

## Eine Annäherung

Bei der Beschreibung der charakteristischen Merkmale des Mediums Fotografie lassen sich gänzlich unterschiedliche Perspektiven einnehmen. Eine der wahrscheinlichen Sichtweisen wird aus der Allgegenwart fotografischer Bilder die Metapher einer Bilderflut ableiten, die es in früheren Epochen in vergleichbarer Form nie gegeben hat. Bilder umgeben uns überall, wir nehmen sie als zentralen Bestandteil der Kommunikationswelt wahr.

Die Kamera ist zu einem Kulturwerkzeug geworden, dessen Ausprägung von der schnellen Smartphonefotografie bis zur ambitionierten Amateuraufnahme mit teuren Apparaten sowie der professionellen Studiofotografie reicht. Zwar haben Menschen (sich) schon immer Bilder gemacht, aber deren gesellschaftliche Funktion hat sich über die Jahrhunderte hinweg verändert. Ebenso verändert haben sich die Diskurse zur Macht der Bilder. Hatten sie in früheren Kulturen eine mythische Funktion, die auf transzendente Wirkungszusammenhänge verwies, so sind wir heute einen ideologiekritischen Blick gewohnt, der dem Bild keine unreflektierte Macht belassen, sondern stattdessen herausfinden will, warum es auf eine bestimmte Weise wirkt.

Aber auch die historischen Bilderverbote zeugten schon immer von einem dezidierten Bewusstsein hinsichtlich der Wirkung bildlicher Darstellungen. Das religiöse *Du sollst Dir kein Bildnis machen* ging davon aus, dass die transzendente Kraft des Unvorstellbaren, Göttlichen an Überzeugungskraft verlieren könnte, wenn es als profanes Bild dargestellt und somit vorstellbar wird. Mit einer gegenteiligen Intention legten politische Diktatoren jeglicher Art Wert auf die Kontrolle über die von ihnen

verbreiteten Bilder, denn die vorgeführte herrschaftliche Pose sollte stets Basis der Phantasien des Volkes sein. Bilder eines Kaisers ohne Kleider waren zu unterbinden. Im Zeitalter der Fotografie ist dies nicht anders als in früheren Jahrhunderten. Die Geschichte der Unterdrückung und Fälschung von Bildern nimmt kein Ende.

Eine gänzlich andere Perspektive wird eingenommen, wenn die technische Seite des Fotografierens im Fokus der Betrachtung steht. Die Entwicklung der Kameratechnik von den Anfängen bei Niepcé und Daguerre über die schnelle Kleinbildfotografie des Zwanzigsten Jahrhunderts bis zur digitalen Gegenwart spiegelt eine Innovationsdynamik wider, die zur Reflexion der Möglichkeiten und Grenzen des Mediums einlädt. Denn nicht zuletzt ist die jeweils machbare Technik auch Basis der denkbaren fotografischen Einsatzzwecke. Die Betrachtung der Nutzwerte der Fotografie wäre somit eine weitere mögliche Perspektive. Hier reicht die Spanne von der Fotoreportage oder der Reiseerinnerung bis zum Einsatz im Rahmen der Verbrecherkartei oder einer dokumentierenden Wissenschaftsfotografie.

Wiederum andere Erscheinungsformen zeigen sich, sobald der Kontext des Kunstdiskurses gewählt wird. Die Überlegung, ob Fotografie Kunst ist oder zumindest Kunst sein kann, ist im Übrigen so alt wie die Fotografie selbst. Hinzu kommt in der Gegenwart die Auflösung aller künstlerischen Gattungsgrenzen, so dass sich die Frage noch einmal neu stellt. Oder gerade nicht stellt, da sie nun ein für allemal beantwortet zu sein scheint. Kunst *an sich* gibt es nicht, und Zugehörigkeitsdiskussionen bezüglich der Fotografie machen deshalb keinen Sinn. Mehr an Erkenntnis ist zu diesem Thema nicht zu erwarten. Bestenfalls mag man noch die Funktion des kommerziellen Betriebs näher beleuchten. Kunst ist nicht selten das, was teuer verkauft wird.

Von der Kunstperspektive ist es nicht weit zur Postmoderne und dem Wissen, dass prinzipiell alles Grundsätzliche schon einmal gedacht ist und Konstrukte wie *moderner als modern* nur noch als ironische

Charakterisierung auf der phänomenologischen Betrachtungsebene verwendbar sind. Der Kulturbetrieb fordert zwar beständig Neues, aber oftmals sind es lediglich andere Verpackungen, die offeriert werden. Endgültige Wahrheiten sind nicht zu erwarten, kann es auch gar nicht geben. Alles bleibt eine Frage kulturell gebundener Zuschreibungen, die sich im Übrigen in Form von Zeichen darstellen.

Für die Fotografie sind solche Themen nicht erst Überlegungen der Moderne. Die einstmals neue Technik war von Beginn an Auslöser einer Reihe philosophischer und erkenntnistheoretischer Fragestellungen, die primär an dem Verhältnis des fotografischen Bildes zur Realität ansetzten, beim konsequenten Weiterdenken jedoch schnell zur Frage nach der Realität selbst führten. Wie lässt sich diese erkennen? Bildet eine Fotografie auf verlässliche Weise Wirklichkeit ab oder ist sie nicht vielmehr eine kontingente Konstruktion? Was zeigt das fotografische Bild, und wie kommt es, dass wir den Sinn von Bildern verstehen? Neben Philosophie und Erkenntnistheorie hat die kognitive Entwicklungspsychologie einiges zum Verständnis des fotografischen Prozesses beigetragen.

Die Liste der Sichtweisen auf die Fotografie ließe sich fortsetzen. Aber weder die verschiedenen Perspektiven noch die philosophischen Fragen stellen eine abschließende Aufzählung dar. Eine solche wäre auch gar nicht möglich. Alles bleibt Fragment. Eine Zusammenfassung aller Perspektiven ist nicht einmal theoretisch denkbar. Es gibt nur Umkreisungen und Annäherungen von verschiedenen Seiten. Die Dinge hängen zwar miteinander zusammen, aber die Fragmente können immer nur auf etwas hindeuten, ohne es jemals vollständig zu erfassen. Vielleicht ist aber auch schon die Idee eines Ganzheitlichen zu viel und es bleiben nur Perspektiven.

Eine Gewissheit, dass die eigene Sicht auch die der anderen ist, gibt es dabei nicht. Mehr als Plausibilitäten und die intersubjektive Übereinstimmung Vernünftiger, die im entspannten Diskurs Verständigung

suchen, ist nicht zu erwarten. Da muss sich schon jeder ein eigenes Bild machen, um im Jargon der Fotografie zu bleiben.

Die im Folgenden zusammengestellten Textelemente sind verschiedenen fotosinn-Beiträgen entnommen und ohne thematische Sortierung in Collageform gefasst. Dadurch ergibt sich gegenüber den ursprünglichen Texten ein fragmentarisches Bild, das ein Changieren zwischen den Perspektiven nahelegt und neue Bezüge eröffnen will.

\*\*\*

Das Leben, die übrige Realität und die Ideen von beiden sind gleichbedeutend mit Bewegung. Ob es sich um die belebte oder die unbelebte Natur handelt, die physikalische Teilchenstruktur der Materie oder die Dynamik der menschlichen Vorstellungen von sich selbst und ihrer Umwelt, überall begegnet uns Bewegung. Alles fließt und das unbewegt Erscheinende verbirgt lediglich sein eigentliches, nämlich dynamisches Wesen. Veränderung ist das einzig Sichere des gesamten Kosmos. Alles Sein ist ein ununterbrochenes Werden und Vergehen, und selbst der Flügelschlag eines Schmetterlings beeinflusst, wie die Chaostheorie gezeigt hat, das große Ganze.

\*

Ohne Wahrnehmung nichts Wahrgenommenes. Diese simpel anmutende Feststellung führt zu einer der Grundfragen des menschlichen Denkens. Gibt es diesen Baum dort drüben noch, wenn niemand da ist, der ihn wahrnimmt? Während die einen allein eine solche Frage für groben Unfug halten, verweisen andere auf allerlei Probleme einer einfachen Antwort. So werden poststrukturalistische Verwirrkünstler das Ganze soweit auseinandernehmen, bis von dem Baum nichts mehr übrig bleibt. Was also ist Wirklichkeit? Feste Materie oder flüchtige Idee?

\*

Im Alltag können wir gut mit der Annahme leben, dass sich jeder Raum in einem rechtwinkligen dreiachsigen Koordinatensystem abbilden lässt und es sich bei der Fläche um eine plane Ebene definierten Ausmaßes handelt. Der Blick aus dem Fenster der Apollokapsel beim Mondflug muss uns deshalb auch nicht unbedingt verunsichern. Obwohl er dazu geeignet wäre. Uns wird nämlich aus der Fernsicht plötzlich die, durchaus bekannte, Tatsache bewusst, dass es sich bei der Erde um eine Kugel handelt. Und was auf dem Erdboden wie eine plane Ebene aussieht, zeigt plötzlich seinen gekrümmten Charakter. Soll es um eine nähere Betrachtung des fotografischen Paradigmas und die Abbildungsleistung der Kamera gehen, schadet eine Erinnerung an den Blick aus der Apollokapsel nicht.

\*

Die meisten Überlegungen zum Verhältnis von Wirklichkeit und fotografischem Abbild berühren irgendwann die Objektivitätsfrage. Gibt es die Möglichkeit einer objektiven Sicht der Dinge, oder ist jede Erkenntnis notwendigerweise perspektivisch und subjektiv? Darüber hinaus steht die Kernfrage im Raum, ob es Wirklichkeit *an sich* überhaupt gibt. Die gleiche Szene hätte schließlich auch auf eine gänzlich andere Weise fotografiert werden können. Eine objektive Fotografie, die nur eine Möglichkeit zuließe, gibt es nicht.

\*

Die beständige Reflexion des eigenen Seins und Handelns ist weder im Alltag noch beim Fotografieren sinnvoll. Ein Übermaß an Selbstkontrolle steht dem spontanen und intuitiven Erfassen einer Situation im Wege, und je mehr wir bestimmte Handlungen automatisieren, ohne im Detail über sie nachdenken zu müssen, umso zügiger und unverkrampfter können wir handeln. Dies gilt auch für das Fotografieren, insbesondere beim Schnappschuss, der Straßenfotografie oder der Bildreportage. Während bei der Landschaftsaufnahme und der Portraitserie im Studio durchaus

etwas Zeit vergehen darf, bis die korrekten Einstellungen und der richtige Bildausschnitt gefunden sind, ist dies bei der schnellen Fotografie nicht der Fall. Diese lebt von der entscheidenden Sekunde.

