird auch etwas ungenau Steinabklatsch genannt) einer seit vielen Jahrhunderten in Ostasien (bes. in China und Korea) geübten Übertragung einer Steinritzung, Steingravur oder eines Reliefs mittels Farbpigment auf Papier. Die Methode der Abreibung auf Papier, die als Vorläuferin des Holzschnitts und der Buchdruckerkunst in Ostasien gilt, dient in modifizierter Form auch zur Abbildung künstlerischer Oberflächenbearbeitungen auf anderen Materialien (Bronze, Jade, Holz).

Im Gegensatz zum Druck kommt bei der Abreibung das Original nicht mit Farbe in Berührung, die Kopie ist seitenrichtig und muss außerdem immer von Hand angefertigt werden.

Die Steinabreibung wird in Ostasien nicht nur als (ein im weitesten Sinn graphisches) Verfahren, sondern mindestens seit der Ming-Dynastie als eigenständige Kunstgattung betrachtet.

One-stroke character Shou (Langevity)
3rd Year of Tongzhi Period, Qing Dynasty (1864)
Calligraphie by Ma Dezhaio





Das Projekt dokumentiert ein leerstehender Stadtteil von Lijiang, "Yulong New City", geplant durch ein Architekturbüro aus Deutschland. Das Konzept wurde von der Bevölkerung nicht angenommen.

The historic city Lijiang lies at the foothills of the Himalayas, at a height of about 2400m in the province of Yunnan. The planning site for the new town of Yulong is situated 5.5 km to the south of Lijiang. In the west and the south, the mountains form a natural boundary to the site. Its scenery is dominated by Snow Mountain in the north.

Another important element to the city's atmosphere is the water which is important to the soul of the Naxi people. The dimensions of the planning site for the new town, about 490 ha, are nearly as large as the historic city centre of Lijiang, which is listed by the UNESCO world heritage. The new city will provide space for 40.000 inhabitants.

Facing the high aesthetical qualities of the historic city centre of Lijiang, Yulong New Town will get its own unmistakable identity based on the Naxi culture and the particular conditions of the surroundings. Transforming traditional values and architectural designs, it will show itself open to the world of today. The analysis aims to sift out the main qualities and abstract them into a modern way. This method allows the creation of a modern city with modern architecture that nevertheless shows a close relationship to the old city and its qualities.

The most important criteria are:

- Mixed uses (housing, jobs and recreation)
- Compact and dense buildings
- Defined spaces
- Changing directions (no long, even streets)
- Varied sequences of space qualities
- Using Wenbi Mountain and Snow Mountain as backdrop for the new city
- Lively and differentiated building groups
- Modern architecture inspired by building traditions
- Strong emphasis on the natural elements – water and green- present in the city

The main design principle is based on the planning philosophy, that harmony should be established between Man and nature, earth and water, openness and enclosure, aesthetic simplicity and abundance, and last but not least, man-made town and the natural landscape created by higher forces.



CHINA – EIN DIALOG

Fotografien von 2012 bis 2019

Seit 1972 bestehen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Volksrepublik China diplomatische Beziehungen. 2022 jähren sie sich zum fünfzigsten Mal. Ein Grund zum Feiern – auch wenn es mit den deutsch-chinesischen Beziehungen derzeit nicht zum Besten steht. Frühere Gemeinsamkeiten in Handels- und Wirtschaftsfragen weichen vermehrt sich widersprechenden Auffassungen zu Fragen der Klimapolitik und einer wertebasierten Welt- und Solidargemeinschaft.

Diplomatie ist Dialog, ist Kommunikation. Sie ist Ausdruck dafür, dass Staaten miteinander im Austausch stehen und friedliche Beziehungen pflegen. Im Kern verhandelt Diplomatie unterschiedliche Standpunkte und versucht diese in Einklang zu bringen. Der Kern jedweder Kommunikation ist der Dialog über Wahrnehmungsinhalte und deren Bewertung. So rückt die Diplomatie in den Status einer kulturellen Praxis. Als erlernte Kulturtechnik ist Kunst ebenso ein Kommunikationsmedium, über das menschlich sich im Dialog verständigen kann. Konsens und Dissens über die Inhalte bieten die Möglichkeit – ohne Bewertung und ohne Werturteile – sich gemeinsam einer verbindenden und trennenden Auffassung von Wirklichkeit gewahr zu werden und darüber in einen Dialog zu treten. Dieser kann auch von stiller Natur sein. Denn er ist beides zugleich: Reden und Zuhören.

Die Fotografie ist ein stilles Medium, die als Teil einer expandierenden, westlich geprägten Moderne in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach China gelangte und die gegenseitige kulturelle Sichtweise beider Länder massiv prägte. Bernard Langerock – 1953 in Tielt, Belgien geboren und an der Staatlichen Akademie Düsseldorf ausgebildet, nutzt die Fotografie auf seinen Reisen durch China als Medium jener stillen Kommunikation. Um Menschen zu begegnen und mit ihnen ins Gespräch zu kommen, ist sie ihm Mittel, nicht Zweck. Aus diesen Begegnungen versucht er einen Bilderkanon zu entwickeln, an dem sich unterschiedliche Sichtweisen auf die Dinge erproben lassen.