\*

Das Kind erfährt in den ersten Lebensjahren die Bedeutung des Konstanz- und Identitätsgesetzes. Es lernt, von flüchtigen Erscheinungen zu abstrahieren und die Eigenschaften von Dingen zu begreifen. Noch für das kleine Kind ist ein Objekt in dem Augenblick nicht mehr existent, wenn es aus dem Blickfeld verschwunden ist. Aus den Augen, aus dem Sinn. Erst nach und nach formt sich eine kognitive Repräsentanz der Dinge, die auch das Wissen um deren Konstanz beinhaltet. Wenn schließlich ausreichende Kenntnisse aufgebaut sind, genügt die Wahrnehmung eines nur kleinen sichtbaren Teils, um das Objekt zu erkennen. Hier wird die große kognitive Leistung deutlich, die beim Betrachten einer Fotografie gefordert ist. Wir erkennen auf einem Bild einen in Wirklichkeit dreidimensionalen farbigen Gegenstand, obwohl er zweidimensional in Schwarzweiß abgebildet ist, noch dazu halb von anderen Dingen verdeckt wird und aufgrund schneller Bewegung unscharf erscheint.

\*

Die klassische Skulptur stellt ein Sinnbild für Ewigkeit dar. Die in weißen Marmor gehauene Statue beansprucht zeitlose Gültigkeit. So wie der Stein das Ergebnis einer Millionen von Jahren dauernden Sedimentverdichtung ist, verspricht die ihm vom Bildhauer abgestrotzte Skulptur eine nahezu unendliche Lebensdauer. Dementsprechend ehrfurchtsvoll geht der Künstler an sein Werk. Starr auf dem Sockel, strahlt die Skulptur eine vermeintlich universelle und zeitlose Ästhetik aus, frei von kurzfristigen Modeerscheinungen und geradezu das Gegenstück von Wandelbarkeit. Ganz anders die Fotografie, die auf die Fixierung des schnellen Augenblickes gerichtet ist. Das Flüchtige impliziert dabei immer schon den

folgenden nächsten Moment und damit die Differenz zwischen beiden, die Bewegung.

\*

Wenn wir von Fotografie sprechen, so umfasst dies eine große Bandbreite unterschiedlicher Erscheinungen. Sie reicht von der großformatigen Studiofotografie über die ebenfalls professionelle Reportagefotografie bis zu den zahlreichen Einsätzen im semi- und nichtprofessionellen Bereich. Spezialgebiete aus der wissenschaftlichen, forensischen oder Überwachungsfotografie kommen hinzu. Bilder sind überall, in weiten Bereichen billig herzustellen, sie stehen oftmals sofort nach der Aufnahme zur Verfügung und sie können von nahezu jedem zu nahezu jedem Zeitpunkt an nahezu jedem Ort aufgenommen werden. Fotografien sind ein Massenprodukt. Zu keinem Zeitpunkt in der Geschichte aller Kulturen hat es mehr Bilder gegeben.

\*

Die in der Fotografie am häufigsten verwendete Bedeutung des Begriffs der *Serie* bezieht sich auf die Sammlung thematisch gleicher oder zumindest nahestehender Abbildungen, die in einem zeitlichen, inhaltlichen oder formalen Zusammenhang stehen. Allein durch eine solche Ordnung wird neuer Sinn geschaffen, der über das Einzelbild hinausgeht. Eine als Gruppe erkennbare Ansammlung von Einzelbildern vermittelt die Botschaft, dass diese zusammengehören. Der Betrachter nimmt die Serie als eine Gesamtheit wahr, die mehr ist als die Summe der einzelnen Fotografien.

\*

Schatten begegnen uns täglich in der direkten Bedeutung des Wortes und haften den Dingen dieser Welt an wie temporäre siamesische Zwillinge. Als Metapher können sie aber auch zahlreiche andere Erscheinungsformen und Bedeutungen annehmen. In der Fotografie schließlich gehören sie zu

den wesentlichen bildprägenden Elementen. Ohne Schatten bliebe alles eine recht flache Angelegenheit.

\*

Fotografieren als Teil des Mediengebrauchs ist ein allgegenwärtiges Phänomen, das keine Lebensbereiche unberührt lässt. Vom Foto der Arbeitskollegen beim Betriebsausflug, dem Portrait des Haustiers oder dem Selfie nach dem Sex, nichts verbleibt in der Flüchtigkeit des Vergehenden, sondern wird gesammelt und häufig über die Kanäle sozialer Medien auch anderen mitgeteilt. Das Fotografieren und die Fotografie selbst sind Bestandteile einer Identitätskonstruktion geworden, die sowohl an das eigene Ich gerichtet ist wie auch an unsere Umgebung und deren Bild von uns.

\*

Nicht jede Veränderung, wie etwa der Fäulnisprozess eines Apfels, ist unmittelbar sichtbar. In anderen Fällen sind es die begrenzten menschlichen Verarbeitungsfähigkeiten hinsichtlich komplexer Vorgänge, die uns Veränderungen nicht wahrnehmen und stattdessen Konstanz sehen lassen. Gleichwohl wissen wir, dass es nichts ewig Gültiges gibt und auch keine Sicherheit, alles würde so bleiben, wie es gerade ist. Dies mag für manchen eine bedrohliche Erkenntnis sein. Um sie ertragen zu können, werden bestimmte Erscheinungen als unveränderlich eingestuft, obwohl sie es nicht wirklich sind. Der Mensch schützt sich durch Hilfskonstruktionen vor dem eigentlichen Wissen, dass alles, was ist, auch ganz anders sein könnte.

\*

Nur wenige Fotografien weisen einen wirklich nachhaltigen Charakter auf. Aber es gibt ihn, den ultimativen Schnappschuss, und zahlreiche Beispiele aus der Geschichte der Fotografie belegen den ikonografischen Charakter solcher Aufnahmen. Das Portrait Che Guevaras, der mutige Mann auf dem

Tiananmenplatz in Peking oder einige Aufnahmen Robert Capas gehören dazu. Verantwortlich ist nahezu immer ein Mix aus eingeübter Technik, automatisierten Handlungsabläufen, einem intuitiven Gefühl für die Bildgestaltung, dem Instinkt für den richtigen Augenblick und natürlich viel Glück. Geplantes, Geübtes und Intuitives treffen im Augenblick der Aufnahme zusammen.

\*

In der Fotografie scheint Schärfe einen magischen Charakter zu besitzen. Wie sonst ließe es sich erklären, dass in nahezu allen Bewertungen von Kameras und Objektiven die Kategorie Schärfe an vorderster Stelle der leistungsbestimmenden Eigenschaften genannt wird. Deshalb haben weder Kameras noch Objektive die Chance auf einen vorderen Bewertungsplatz, wenn nicht bei der Disziplin Schärfe die entscheidenden Punkte geholt werden. In Zeiten der Digitalfotografie ist die Verabsolutierung allerdings unscharf geworden, da das Zusammenspiel von Linse und Kamerasensor sowie die kamerainterne Bildverarbeitung das Schärfeergebnis nicht unwesentlich beeinflussen.

\*

Erweitert und öffnet man den Begriff der künstlerischen Skulptur, wie es in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts üblich geworden ist, so entsteht ein neues Verhältnis zwischen den vermeintlich dichotomen Erscheinungen von Skulptur und Fotografie. Kontinuität und Bewegung verlieren ihre starre Zuordnung, und bei der Erweiterten Skulptur wird nun alles möglich. Sämtliche Materialien, Objekte, aber auch Performances werden in das Werk einbezogen. Und die Fotografie ist häufig beteiligt, teils zur Dokumentation von skulpturalen Ereignissen, teils als deren direkter Bestandteil.

\*

Das Smartphone hat zu einer Verbreitung der Fotografie beigetragen, wie sie in analogen Zeiten nicht einmal ansatzweise festzustellen war. Es wird bei allen Gelegenheiten fotografiert, ohne große Ansprüche an die Bildgestaltung, dafür mit Spaß und vor allem zur Versicherung, dass man selbst Teil einer großen Bilder produzierenden Community ist. Ob es die Selfies mit den besten Freunden sind oder irgendeine Situation im Feld der alltäglichen Belanglosigkeiten, alles wird ins Netz gestellt, sofort und ohne Bedenken und manchmal auch zum großen späteren Ärger.

\*

Ein über die Jahre gewachsenes Archiv bleibt nur dann nutzbar, wenn den einzelnen Bildern Schlagworte oder Suchbegriffe zugeordnet werden. Die auf diese Weise entstehende Ordnung schützt vor Unübersichtlichkeit oder Unübersehbarkeit. Ansonsten droht ein Kollaps durch Datenflut und das Scheitern an der Menge unübersehbarer Bilder. Die geordnete Sammlung bietet darüber hinaus Vorteile, weil bestimmte Bilder eine stärkere Aufmerksamkeit hervorrufen, wenn sie in einem thematischen Zusammenhang mit anderen stehen. Der singuläre Baum mag uninteressant sein, in einer Reihe mit anderen Bäumen oder mit Aufnahmen aus verschiedenen Jahreszeiten wird er zur Illustration in einem Lehrbuch der Bäume oder zum Symbol des zyklischen Werdens und Vergehens.

\*

Beim fotografischen Stil geht es sowohl um bestimmte Motive oder Genres, denen besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, als auch um die persönliche, (wieder-)erkennbare *Handschrift* des Fotografen. Aus den zahlreichen verschiedenen Möglichkeiten, eine Aufnahme zu gestalten, wird ein bestimmtes Setting an Mitteln und Techniken ausgewählt, um über eine Serie von Bildern hinweg ein konstantes Stilmuster zu entwickeln.

\*

Ein Maler kann sich für sein Werk beliebig viel Zeit nehmen. Das Tempo der Arbeit und somit die Zeitdauer für das Erschaffen eines Bildes bestimmt ausschließlich er selbst. Eine Korrelation gibt es allenfalls zwischen der Dauer des Schaffens und dem Abstraktionsgrad des Bildes. Je realistischer es angelegt ist, umso mehr Zeit wird der Künstler benötigen. Das Motiv selbst spielt nur eine nachgeordnete Rolle. Ob es sich um ein klassisches Stillleben handelt oder die Abbildung einer dynamischen Szene, der notwendige Aufwand steht ausschließlich mit der Komplexität der Details sowie dem Grad der angestrebten Genauigkeit in Zusammenhang.

\*

Wie gelingt es, dass der Einzelne in einer Welt allgegenwärtiger Unsicherheiten nicht überfordert wird, sondern handlungsfähig bleibt? Einer der Gründe liegt in der Vergesellschaftungsform des Menschen. Kollektive Regelungen und Deutungen stellen sicher, dass die Umwelt nicht täglich neu interpretiert werden muss. Dies gilt insbesondere für soziale Phänomene. Je nach dem Fokus der Betrachtung können entweder Strukturen wie Moral-, Werte -oder Gesetzssysteme betont und die Frage nach den Ordnungsmustern einer Gesellschaft in den Vordergrund gerückt werden. Oder der Blick richtet sich konsequent auf den Komplexitätsaspekt. Mit welchen Mitteln gelingt es einer Gesellschaft, die potentielle Unübersichtlichkeit alles Wirklichen so auf einen verlässlichen Kern zu reduzieren, dass Alltag möglich wird? Es könnte sein, dass der Fotografie hierbei eine Rolle zukommt.

\*

Das Kind baut nach und nach eine kognitive Repräsentanz seiner Umwelt auf, indem es die Beschaffenheiten und Eigenschaften der Gegenstände im wahrsten Sinne des Wortes *begreift*. Es wächst in eine Welt hinein und lernt, sich in dieser zu bewegen und mit ihr umzugehen. Von der kognitiven Entwicklungspsychologie ist insbesondere der Prozess des

Sehenlernens beschrieben worden. Dabei ist auf der einen Seite ein enger Zusammenhang mit der Ausdifferenzierung und gleichzeitig zunehmenden Verknüpfung der Nervenfasern zu erkennen, andererseits die Verbindung mit dem Fortschreiten der geistigen Entwicklung. Sehen ist keine angeborene Fähigkeit.

\*

Trotz der Unterschiede gibt es bei historischer Betrachtung eine Schnittmenge zwischen der klassischen Statue des Bildhauers und der Fotografie, die in ihren Anfangsjahren ebenfalls etwas Statisches an sich hatte. Portraits mussten aufgrund der notwendigerweise langen Belichtungszeiten so aufgenommen werden, dass sich durch die unbewegliche Haltung des Abgebildeten eine Bildwirkung ergab, die ihre Verwandtschaft zur Statue nicht verleugnen konnte. Die Menschen auf diesen alten Fotografien wirken wenig lebendig, sondern eher wie Rollenträger, die sich so darstellen, wie es die gesellschaftliche Konvention verlangt. Insbesondere familiäre Gruppenbilder entsprachen bis zum Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts überwiegend solchen Erwartungen bezüglich der Rollen und Machtstellungen der Geschlechter und Generationen.

\*

Ohne die Möglichkeiten der schnellen und billigen Erstellung und Speicherung wäre die heutige Bilderschwemme nicht vorstellbar. Ist die Hardware erst einmal angeschafft, kostet das Bild so gut wie nichts. Es wird kein Filmmaterial eingesetzt, und in vielen Fällen kommt es auch gar nicht mehr zum klassischen Print, sondern als Betrachtungsmedium dienen das Handy, ein Tablet oder ein größerer Monitor. Diese Form der Fotografie findet statt, ohne dass sich das Bild in irgendeiner Weise materialisiert. Weder kann ein Negativ angefasst, noch ein Barytpapier in den Händen gehalten werden. Das Bild besteht lediglich aus einer Datei, und diese hat einen Namen. Das ist alles.

\*

Legt man beim praktischen Fotografieren einen *Plan* zugrunde, so steigt die Chance, gute Bilder zu *sehen*, deutlich an. Das vorausgedachte Konzept und die gezielte Heraustrennung definierter Objekte aus dem allgegenwärtigen Rauschen der unendlichen Bildmöglichkeiten dienen der Überführung von Unübersichtlichkeit in Ordnung. Die Komplexität des Möglichen wird reduziert, und aus der ungeordneten, unendlichen Menge denkbarer Bilder wird ausgewählt, indem sich der fotografische Blick auf wenige Themen konzentriert. Arbeitet man für eine gewisse Zeit mit einem solchen Konzept, entsteht nach und nach eine Serie.

\*

Jede analoge Fotografie zeigt etwas, das im Moment der Aufnahme vor dem Objektiv stattgefunden hat und dessen Lichtabstrahlungen vom Negativ in genau diesem Augenblick gespeichert worden sind. Realgeschehen und Aufnahme sind zeitlich synchronisiert. Dies bedeutet allerdings nicht, dass wirklich alles während der Belichtung Geschehene auch festgehalten wird. Die aus der Frühphase der Fotografie stammenden Aufnahmen zeigen menschenleere Straßen. Während alle statischen Objekte abgebildet sind, haben sich die bewegten aufgrund der notwendig langen Belichtungszeiten aufgelöst, ohne Spuren zu hinterlassen.

\*

Jenseits der Innenweltreise oder Sinnsuche gibt es die Abenteuerlust als Ausbruch aus der alltäglichen Zivilisation, der man überdrüssig geworden ist. Dies kann in die Wüste, den Dschungel oder in die Berge führen. Das Zielpaket ist bei Bedarf auch fix und fertig buchbar. Während der Auszeit wird ein kompensierendes Ersatzleben geführt, und dem Immergleichen stellt sich in Form der Vorfreude bereits vor der Reise die Phantasie des Anderen entgegen. Auf diese Weise erfüllt selbst die durchgeplante Unterbrechung des Alltäglichen eine nicht zu unterschätzende Funktion für das seelische Gleichgewicht, und auch das Fotografieren während der

Reise hat eine Bedeutung, die mehr ist als das Speichern von Erinnerungen.

\*

Strukturen und Normen haben die Aufgabe, in einer kontingenten Welt Sicherheit anzubieten. Aus der unendlichen Menge des theoretisch Möglichen geben kulturelle Sitten und Gebräuche ausgewählte Verhaltensmuster vor und tragen zur Reduzierung der denkbaren Handlungsalternativen bei. Auf längere Sicht sind aber alle sozialen Wertesysteme einem Veränderungsprozess unterworfen. Alles fließt und das statisch Erscheinende ist auch hier eine Abstraktion, allerdings eine für das kollektive Überleben und die individuelle Orientierungsfähigkeit unverzichtbare. Der Schein des Stablen schützt uns vor Verwirrung und Verirrung.

\*

Die Personen und Gegenstände der Umwelt müssen vom Kind nicht nur differenziert erkannt werden, sondern es erlernt nach und nach deren Rollen und Funktionen. In den ersten Jahren entwickelt das Kind darüber hinaus eine Idee davon, dass die Dinge existent bleiben, auch wenn sie sich nicht mehr im Blickfeld befinden. Dabei kommt dem Gebrauch der Hand eine zentrale Bedeutung zu, weil mit ihrer Hilfe Gegenstände in der räumlichen Verortung verändert und auf diese Weise die Folgen des eigenen Tuns ausprobiert werden können. Der Spracherwerb ermöglicht zudem, zwischen einem Symbol als Repräsentant eines Objektes und dem Objekt selbst zu unterscheiden. Sprache ist damit Voraussetzung nicht nur für Kommunikation, sondern auch für die Herstellung von gedanklichen Beziehungen zwischen den Dingen auf der Symbolebene.

\*

Ein Zoom verleitet zur Bequemlichkeit und zum Ersetzen bildgestaltender Überlegungen durch das Drehen am Objektivring. Häufig geht auf diese

Weise zwar alles ziemlich schnell, aber das Konzeptionelle bleibt auf der Strecke. Daneben besteht die Gefahr der Unschlüssigkeit. Während des Blickes durch den Sucher wird die Brennweite verändert, mal rückt das Motiv näher, mal ferner, es gibt hier eine attraktive Perspektive, dort eine, und am Ende bleibt man unsicher, für welche Variante man sich entscheiden soll. Gewonnen ist gar nichts, und die Qual der Wahl hat zur verpassten Aufnahme geführt.

\*

Vorzugsweise in amateurfotografischen Kreisen drückt sich die Bewunderung einer Fotografie gerne in der Bemerkung aus, dass sie sich durch eine Schärfe bis in die Randbereiche auszeichne. Mitunter werden nach dem Kauf einer neuen Kamera oder eines neuen Objektivs ganze Serien von Bildern ausschließlich zu dem Zweck aufgenommen, das Schärfepotential der neuen Erwerbung zu dokumentieren, und es soll Fotografen geben, die überwiegend solche Testbilder produzieren.

\*

Die Bandbreite fotografischer Stile reicht von der Dokumentarfotografie bis zum experimentellen Bild mit nur mühsam entschlüsselbaren Aussagen. Häufig werden die Pole auch als *realistische* und *subjektive* Fotografie bezeichnet. Letztlich muss bei der praktischen Fotografie eine Entscheidung zwischen beiden Richtungen getroffen werden. Gleichzeitig Reportagefotograf und Künstler zu sein, gleichzeitig einen dokumentarischen und einen Stil experimenteller Ästhetik zu pflegen, ist eine schwer zu lösende Aufgabe. Beim ambitionierten Fotografieren ist eher eine klare mentale Haltung zu empfehlen. Dazu gehört die Festlegung, auf welche Weise die Welt betrachtet werden soll.

\*

In der Antike war es Funktion der Statue, den klassischen Idealkörper mit wohl definierten Proportionen zu repräsentieren. Die künstliche Figur wurde nicht mit dem Anspruch eines Realitätsbezugs geschaffen, sondern

als Symbol für eine Idee. Damit ist sie dem bedruckten Blatt Papier ähnlich, das wir Fotografie nennen, weil diese ebenfalls stellvertretend für etwas anderes steht. Hier ist es nicht eine Idee, sondern das ursprüngliche Objekt im Augenblick der Aufnahme, das seine Spuren auf dem Speichermedium hinterlassen hat, sei dies ein Negativfilm oder eine Speicherkarte. Die gespeicherten Informationen werden dann später in ein Positivbild oder einen Ausdruck verwandelt. Die Statue hingegen ist durch die Hand des Bildhauers entstanden, der sie als Abbild seiner Vorstellung geschaffen hat. Fotografien wie Skulpturen sind, das trifft auf beide zu, Indizes für etwas anderes, sie verweisen auf ein Objekt oder eine Idee und erhalten dadurch ihren Sinn.

\*

War schon die analoge Fotografie in ihrem entwickelten Stadium ein demokratisches Medium, weil für nahezu jeden erschwinglich und nutzbar, so gilt dies noch ausgeprägter für die digitale Technik. Mehr noch, die Grenzen zwischen professioneller Fotografie und dem Alltagsgebrauch der Kamera sind unscharf geworden. Mit dem Smartphone aufgenommene Sensationsbilder können nicht nur umgehend ins Communitynetz gestellt, sondern auch an Nachrichtenagenturen übermittelt und von diesen zur weiteren Verbreitung genutzt werden. Technisch ist ein Unterschied zur Arbeit des klassischen Fotoberichterstatters in vielen Fällen kaum festzustellen, zumal eine geringere Professionalität der Aufnahme sogar als Beweis ihrer Authentizität gelten kann.