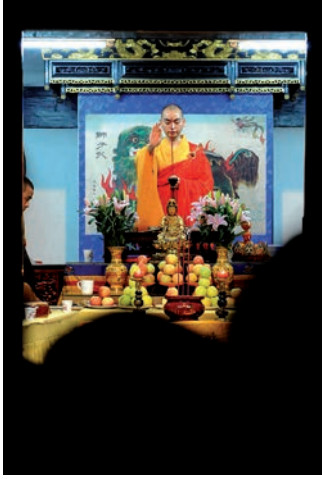
In einem Ausstellungsprojekt, das in China und Deutschland parallel stattfinden kann, werden jeweils ca. 30 Bildpaare gezeigt, die auf diesen Reisen entstanden sind. Als fotografische Diptychen zeigen sie porträtierte Menschen und aufgenommene Landschaften in China, die nicht nur als Natur- sondern als Kulturlandschaften gelesen werden können. Wie verändert sich der Blick auf die Landschaft durch das Porträt und wie verändert sich die Ansicht über den Porträtierten durch die Landschaft?

Hier stehen zwei Genres nebeneinander, die in der gleichzeitigen Betrachtung zunächst ungewohnt wirken. Die Betrachter*Innen des Ausstellungsprojekts sind eingeladen, sich selbst in einen Dialog mit den Bildern zu begeben und das Irritationsmoment bewusst wahrzunehmen. Dies sind Fragestellungen, die im Kern des Projekts stehen, welches eine Versuchsanordnung sein soll, um vermeintlich festgeschriebene Unterschiede und Gemeinsamkeiten im wechselseitigen Schauen zu hinterfragen.

© Tobias Chriske, 2019

Literaturwissenschaftler und Kunsthistoriker





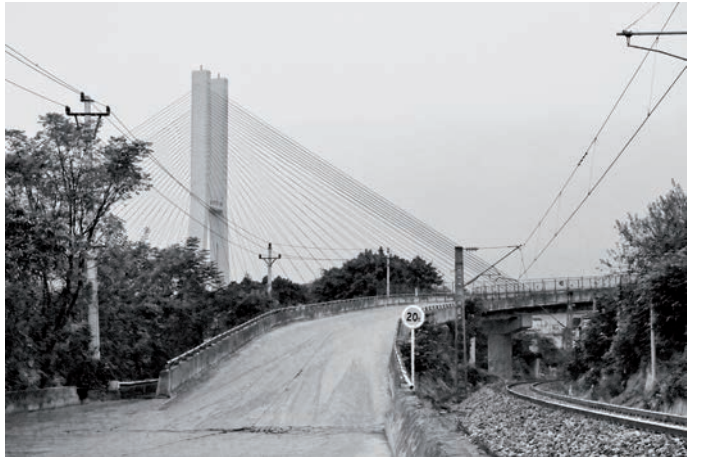


AM JANGTSEKIANG

Chongqing, 2013 bis 2019



Die Uferansichten des Jangtsekiang in Chongqing vermitteln in ihrer zwischen einem dokumentarischen Anspruch und einer romantischen Sicht, die nicht zuletzt bedingt ist durch den ewig währenden dunstigen Smog, der alle Strukturen in der Ferne sanft ausblendet. Die Arbeiten sind zudem Dokumente von Situationen im Verschwinden. Zum einen aufgrund des ungebremsten Wachstums der Stadt, zum anderen wurden die Uferregionen durch mehrere katastrophale Hochwasser in 2020 furchtbaren Zerstörungen ausgesetzt.



VITA, AUSSTELLUNGEN, PUBLIKATIONEN,

Geboren in Tielt, Belgien, 1953

Lebt und arbeitet seit 1972 in Düsseldorf

Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf

bei Hendrik Teunissen van Manen und Tünn Konerding von 1972 bis 1978

Meisterschüler 1976

Ab 1972 freie fotografische Arbeiten, 1980 bis 2013 Büro für Kommunikation und Design, 2005 bis 2013 Büro für konzeptionelle Fotografie; seit 2013 künstlerische Fotografie und seit 2018 Dozent für Fotografie, Akademie Kloster Steinfeld, Eifel.

Stipendien/Auszeichnungen

2019 Stipendium Landeshauptstadt Düsseldorf, Ein Hod, Israel

2015/16 Stipendium onomato Künstlerverein, Düsseldorf

2013/14 Stipendium Landeshauptstadt Düsseldorf, Chongqing, China

Ausstellungen (Auswahl)

Soloausstellungen

2022

CHINA IM LICHT DER REFLEXIONEN, Kunstraum Konfuzius-Institut Nürnberg-Erlangen e.V.