\*

Wer heutzutage seine Bilder noch als Papier in den Händen halten möchte, lässt sie am heimischen Computer ausdrucken oder schickt die Daten an das Großlabor und erhält Ergebnisse, die von klugen Softwareprogrammen perfekt optimiert worden sind. So sind die Laborcomputer in der Lage, auf der Basis von hunderttausenden Fotografien bestimmte Motive zu erkennen und diese auf gefällige Weise so zu korrigieren, dass ein

durchschnittlicher Betrachter das Bild als *schön* empfindet. Aber auch jeder einigermaßen begabte und sorgfältig arbeitende Laienfotograf kann heutzutage mit dem Rechner Bilder produzieren, die sich nur graduell vom professionell aufgenommenen und im Fachlabor früherer Zeiten ausgearbeiteten Werk unterscheiden. Und das Ganze zu einem Bruchteil der Kosten.

\*

Hinter der Erfahrungssuche und dem kontrollierten Abenteuer schlummert latent das Bedrohliche des Fremden, und es offenbart sich mehr oder weniger explizit die gefährliche, andere Seite des Reisens. Dies alles geht uns durch den Kopf, oder wir spüren zumindest die eine oder andere dunkle Seite unseres Innenlebens. Eine Kamera als modernes schamanisches Zauberwerkzeug kann helfen, einige der Dämonen zu bannen. Aber wie jedes Zaubermittel muss auch dieses überlegt angewandt werden, um unliebsame Nebenwirkungen zu vermeiden.

\*

Die Bewegungsserien von Eadweard Muybridge wurden zwar auch in künstlerischer Absicht geschaffen, aber sie zielten in erster Linie auf die Sichtbarmachung von Details, die mit dem bloßen Auge nicht erfasst werden konnten. Erst mit den Errungenschaften der Fototechnik war es möglich geworden, die bislang nur als Einheit wahrgenommenen Bewegungsabläufe in ihre einzelnen Sequenzen aufzugliedern. In der Nachfolge von Muybridge wurde dieser Gedanke später zum Zeitlupenfilm weiter entwickelt, der letztlich nichts anderes ist als die dynamisch abgespielte Folge von Einzelbildern.

\*

In der Lebensphilosophie Henri Bergsons wird die *Zeit* als Ausdruck fließender Bewegung zur konstituierenden Basis menschlichen Seins. Alle gedanklich konstruierten Zusammenfassungen aufeinanderfolgender

Dinge zu Einheiten sind deshalb Fragmentierung und Abstraktion. Dem stellt Bergson die ungeteilte und unteilbare Lebenskraft gegenüber. Zeit und Leben bilden die dynamische Seite des Seins, Analytik und Raumvorstellung, in der die Gegenstände geordnet ihren festen Platz einnehmen, die andere, statische Seite. Aber auch in der Welt der Objekte gilt das Gesetz der Entropie, und es bleibt nichts, wie es ist.

\*

Die Wahrnehmung der Umwelt wie auch das Sehen an sich sind keine angeborenen Fähigkeiten, sondern werden erlernt. Nur der erste Teil des Sehvorganges ist dabei überwiegend physiologisch determiniert. Das Licht wird von Rezeptoren in der Netzhaut registriert und in elektrische Impulse umgewandelt. Nach der Strukturierung dieser Informationen in einem ersten Verarbeitungsvorgang wird das Material in bestimmten Hirnregionen mit anderen Sinnesinformationen zusammengeführt, mit vorhandenen Daten abgeglichen und schließlich als visuelles *Bild* mit einer kognitiven Bedeutung versehen. Erst dieser gesamte Verarbeitungsprozess kann als Sehen bezeichnet werden.

\*

Es scheint die unausgesprochene Erwartung zu geben, dass eine perfekte Fotografie die Realität möglichst exakt wiederzugeben habe. Unschärfe wäre demnach ein Makel, da sie in der Regel nicht Eigenschaft des fotografierten Objektes ist, sondern eine bei der Aufnahme entstandene fehlerhafte Ungenauigkeit. Ideal und ohne Makel wäre demnach eine Fotografie, die sich von der Wirklichkeit, abgesehen von der Größe, lediglich dadurch unterscheidet, dass sie als geometrische Projektion des Raumes durch einen Brennpunkt eine zweidimensionale Fläche darstellt. Keine Weglassungen, keine Hinzufügungen, ausschließlich exakte Wiedergabe. Und die Wirklichkeit kennt nun einmal keine Unschärfe. Erfüllt eine Fotografie diese Forderungen nach Realitätstreue, erfreut sich

der Betrachter an dem scharfen Bild und nimmt es sozusagen als Kopie der Wirklichkeit.

\*

Die Fotografie eines Apfels repräsentiert einerseits den Apfel vor der Kamera wie andererseits die Idee eines Apfels. Und auch die antike Statue verkörpert gleichermaßen die Vorstellung des Bildhauers wie die abstrakte Idee des klassischen Körperideals. Sowohl in der Fotografie wie in der Bildhauerkunst erhält das Werk erst durch die Bezugnahme auf etwas Repräsentiertes seine Bedeutung. Es erklärt sich nicht aus sich selbst heraus. Das Verstehen eines Kunstwerkes ist demnach ein Vorgang, bei dem der Betrachter eine interpretierende Eigenleistung erbringen muss. Der Sinn der Skulptur, ebenso wie der Sinn der Fotografie, wird konstruierend erschlossen. Diese Sichtweise auf die Subjekt-Objekt-Beziehung hat in der Moderne Eingang in das allgemeine Kunstverständnis gefunden.

\*

Eine Beweisfunktion für die Erfassung bewegter Motive konnte die Fotografie in ihren Anfangsjahren aufgrund der langen Belichtungszeiten nicht beanspruchen, aber durch den Fortschritt der Aufnahmetechnik änderte sich das. Mit der Möglichkeit kürzerer Belichtungen ließen sich nun auch belebte Straßen oder schnell vorübergehende Szenen fixieren. Die Entdeckung entsprechender fotografischer Themen und Genres war nicht nur eine Frage des Zeitgeschmacks. Die Fotografie ist deshalb ein Reflexionsmedium mit zeitgeschichtlichen, kulturellen *und* technischen Voraussetzungen. Die Realitätssicht des fotografischen Bildes ist immer eine konstruierte, keine naturgegebene.

\*

Fahren wir in die Fremde, werden wir mit Unbekanntem konfrontiert, für das uns potentiell keine erlernten Deutungsmuster zur Verfügung stehen.

Diese Konstellation eröffnet den Raum für Projektionen, die sowohl Begehrtes wie Bedrohliches zum Inhalt haben können. Aus ihnen werden schließlich Zuschreibungen und wir erwarten von der fremden Wirklichkeit, dass sie so ist, wie wir sie uns vorstellen. Ist erst einmal dieser Schritt vollzogen, so folgen die Mechanismen der selektiven Wahrnehmung. Wir nehmen vorzugsweise die Dinge wahr, die unseren Vorurteilen entsprechen. Dies ist bei der Fotografie dann der Fall, wenn man genau die Dinge festhält, auf die man bereits vorbereitet war. Solche Fotografien wirken wie eine Verstärkung, weil das selektiv Wahrgenommene als Bilddokument zum Beweis für die Richtigkeit des schon immer Gewussten wird.

\*

Das Wesen der Fotografie liegt, einem Grundgedanken Bergsons folgend, in der Umwandlung von Dynamik in Statik. Aus dem endlosen Strom der fließenden Zeit werden durch den fotografischen Schnitt einzelne Momente herausgetrennt, eingefroren und konserviert. Das schafft nicht nur Sicherheit und Erinnerungen, sondern eröffnet die Möglichkeit der Analyse. Wie ein angehaltener Film kann die Fotografie zum Mittel der Reflexion werden, und es lassen sich im Standbild Zusammenhänge entdecken, die sonst gar nicht aufgefallen wären.

\*

Der Fotokünstler ist ein Konstrukteur von Bildwirklichkeiten, und zwar seiner ureigensten persönlichen, so lässt sich das Programm der *Subjektiven Fotografie* auf den Punkt bringen. Die Parallelität zur abstrakten Malerei ist evident und kein Zufall. Wie der bildende Künstler ist auch der Fotograf nicht streng wirklichkeitsgebunden, sondern kann eine Bildrealität mit eigenständiger Bedeutung erschaffen. In der Nachkriegszeit stellte dies auch ein bewusstes Gegenprogramm zur überwundenen völkischen Primitivästhetik dar, wesentlicher jedoch ist die

Erkenntnis des Freiheitscharakters der Fotografie, die potentiell surreal und niemals direktes Abbild ist.

\*

Die aktive Auseinandersetzung des Kindes mit seiner Umgebung ist eine Voraussetzung für das Erlernen der visuellen Orientierung in der Welt. Auf dieser Basis beruht auch die Fähigkeit zum räumlichen Sehen. Die Einschätzung eines weit entfernten Objektes als größenkonstant zu einem gleichen, aber näheren Objekt ist Ergebnis einer erlernten Abstraktionsleistung. Ebenso wird ein sich drehendes Objekt als körperkonstant bewertet, obwohl sich seine Oberflächenansichten dauernd verändern. Aufgrund dieser Erfahrungen und der dadurch aufgebauten inneren Repräsentanz wird es möglich, die Informationen eines zweidimensionalen flächigen Bildes quasi zurück zu übersetzen und gedanklich mit einem realen Objekt in Verbindung zu bringen.

\*

Für die Straßenfotografie ist eine unauffällige Kamera besser geeignet als die voluminöse Technik mit riesigem Objektiv. Zwar wird man auch mit einer kleinen Kamera von der Umwelt wahrgenommen, aber in der Regel als harmloser Knipser eingestuft, dem man keine Beachtung schenkt. Fotografiert man ohne Blick durch den Sucher *aus der Hüfte*, ist eine Kamera mit Festbrennweite prädestiniert, auch wenn man lediglich ahnt, was sich im Bild befindet. Man muss deshalb ein Gefühl dafür entwickeln, welchen brennweitenabhängigen Bildwinkel das gerade genutzte Objektiv aufweist. Ein Zoomobjektiv ist für das Fotografieren aus der Hüfte gänzlich ungeeignet, weil man überhaupt kein Gespür für die gerade eingestellte Brennweite und den sich daraus ergebenden Bildwinkel besitzt.

\*

Für die Alltagspraxis sind vier logisch mögliche Beziehungen zwischen der Schärfe eines Bildes und dessen Attraktivität denkbar. Zunächst gibt es

das scharfe Bild, das als schön empfunden wird. *Schön* wird hier als ausschließlich subjektive Kategorie verstanden. Dann gibt es scharfe Fotografien, die aus bestimmten Gründen nicht als attraktiv empfunden werden. Ebenso können, drittens, unscharfe Bilder als unschön bewertet werden. Schließlich gibt es Unschärfen, die wieder als interessant gelten.

\*

In ihren Anfangsjahren erschien die Fotografie nicht als eine ernst zu nehmende Konkurrenzveranstaltung zu den klassischen Künsten, und so gab es kaum Befürchtungen, durch das neue mechanische Verfahren könne die Rolle des Künstlers infrage gestellt werden. Wie häufig in der Geschichte technischer Innovationen wurden die Potentiale zunächst nicht in ihrer ganzen Tragweite erkannt. Zu sehr schienen die fotografischen Einsatzmöglichkeiten und die qualitativen Begrenzungen ein Garant zu sein, dass sie zumindest von der klassischen elitären Hochkunst nicht als Wettbewerber gefürchtet zu werden brauchte. Aber ganz sicher war man sich dann doch nicht, und mancher Kunstschaaffende ahnte bald, dass zumindest das Gebrauchsbild statt mit Pinsel oder Zeichenstift eines Tages mit Kamera und Platte entstehen könnte.

\*

Seriellles stellt sich in der Fotografie in unterschiedlichen Erscheinungsformen dar. Aber es gibt eine wesentliche Gemeinsamkeit. Ob als thematische Zusammenfassung einzelner Aufnahmen, chronofotografische Ablaufdarstellungen oder Konzeptkunst, in allen Fällen wird deutlich, dass dem einzelnen Bild neben seiner eigenen Bedeutung eine Funktion als Element der Serie zukommt. Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile, und so bildet die aus einzelnen Aufnahmen zusammengesetzte Reihe eine Entität eigener Art.

\*

Die technisch möglich gewordene Verkürzung der Belichtungszeit führte zu Motiven, die zuvor keine Rolle gespielt hatten. Nun erst machte es auch Sinn, den Begriff des Augenblicks genauer zu definieren und gegen den verwandten Begriff der Gegenwart abzugrenzen. Darüber hinaus stellte sich die Frage, was einen Augenblick zu einem entscheidenden macht. Das wiederum führte zur Unterscheidung zwischen spannenden und langweiligen Fotografien. Was ist es, das die Aufnahmen eines Henri Cartier-Bresson auszeichnet? Und warum fehlt so vielen Fotografien eine Spannung, die man bei anderen spürt?

\*

Bilder können auf besonders eindringliche Weise präsent bleiben und dadurch die Bedeutung von *Sinnbildern* erhalten. Dies kann soweit führen, dass eine Fotografie wichtiger wird als die ursprüngliche Realität. Wirklich ist dann im kollektiven Bewusstsein das, was die Fotografie zeigt.

\*

Noch vor der Bedeutungszuschreibung setzen bei der Bildwahrnehmung unbewusste Strukturierungsleistungen ein, die eine Ordnung der zunächst chaotischen Informationen bewirken. So werden einzelne Bildelemente oder Bildpunkte zu plausiblen Einheiten zusammengefasst, und es entstehen Figuren, die sich vom Hintergrund abheben. Diese Strukturierungsleistung scheint eine vorkulturelle Qualität zu besitzen. So werden Punkte, die in hinreichender Dichte auf einer gedachten Vierecklinie angeordnet sind, als Quadrat interpretiert, und sich kreuzende Linien werden nicht als abknickend verstanden, sondern als durchgehend.

\*

Auch wenn es nicht, wie bei der Straßenfotografie, um die unmittelbare schnelle Reaktion geht, sondern um ein überlegtes und gestaltendes Fotografieren, weist die Festbrennweite Vorteile auf. Man arbeitet mit ihr meist langsamer und das Motiv muss in vielen Fällen umrundet werden,

bis die richtige Perspektive gefunden ist. Die Bildgestaltung findet auf diese Weise eine stärkere Beachtung als bei der Verwendung eines Zoomobjektivs.

\*

Scharf und schön kann das Abbild eines Bratens sein, wenn das Exaktheitsideal oder der dokumentarische Aspekt im Vordergrund stehen. Viele Fotografen arbeiten vorzugsweise mit großformatigen Kameras, um die Wirklichkeit möglichst getreu wiederzugeben. Ihre Intention folgt einer positiven Sichtweise. Das Ziel ist ein Bild des Bratens, das beim Betrachter die gleichen Gefühle auslöst wie der wirkliche Braten. Wir befinden uns hier im klassischen Feld der Werbefotografie.

\*

In der Bildhauerei ging man im Vergleich zur bildenden Kunst deutlich unverkrampfter mit dem neuen Medium Fotografie um. Die immanente Differenz der dreidimensional denkenden Raumkunst zu den Künsten der Fläche trug dazu bei, dass Konkurrenzphantasien nicht so schnell aufkamen. Man agierte auf unterschiedlichen Spielflächen und der Bildhauer zeigte sich deshalb gegenüber der fotografischen Technik unbefangener als der klassische Kunstmaler. So befassten sich einige von Ihnen schon frühzeitig und neugierig mit der Frage, welche Möglichkeiten die technische Abbildung bietet und welchen Nutzen die Arbeit an der Skulptur daraus ziehen könne.

\*

Die Prozessschritte bei der Fotografie haben sich vom 19. Jahrhundert bis in die jüngste Vergangenheit nicht grundlegend verändert. Ein Bild wird analog auf Film oder auf einem digitalen Speichermedium aufgenommen. Anschließend erfolgt im Labor oder mit Hilfe der Computersoftware die Bearbeitung. Am Ende der Kette betrachten wir das in der Dunkelkammer hervorgebrachte oder durch einen Drucker erzeugte Bild. Alternativ wird

es auf einem Monitor dargestellt. Die getrennten Vorgänge von Aufnahme, Bearbeitung und Bildpräsentation unterscheiden sich bei beiden Techniken jedenfalls nicht grundsätzlich.

\*

Seriell findet sich nicht nur in der Fotografie, sondern auch in der Musik, den Medien und in der Malerei. So denkt man unwillkürlich an die Campbell`s Soup Cans von Andy Warhol oder an die Marilyn Monroes von Roy Lichtenstein. Seriell wird hier mit der mehrfachen Wiederholung eines identischen Bildes oder zumindest eines bis auf die Farbgebung identischen Bildes assoziiert. Damit war die traditionelle Kunst mit dem Anspruch des einzigartigen Werkes herausgefordert, und die Pop Art wurde zur Gegenbewegung zum vorherrschenden Abstrakten Expressionismus der sechziger Jahre. Dieser sah plötzlich ziemlich alt aus, und der Typus des begnadeten heroischen Künstlers, der seit der Renaissance die Szene bestimmt hatte und in der Moderne etwa durch Pollock und Rothko repräsentiert wurde, sah sich durch die frechen seriellen Strategien der Pop Art und des Minimalismus an seine Grenzen geführt.

\*

Fotografien wichtiger Momente können Spektakuläres mit historischer Dimension darstellen wie auch Alltagsszenen, bei denen vermutet werden kann, dass sich die Dinge gerade in eine entscheidende Richtung entwickeln, oder die, ganz im Gegenteil, provozierend offen lassen, wie es denn nun weitergeht. Häufig ist die Wirkung einer Fotografie dann am stärksten, wenn die Szene einen Sekundenbruchteil vor ihrem Höhepunkt aufgenommen wurde und so noch Spielraum für die Phantasie des Betrachters bleibt. Das Erstaunen im Antlitz einer Person angesichts des bevorstehenden Geschehens ist häufig aussagekräftiger als die Abbildung des dann eintretenden Ereignisses selbst, sei dies nun freudiger oder tragischer Art.

\*

Scharf und unschön kann ein Braten sein, wenn er nach zwei Wochen aufgenommen wird und die Fotografie Details zeigt, die man bei verdorbenen Lebensmitteln gar nicht sehen möchte. Vergleichbares gilt für andere unappetitliche Reportagethemen oder auch hyperscharfe Portraitbilder, die jede Unreinheit der Haut in analytischer Exaktheit festhalten. Aber mitunter liegt genau hier die Absicht des Fotografen. Schärfe an sich ist ebenso für die Darstellung attraktiver wie abstoßender Motive geeignet.

\*

Der fototechnische Fortschritt führte in den letzten zwanzig Jahren des 19. Jahrhunderts zur Weiterentwicklung zweier diametral entgegengesetzter Einsatzmöglichkeiten der Kamera. Die Langzeitbelichtung war nun keine technisch bedingte Notwendigkeit mehr, aber man fand Gefallen daran, sie zur bewussten Darstellung von Bewegung einzusetzen. Die Veränderung von Objekten während der Belichtung hinterließ Spuren, die ungewohnte neue Einsichten in die Phänomene von Raum und Zeit boten. Auf der anderen Seite hatte die Technik der Kurzzeitbelichtung enorme Fortschritte gemacht, so dass sich jetzt die präzise Abbildung schnellster Bewegungsabläufe realisieren ließ. Durch die Überlistung des eher trägen Auges ergab sich sowohl für die Wissenschaft wie auch die Kunst ein Erkenntnisgewinn, der über die herkömmlichen Sehgewohnheiten hinausführte.

\*

Die Gräuel des Ersten Weltkrieges und die aufbrechenden sozialen, politischen und kulturellen Spannungen der Weimarer Zeit führten Maler wie Otto Dix, George Grosz, Christian Schad, Conrad Felixmüller oder Franz Radziwill zu einer Realitätsdarstellung voller unangenehmer Details. Häufig extrem genau in der Zeichnung des Unschönen, durchdacht im Bildaufbau und von der Maltechnik her orientiert an den großen Meistern

der Vergangenheit, wurde mit den Mitteln der Kunst deren Positionierung als Antithese zum konventionellen ästhetischen Empfinden geprobt. Scharf in der Analytik, parteinehmend in der Aufdeckung von Heuchelei und skrupelloser Ausbeutung sowie deutlich kritisch gegenüber den herrschenden Eliten, paarten sich klassische Stiltendenzen mit verwirrendem oder aufrührerischem neuzeitlichen Pathos. Parallel zur Neuen Sachlichkeit in der Malerei erlebte die avantgardistische Fotografie in den Zwanziger Jahren ihre erste große Blütezeit.

\*

Waren die Prozessketten bei der analogen und der digitalen Fotografie zunächst noch sehr ähnlich, löst sich der Dreischritt von Aufnahme, Bearbeitung und Vorlage des fertigen Bildes partiell auf. Bei der Smartphonefotografie finden Aufnahme und Bearbeitung bereits per App in einem Gerät statt, und wenn auf den Papierausdruck verzichtet wird, sind die Betrachtung auf dem Handymonitor sowie die Weiterleitung an die Social Media Community die einzigen Formen der Bildrealisierung. Bei einer solchen Verwendung der digitalen Technik wird kaum noch am traditionellen Erfahrungsschatz festgehalten oder mit dem Neuen gefremdelt. Dieses wird völlig unbefangen und mit viel Spaß am Experimentieren eingesetzt. Wahrscheinlich werden einige Regeln der klassischen Fotografie auf diese Weise obsolet.