CHINA BELIEFS, Künstlerverein onomato Düsseldorf

2021

ERST VOR ORT, Coelner Zimmer, Düsseldorf

PRODUKTIVKRAFT FLUSS, Barmer Kunsthalle, Wuppertal

ARBEITERSIEDLUNGEN ENTLANG DER SEIDENSTRAÙE,

LVR-Industriemuseum Oberhausen, St. Antony-Hütte/Museum Eisenheim

2020

BACK FROM EIN HOD, ISRAEL, Atelier am Eck, Düsseldorf

2019

THE OLIVE TREES ARCHIVE, Wu Shan Art Centre, Chongqing, China

COAL FIGURES, The Coal Mining Museum, Zabrze, Polen

THE OLIVE TREES ARCHIVE, Janco Dada Museum, Ein Hod, Israel

IN THE SPIRIT OF NORA G. KUBIE, Ein Hod Main Gallery, Ein Hod, Israel

2018

DAS ERWEITERTE ICH, Photo Weekend Düsseldorf, Coelner Zimmer, Düsseldorf

DAS ERBE DER ZEITZEUGEN, Photo Weekend Düsseldorf, Mahn- und Gedenkstätte Düsseldorf, Düsseldorf

2017

DAS AUGE DER OBJEKTE, Museum für Lackkunst, Münster

KREUZPHÄNOMENE, Museum Abtei-Liesborn, Wadersloh-Liesborn

TONGYUANJU – Leben und Arbeiten in einer Arbeitersiedlung in Chongqing, China, und CUT OUT FIGURES

LVR-Industriemuseum Oberhausen, St. Antony-Hütte/Museum Eisenheim

2016

ERGREIFENDE ATMOSPHÄREN, Lutherkirche, Düsseldorf

2015

STUDIES IN CALLIGRAPHY – BETWEEN MOVEMENT AND PEACE, Organhaus, Chongqing, China

CHINA - TRANSFORMATIONEN, Kunstverein Region Heinsberg, Heinsberg

MOMENTAUFNAHMEN DER REFLEXION – FOTOGRAFIE UND PHILOSOPHIE, Stadtgalerie Kiel

KREUZPHÄNOMENE, Stiftung Kloster Dalheim, LWL-Landesmuseum für Klosterkultur, Dalheim

2014

KREUZERSCHEINUNGEN, Basiliek van Koekelberg, Brüssel, Belgien

CHONGQING – CONSTRUCTIONS AND IDENTIFICATIONS, Organhaus, Chongqing, China

2013

SITUATIVE IDENTIFIKATIONEN, Belgisches Haus, Köln

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2021

OMANUT, 1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland, Städtische Galerie im Park, Viersen

EIN GESPINNST AUS RAUM UND ZEIT, Künstlerverein onomato, Düsseldorf

EIN HAUS AUF DER BRÜCKE, Museum Kaiserswerth, Düsseldorf

2020/21

FLUSSLANDSCHAFTEN, Kunstarchiv Kaiserswerth

2019

DIE GROSSE, Düsseldorf

2018

DIE GROSSE, Düsseldorf

DAS NATURTHEATER VON OKLAHOMA, Künstlerverein onomato, Düsseldorf

DAS VISUELLE MUSIZIEREN, Robert Schumann Hochschule, Düsseldorf

2014

MALAISE DANS L'ESTHÉTIQUE, Chongqing, China

Publikationen

ARBEITERSIEDLUNGEN ENTLANG DER SEIDENSTRASSE – Fotografien von Bernard Langerock

Ausstellungskatalog, Bergischer Verlag, Remscheid, 2021

PRODUKTIVKRAFT FLUSS – Friedrich Engels und die Zukunft postindustrieller Flüsse – Fotosequenzen von

Bernard Langerock, Ausstellungskatalog, Barmer Kunsthalle, Bergischer Verlag, Remscheid, 2021

DAS AUGEN DER OBJEKTE – Fotografien und Formen in chinesischem Lack

Ausstellungskatalog, Museum für Lackkunst, Münster, 2017

werkbund akademiereihe, 18, Nähe und Ferne, Die ferne Nähe und die nahe Ferne in der Fotografie

Deutscher werkbund NRW e.V., 2017

TONGYUANJU – Leben und Arbeiten in einer Arbeitersiedlung in Chongqing, China

Bernard Langerock, Drachenhäuser Verlag, Esslingen, 2017

MOMENTAUFNAHMEN DER REFLEXION – FOTOGRAFIE UND PHILOSOPHIE

Bernard Langerock/Hermann Schmitz, Verlag Karl Alber in der Verlag Herder GmbH, Freiburg, 2014

Kontaktdaten

www.langerock-fotografien.de

bernard@langerock-fotografien.de