\*

Bei genauer Betrachtung gab es in der Malerei auch lange vor der Pop Art Serielles zu entdecken. So war Claude Monet im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert einer der Wegbereiter, indem er ein und dasselbe Motiv unter der Wirkung verschiedener Lichtverhältnisse immer wieder neu malte. Er gehört deshalb zu den Begründern des Serialismus, weil er nicht einfach das Motiv vervielfachte, sondern die Gesamtheit der unterschiedlichen, aber zusammengehörenden Bilder als Einheit betrachtete.

\*

Kurze entscheidende Momente sind das Metier der Fotokamera. Im Gegensatz zur Filmkamera ist sie in der Lage, eine Szene so einzufrieren, dass der dramatische Höhepunkt genau getroffen wird. Die Filmkamera hält hingegen nicht nur diesen einen Augenblick fest, sondern speichert die gesamte Sequenz. Das kann ein Vorteil sein, wenn es um die Dokumentation des vollständigen Handlungs bogens geht, aber es ist eben auch von Nachteil, wenn der entscheidende Moment in einer endlosen Flut von Bildern untergeht. Nicht umsonst wird in Dokumentarfilmen oder für die Spannungssteigerung im Kinofilm bei wichtigen Szenen gerne zum Mittel der Zeitlupe oder zum Standbild gegriffen. Der entscheidende Augenblick wird so vom kontinuierlichen Geschehen abgegrenzt, und der Betrachter kann sich ganz auf den Höhepunkt oder den Sekundenbruchteil davor konzentrieren.

\*

Der Begriff der Gegenwart ist trotz seiner zeitlichen Unbestimmtheit zwischen Vergangenheit und Zukunft erkennbar weiter gefasst als derjenige des entscheidenden Augenblicks. Dieser ist kürzer als das Sehen und Erfassen der vollständigen Szene und lässt sich eher mit einem schnellen Blick der Augen vergleichen.

\*

Der klassische Künstler des vorfotografischen Zeitalters benötigte zahlreiche Sitzungen und eine gründliche Beschäftigung mit seinem Model. Auf diese Weise gelang im glücklichen Fall ein für den Portraitierten typisches Bild. Der reine Abbildungsvorgang konnte mit der Fotografie erheblich schneller vollzogen werden, selbst wenn die frühen Aufnahmen Belichtungen von mehreren Minuten benötigten. Aufgrund der notwendigen Bewegungslosigkeit des Portraitierten war allerdings kaum die Möglichkeit einer natürlichen oder typischen Mimik gegeben. Die Person war auf dem fertigen Bild zwar identifizierbar, aber die

Charakteristik des Ausdrucks konnte mit der analytischen Technik des Malers nicht mithalten. In den Gründerjahren ging die Schnelligkeit der Fotografie deshalb stark zu Lasten ihrer Erkenntnistiefe. Statt Individualität wurde bestenfalls ein einstudiertes Rollenschema festgehalten. Der Portraitierte posierte für den Fotografen so, wie er es für gesellschaftlich adäquat hielt.

\*

Sehen findet nicht einfach passiv statt, sondern ist ein aktiver Gestaltungsvorgang, der in der Kindheit erlernt wird. Die kognitive Entwicklungspsychologie hat gezeigt, wie das Kind nach und nach eine Vorstellung der Welt erwirbt, und die Gestalttheorie hat den Prozess der Informationsstrukturierung und Konturenbildung untersucht. Für das Sehenlernen von Bildern kommt als weitere bedeutsame Voraussetzung das Wissen um die Räumlichkeit der Welt hinzu. Nur aufgrund der Lernerfahrung im realen Raum ist es möglich, beim Betrachten eines zweidimensionalen Bildes die dritte Dimension sozusagen gedanklich hinzuzufügen.

\*

Ein Objektiv mit Festbrennweite trägt zum bewussteren Gestalten bei, weil sich der Fotograf aktiv in Beziehung zum Motiv setzt und gegebenenfalls bis zum Erreichen des optimalen Aufnahmestandpunktes seine räumliche Position verändert. Ein näheres Herangehen bedeutet zwar eine Verzögerung. Auf der anderen Seite trägt jeder zusätzliche Schritt zur Entschleunigung bei, und bei allem intuitiven Vorgehen kann dies für die konzentrierte Bildgestaltung nützlich sein. Bei der Verwendung eines Zoomobjektivs bleibt die Entfernung zum Objekt hingegen konstant, und die Distanz wird lediglich optisch durch Drehen am Brennweitenring vergrößert oder verkleinert. Beide Vorgehensweisen haben unterschiedliche Auswirkungen auf das mentale Geschehen im Kopf des Fotografen.

\*

Unschärf und meistens uninteressant sind viele Knipsbilder, die als Massenprodukte keine großen gestalterischen Ambitionen erkennen lassen. Zwar ist die Unschärfe aufgrund der ausgefeilten Kameraautomatiken und der freundlichen Bildschärfung im Labor heute seltener anzutreffen als in früheren Zeiten, aber es gibt sie weiterhin. Trotz Gesichtserkennungsautomatik kann die Kamera nicht in jedem Fall wissen, an welcher Stelle sich das bildprägende Motiv befindet, und auch mit Bildstabilisator gibt es keinen absoluten Verwackelungsschutz.

\*

Zeitgleich mit dem Aufkommen der Digitalkameras sind zahllose Bildbearbeitungsprogramme auf den Markt gelangt, deren Ziel darin bestand, den Fotografien einen analogen Look zu verpassen. Da wird künstliches, digital erzeugtes Filmkorn beigemischt, oder es werden Sepiatönungen in allen Varianten und Vignettierungen wie in der Frühzeit der Fotografie des 19. Jahrhunderts eingesetzt. Es werden Farbfilter mit Simulationen sämtlicher Kodak-Filme sowie allerlei Möglichkeiten angeboten, eine technisch perfekte digitale Aufnahme künstlich zu altern, indem sie mit simulierten Negativkratzern und staubähnlichen Störungen versehen wird. Je unperfekter, umso besser. Das Digitale wurde verborgen, weil als Erfahrungsbasis die analogen Wahrnehmungsmuster nachwirkten und sich aus diesen das Ideal der Bildanmutung ableitete.

\*

Voraussetzung für die fotografische Abbildung kurzer entscheidender Momente ist eine Technik, die mit schnellen Verschlusszeiten arbeitet. Solange in der Frühphase der Fotografie lange Belichtungen notwendig waren, ließen sich aus dynamischen Handlungssequenzen keine kurzen Schnitte herauslösen. Erst als Aufnahmen aus der Hand möglich wurden, konnte man den entscheidenden Augenblicken des Lebens mit der Kamera nahekommen und im Bild festhalten.

\*

Schatten ganz besonderer Art zeigen sich bei den frühen *Nur-Schattenbildern*, die zur Vorbereitung der Fotografie beitrugen und als Vorläufer der konstruktivistischen Fotogramme der Moderne gelten können. Bereits im 18. Jahrhunderts nutzte man die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen, um Schattenabdrücke von Objekten anzufertigen, die man auf eine präparierte Trägerfläche legte und eine Zeitlang dem Licht aussetzte. Auf diese Weise ergaben sich Umrissbilder, die zunächst allerdings noch flüchtig waren, da sie sich nicht fixieren ließen. Die Abdrücke waren lediglich als Silhouettenvorlage für Schattenzeichnungen und Scherenschnitte geeignet, die in jener Epoche ihre Blütezeit erlebten. Insbesondere Pflanzen jeglicher Art wurden zu beliebten Motiven, da sie sich durch ihre filigrane Struktur in wirkungsvoller Weise darstellen ließen.

\*

Der Umgang mit dem Licht musste regelrecht gelernt werden. Um genauer zu sein, er musste für die fotografische Technik *neu* erlernt werden, denn in der klassischen Malerei gab es natürlich lange Erfahrungen mit den Wirkungen von Licht und Schatten sowie mit gestalterischen Fragen der Verteilung von Hell und Dunkel. Aber die Funktion des Lichtes für die Fotografie geht darüber hinaus. Es ist für das fotografische Verfahren von existenzieller Bedeutung, da bei der Aufnahme nicht die Objekte an sich abgebildet werden, sondern die von ihnen abgegebenen Reflexionen. Das Licht bildet die entscheidende konstitutionelle Bedingung für die fotochemische Gravur des empfindlichen Filmmaterials oder den Photovoltaikreiz des digitalen Sensors.

\*

Während die Kamera in der Regel mit nur einem Objektiv ausgestattet ist, nimmt der Mensch die gegenständliche Umwelt mit zwei Augen wahr.

Diese registrieren die Realität mit einem Perspektivunterschied von einigen Zentimetern, dem Abstand der Augen voneinander. Die beiden wahrgenommenen Bilder sind nicht identisch, sondern unterscheiden sich geringfügig. Diese Differenz genügt dem Gehirn, um in einem schnellen Rechenprozess die Entfernung und reale Größe des wahrgenommenen Objektes zu bestimmen. Schließt man eines der Augen, entfällt das zweite für die Berechnung benötigte Bild. Wir sind dann bei der Bestimmung von Entfernung und Größe des wahrgenommenen Objektes stark eingeschränkt.

\*

Festbrennweiten weisen eine stabile Synchronität von physischer und optischer Distanz zwischen Motiv und Fotograf auf. Entfernt dieser sich vom Objekt, wird es im Sucher oder Monitor kleiner abgebildet, nähert er sich an, wird es größer. Was wir von Kindheit an im Rahmen unserer visuellen Sozialisation erlernt haben, deckt sich mit dieser Erfahrung. Je näher wir einem Gegenstand sind, umso größer erscheint er uns. Die Raumwahrnehmung ist dabei keine vollständig angeborene Fähigkeit, sondern auch Ergebnis der kognitiven Entwicklung und darüber hinaus kulturabhängig. Kinder, die in einer dichten Dschungelumgebung aufwachsen und im Alltag nicht die Erfahrung des Sehens über weite Distanzen machen, können deutlich schwerer die Größe eines entfernten Objektes bestimmen als Altersgenossen, die in der Savanne das Prinzip der Größenkonstanz erlernt haben, obwohl sich der Elefant in der Entfernung kleiner darstellt als in der Nähe.

\*

Einen besonderen Charakter weisen unscharfe und gleichwohl als interessant bewertete Fotografien auf. Dabei sind hier ausschließlich Bilder mit durchgängiger Unschärfe gemeint, also keine Aufnahmen mit bewusst eingesetzter partieller Unschärfe. Bilder mit vollständiger Unschärfe können fehlerhaft fokussiert oder mit dem Weichzeichner aufgenommen

worden sein, um einen verklärenden Effekt zu erzielen. Oder sie können Bewegung zum Ausdruck bringen, indem die Kamera bei der Aufnahme eines schnellen Objektes mitgezogen wurde. Es kann sich aber auch um ein Reportagefoto handeln, dem die Unschärfe eine Authentizität der harten Realität verleiht. Das berühmte D-Day-Foto von Robert Capa gehört in diese Kategorie.

\*

Trotz der sprachlichen Nähe ist das Realismusverständnis der Neuen Sachlichkeit in der Malerei und in der Fotografie nicht deckungsgleich. Die Werke von Otto Dix und George Grosz sind bei aller Detailgenauigkeit alles andere als neutrale Dokumente. Sie wollen unbequem sein, verstören und aufrühren, um den Blick auf die Realität der Welt zu schärfen und mit den Mitteln der Kunst eine kritische Positionierung zu fördern. Die Neue Sachlichkeit in der Fotografie der Zwanziger Jahre ist diesbezüglich zurückhaltender. Ohne sie vollständig auf eine dokumentierende Funktion zu reduzieren oder als reine Gebrauchsfotografie einzuordnen, ist die bewusste Distanz gegenüber einem allzu drängenden Kunstwollen doch spürbar. Im Mittelpunkt des Selbstverständnisses stand nicht die Subjektivität des Fotografen und schon gar nicht die Vorstellung eines gesellschaftskritisch agierenden Künstlers, sondern die mit Hilfe handwerklichen Könnens und der Technik der Kamera vorgenommene neutrale Wirklichkeitsabbildung. Fotografen wie Sander oder Renger-Patzsch stellten sich nach eigenem Verständnis in den Dienst der Realität, ohne damit eine belehrende oder verkündende Mission verfolgen zu wollen.

\*

Auguste Rodin lehnte es ab, Skulpturen exakt nach den Ergebnissen der Fotografie zu modellieren. Da sich die in der Skulptur angelegte Bewegung ausschließlich in der Phantasie des Betrachters formt, konnte der Künstler von der fotografischen Vorlage abstrahieren und frei vom naturalistischen Ideal arbeiten. Es ist für die Wahrnehmung einer Skulptur unerheblich, so

Rodin, ob der dargestellte Bewegungsablauf exakt der Realität entspricht oder nicht. Entscheidend ist, dass die Figur so *wahrgenommen* wird, wie es dem Künstler als Idee einer Bewegung vorgeschwebt hat. Rodin nahm damit schon früh ein Kunstverständnis vorweg, das die Bedeutungskonstruktion durch den Betrachter in den Vordergrund stellte. Der Sinn eines Kunstwerkes entsteht nicht durch möglichst große Naturtreue, sondern wird ihm von außen zugeschrieben.

\*

Es verunsicherte zu Beginn des digitalen Zeitalters, dass die klassischen Elemente der analogen Fotografie wie Negativfilm und Barytpapier abgelöst wurden durch Medien wie Speicherkarte und Bildschirm. Aus dem Anfassbaren wurden flüchtige Bits - nicht zu packen, nicht zu sehen und beim Crash der Festplatte überdies verschwunden. Das kann man bedauern, muss man aber nicht.

\*

In der Malerei werden identische Unikate gerne als Mittel zur kritischen Infragestellung des einzigartigen auratischen Kunstwerkes eingesetzt. Die mehrfache Wiederholung des gleich Erscheinenden zerstört die Vorstellung von der Erhabenheit des Besonderen. Deutlicher noch als bei den seriellen Werken mit erkennbaren Differenzen bringen identische Unikatserien die Absicht des Künstlers zum Ausdruck, das Konzeptionelle gegenüber dem Einzelwerk in den Vordergrund zu rücken. Dabei beinhaltet die Wiederholung des Immergleichen häufig eine Botschaft, die sich als Kritik an der Moderne versteht, deren hervorstechendes Merkmal das industriell in großer Stückzahl identisch angefertigte darstellt. Andererseits verbleibt ein kleiner Widerstandsrest. Serielle Kunstwerke spielen nicht selten mit dem Prinzip von Wiederholung *und* Differenz. Da mag es zum Beispiel einen kleinen *Fehler* in einem der Bilder zu entdecken geben, sozusagen die letzte Individualität innerhalb der Masse.

\*

Niépce und Daguerre war dabei von Anfang an bewusst, dass die neue Technik wesentlich mehr Potentiale in sich trug als die seit Jahrhunderten bekannte camera obscura. Deren Projektionen statischer Szenen konnten zwar von Hand nachgezeichnet werden, aber sie war kein wirkliches Aufnahmegerät, sondern lediglich ein Hilfsmittel des Künstlers. Für das Festhalten dynamischer Situationen war das Verfahren gänzlich ungeeignet.

\*

Als man vor der Erfindung der eigentlichen Fotografie technisch in der Lage war, Kontaktkopien von gepressten Pflanzen, die man auf eine lichtempfindliche Trägerschicht gelegt hatte, zumindest vorübergehend zu fixieren, wurde die besondere Eigenschaft dieser *Abdrücke* als Eins-zu-Eins-Schatten unmittelbar deutlich. Die Objekte zeigten genau ihren Außenriss. Bedingt durch die Flachheit und den bei zentraler Beleuchtung entfallenden Raumschatten war dieser Abdruck identisch mit der Kontaktfläche von Pflanze und Untergrund. Es handelt sich um eine einzigartige Erscheinungsform des Schattens, weil dieser solange nicht sichtbar ist, wie das schattenwerfende Objekt auf dem Papier liegt, und erst nach der Entfernung auf der lichtempfindlichen Grundfläche seine Spuren offenbart.

\*

Die Chronofotografien eines Eadward Muybridge stellten präzise die einzelnen Sequenzen von Bewegungsabläufen dar und übertrafen durch die Fixierung schnellster Vorgänge das natürliche Wahrnehmungsvermögen des Menschen bei weitem. Die Grundidee, durch eine Aufnahmeserie Bewegung abzubilden, führte später dann zum Film. Aber auch dies bedeutete nicht das Ende des fotografischen Einzelbildes. Trotz der Schnelllebigkeit der Moderne, trotz des Strebens nach Spannung und trotz der einfachen Technik des Films konnte sich die Fotografie im

Zwanzigsten Jahrhundert nicht nur behaupten, sondern nahm parallel zum Film eine eigenständige Entwicklung. Einer der Gründe mag darin liegen, dass die dynamischen Veränderungen des Alltags einerseits einen Drang zur fotografischen Dokumentation des Wandels mit sich brachten, andererseits als dialektisch wirkende Gegenkraft aber auch ein Bedürfnis nach der Statik des unbewegten Bildes entstanden war.

\*

Die Fähigkeit zur dreidimensionalen Wahrnehmung ist wichtig für die Orientierung und das Handeln in der Welt. Das bewusste Einnehmen einer Perspektive ist jedoch nicht nur eine visuelle Angelegenheit, sondern auch eine des Sozialverhaltens. Kinder müssen lernen, sich in die Situation eines anderen zu versetzen. Dies führt sie schließlich zur Erkenntnis der Standortgebundenheit des eigenen Sehens. Für die Fotografie gilt das gleiche. Kann sie überhaupt *objektiv* sein, wenn doch grundsätzlich alles von einem Standpunkt aus aufgenommen wird und sich schon einen Meter weiter ein anderes Bild ergeben hätte.

\*

Die Schärfe eines Bildes auf der einen Seite und seine künstlerische, ästhetische oder dokumentarische Bedeutung auf der anderen bilden nur eine schwache Korrelation. Bei der fotografischen Schärfe handelt es sich um eine Kategorie, die nicht für sich allein beurteilt werden kann, sondern nur im Zusammenhang mit dem Bildinhalt und der angestrebten Bildwirkung. Deshalb kommt dem Schärfebegriff kein absoluter Wert an sich zu und auch Unschärfen können zum Merkmal eines guten Bildes gehören.

\*

Die Technik der Sequenzfotografie von Muybridge wurde durch die Chronofotografie des Mediziners und Physiologen Étienne-Jules Marey weiter entwickelt. Hatte Muybridge noch mehrere nacheinander ausgelöste

Kameras genutzt, deren Aufnahmen zu Bewegungsserien zusammengefasst wurden, kombinierte Marey die Langzeit- und die Sequenzfotografie, indem er bei der Aufnahme der verschiedenen Stadien eines sich bewegenden Objektes nur noch eine einzige Negativplatte verwendete. Dadurch ergaben sich ungewohnte neue Effekte, ähnlich einer Aufnahme mit Stroboskopblitz.

\*

Die Übergangsphase zwischen der analogen und der digitalen Fotografie spiegelt sich im Design der Fotoapparate wider. Am Beispiel der Spiegelreflexkamera wird die Konstanz der äußeren Form deutlich, obwohl aus dem Negativfilm ein lichtempfindlicher Sensor geworden war, der im Übrigen sein Adelsprädikat erhielt, als er genau das Format des analogen Kleinbildnegativs erreichte. Die moderne digitale Spiegelreflexkamera im professionellen Vollformatsegment sieht nicht viel anders aus als die analoge Profikamera der achtziger Jahre. Eine Dynamik in der Designentwicklung ergab sich hingegen mit dem Aufkommen der Systemkameras, bei denen aufgrund des fehlenden Spiegels der Abstand zwischen Objektiv und Sensor verkürzt und damit die Geräte deutlich kleiner gebaut werden konnten. Gleichwohl wird auch hier gerne auf den Retrotrend gesetzt, der sich an den Formen analoger Zeiten orientiert. Wirklich anders wurde dies erst mit dem Aufkommen der Smartphones als Multifunktionsgeräte, deren Fotofähigkeit nicht weit von der Leistung vieler Kompaktkameras entfernt ist. Hier hat der Fotoapparat eine gänzlich neue Form angenommen.

\*

Wenn Ottmar Hörl eine an sich banale Nachbildung Martin Luthers aus farbigem Kunststoff vor dem Wittenberger Rathaus platzfüllend achthundert Mal ordentlich in Reih und Glied aufstellt, handelt es sich um ein plastisches serielles Werk. Eine einzelne dieser Figuren, ob nun in Rot, Grün oder Schwarz, würde als Kunstwerk kaum Beachtung finden und

bestenfalls von Stadtbesuchern als Andenken an die Lutherstadt erworben werden. Die massenhafte Wiederholung der bis auf die Farben identischen Figuren schafft jedoch eine gänzlich neue Qualität und bietet Stoff für mancherlei Interpretationsmöglichkeiten. Der Betrachter fragt nach dem Konzept der Installation, nach der Absicht des Künstlers. Das eigentliche kreative Prinzip des Werkes liegt, so wird er schließlich feststellen, in der Idee der Serie. Der einzelne Luther als Plastikkuss findet hingegen zu Recht keine wesentliche künstlerische Beachtung.

\*

Die technische Speicherung eines Abbildes stellte gegenüber dem gemalten Bild oder der Handzeichnung etwas vollständig Neues dar, auch wenn bei der Erfindung der Fotografie noch nicht absehbar war, dass bereits wenige Jahrzehnte später sogar Belichtungen im Bruchteil von Sekunden realisierbar sein würden. Erst einmal war man mit den grundlegenden technischen Voraussetzungen befasst. Dazu gehörten neben der chemischen Beschaffenheit des Bildträgers insbesondere die präzise Steuerung des Verschlusses sowie die Berechnung der Objektive. Als Aufnahmemedium dienten noch für längere Zeit Glasplatten, die nass mit einer lichtempfindlichen Schicht versehen wurden und für jede Aufnahme einzeln in die Kamera eingesetzt werden mussten. Stellt man diesen Erfahrungen die heutige Smartphonefotografie gegenüber, so ist der Quantensprung der Medienentwicklung erkennbar.

\*

Technologisch und als vorbereitende Idee sind Schattenrisse und frühe Fotogramme Vorläufer der Fotografie, da es auch hier bereits um die Frage ging, wie sich die wahrgenommene Wirklichkeit *festhalten* lässt. Stets spielten Licht und Schatten eine entscheidende Rolle. Sie bildeten das Äquivalent für die Farben des Malers. Gleichwohl gibt es Unterschiede zwischen dem Fotogramm und einer Fotografie. Die Eins-zu-Eins-Abdrucktechnik des Fotogramms führt zu einem phänomenologisch

anderen Ergebnis als die durch ein Kameraobjektiv gebündelte Aufnahme. Es ist der zentralperspektivische Blick, der, technisch bedingt, die Fotografie prägt, während es sich beim Fotogramm um eine perspektivfreie Draufsicht handelt. Beide sind zwar zweidimensionale Flächentechniken, die Lichtführungen sind jedoch gänzlich unterschiedlich.

\*

Alle Künste neben Musik und Literatur lassen sich in zwei Klassen einteilen, die statischen und die dynamischen. Zur ersten Gruppe gehört neben Malerei, Zeichnung, Grafik, Skulptur und Plastik auch die Fotografie. Zu den dynamischen Künsten zählen Tanz, Theater, Performance und der Film. In beiden Gruppen gibt es diverse Unterformen, auch können Mischerscheinungen entstehen. Während die Bewegung bei den dynamischen Künsten unmittelbarer Bestandteil des Werkes ist, müssen in den statischen Künsten Hilfskonstrukte gebildet werden, um Veränderungen darzustellen oder symbolisch zum Ausdruck zu bringen. Malerei, Skulptur und Fotografie sind deshalb stärker herausgefordert als die von vorneherein dynamischen Kunstformen.

\*

Die kameratypische Zentralperspektive ist eine besondere Form der Darstellung, die etwa dem menschlichen Sehen mit nur einem Auge entspricht. Zumindest gilt dies bei Verwendung eines Objektivs mit Normalbrennweite. Gleichwohl ist die Zentralperspektive nicht die einzige Möglichkeit des Bildaufbaus. Bevor sie in der Renaissance als Gestaltungsmittel entdeckt beziehungsweise erfunden wurde, waren Bilder deutlich anders konzipiert. Sie wiesen kaum Merkmale räumlicher Darstellungen auf und die Größe der abgebildeten Objekte und Personen folgte nicht den Gesetzen der Perspektive, sondern der Bedeutung im sozialen Gefüge. Je mächtiger, umso größer – so lässt sich die Grundregel etwa der mittelalterlichen Personendarstellung zusammenfassen.

\*

Die durch einen Objektivwechsel bedingte Unterbrechung des Blickes durch den Kamerasucher entfällt beim Zoomen. Hier bleibt die reale Distanz zwischen dem Fotografen und seinem Motiv konstant, dafür ändert sich die im Kamerasucher wahrgenommene Entfernung. Die für Objektive mit fester Brennweite typische Synchronisierung von optischer und physischer Entfernung hebt sich beim Zoomobjektiv auf. Zwar weiß das Gehirn, dass sich durch die dynamische Veränderung der Brennweite nicht auch die Wirklichkeit verändert, selbst wenn die Gegenstände kleiner oder größer abgebildet werden. Während beim Wechsel zweier Objektive mit fester Brennweite der Unterschied unmittelbar bewusst wird, findet die Veränderung beim Zoomvorgang schleichend statt und wird weniger reflektiert wahrgenommen.

\*

Die Neue Sachlichkeit eines Renger-Patzsch verstand sich weder als Kunst noch als parteinehmende Sozialfotografie, aber auch nicht als anspruchslose Produktfotografie. Eher lässt sich ein mit hohen Ansprüchen verbundenes handwerkliches Verständnis erkennen, das im übertragenen Sinne dem gut ausgebildeten Tischler näher liegt als dem expressionistischen Holzbildhauer. Man erhob gar nicht den Anspruch auf Zugehörigkeit zur Welt der Künste und reklamierte stattdessen, ganz selbstbewusst, etwas Eigenes, das seinen Wert gerade aus den besonderen Fähigkeiten und Möglichkeiten der Wirklichkeitsabbildung herleitete. Der Fotograf verstand sich als Handwerker, nicht als Künstler.

\*

Wird am Bildschirm der Vergrößerungsfaktor einer digitalen Fotografie erhöht, erkennt man die Grundstruktur der Bilddatei. Die Fotografie löst sich in Kacheln auf. Ganz anders bei der analogen Fotografie. Die Vergrößerung des klassischen Schwarzweißfilms zeigt eine Kornstruktur, die in der Regel abhängig ist von der Empfindlichkeit des verwendeten

Materials. Wird hier der Vergrößerungsfaktor erhöht, so nimmt der wahrgenommene Korndurchmesser zu und es entsteht bei gleichem Abstand des Betrachters vom Bild ein Rauschen, innerhalb dessen die Bilddetails immer mehr verschwimmen. Vergrößert der Betrachter die Entfernung zum Bild, so werden die Bilddetails wieder erkennbar. Dies ähnelt der pointilistischen Malerei, deren Bilder in der Nahbetrachtung aus einzelnen Tupfen bestehen und erst aus einer gewissen Entfernung Konturen annehmen. Bei einer digitalen Fotografie zeigt sich der gleiche Effekt.

\*

Während bei einigen Übergangserscheinungen zwischen der analogen und der digitalen Fotografie der Eindruck entstand, das Neue solle verschämt hinter einer klassisch anmutenden Fassade verborgen werden, gab es parallel auch einen entgegengesetzten Trend. Gerade in der Frühzeit der neuen digitalen Fotografie wurde bei der Bildbearbeitung am Computer unübersehbar zugelangt. Damit sind nicht nur die Übertreibungen bei der Bildschärfung gemeint, die unausweichlich zu einer Verschlimmbesserung führten, sondern digitale Filterexperimente mit wildesten Effekten. Heftige Verfremdungen veränderten Farbe, Kontrast und Textur, so dass psychedelische, an Pop Art erinnernde Bildorgien entstanden. Aber es bleibt eben beim Effekt. Spätestens bei der dritten Wiederholung ist der Mechanismus erkannt, und die Bildwirkung wird nicht der Kreativität des Fotografen zugeschrieben, sondern der gekauften Software.

\*

Mit der Fortsetzungsgeschichte kennt auch das Fernsehen, vergleichbar mit den früheren Groschenheften, eine spezifische Art Serie. Aus ähnlichen Bestandteilen, in der Regel den gleichen Figuren, wird eine prinzipiell unendliche Fortsetzung der Story geschaffen. Das Immergleiche wird mit jeweils neuen Abweichungen wiederholt, und der Zuschauer bzw. Leser generiert aus genau dieser Konstruktion seine Lust am Dranbleiben.

Wie in der eigenen Alltagsexistenz wird die Serie als variierende Folge einer einmal festgelegten Grundkonstellation durchgezogen. Die soap opera ist dabei in der Regel frei von gesellschaftskritischen Absichten. Der häufig missliche, sich permanent wiederholende Alltag wird nicht diskreditiert, sondern im Gegenteil: Das Wiederentdecken des Bekannten beruhigt zwar, aber das jeweils Neue fügt genau jenes Quäntchen Abwechslung hinzu, das die eigenen Verarbeitungskapazitäten nicht überfordert und deshalb als lustvoll erlebt wird.

\*

Das Fotogramm weist im Gegensatz zu den meisten Fotografien häufig kein Oben und kein Unten auf. Die Betrachtungsrichtung ist frei und kann entweder vom Künstler vorgegeben oder vom Betrachter gewählt werden. Schon in den Zwanziger Jahren grenzte man sich darüber hinaus von der Präzision der Fotografie ab, indem man dreidimensionale, teils durchsichtige, bewegliche und reflektierende Objekte diffus oder mit mehreren Lichtquellen beleuchtete, so dass sich abstrakte Formen mit bewusst in Kauf genommenen Unschärfebereichen ohne jegliche Erkennbarkeit der Materialien und Gegenstände ergaben. Diese *modernen* Fotogramme unterschieden sich nicht nur klar von der gegenständlichen Fotografie, sondern ebenso deutlich von den alten Blümchenabdrücken aus dem 18. Jahrhundert.

\*

Der Italienische Futurismus führte zu einer wechselseitigen Beeinflussung zwischen dem technischen Medium Fotografie und den klassischen künstlerischen Ausdrucksformen von der Malerei bis zur Skulptur. Für traditionsverhaftetes Denken und Fühlen wurde der Raum enger, und eine der futuristischen Parolen forderte als Sinnbild für den Sieg des elektrischen Lichtes über die Romantik des nächtlichen Himmelslichtes theatralisch dazu auf, *den Mond zu töten*.

\*

Der Begriff der Perspektive zeigt, dass es einerseits um die visuelle Wahrnehmung von einem definierten Standpunkt geht und andererseits im übertragenen Sinne um die normative Ebene, nach der alle Dinge und Angelegenheiten dieser Welt auf eine bestimmte Weise betrachtet werden können, aber ebenso gut auch auf eine andere. Beides war in traditionellen Gesellschaften vor Renaissance und Aufklärung nicht vorstellbar. Und so, wie die Fähigkeit zum Perspektivwechsel vom Kind erlernt werden muss, war es historisch ein langer Weg, bis die Standortgebundenheit individueller Wahrnehmungen als Merkmal und Grenze menschlicher Erkenntnismöglichkeiten verstanden wurde. Vor der Renaissance lebte der Mensch in einer Welt voller Gewissheiten und eindeutiger Sichtweisen. Individuelle Standpunkte spielten kaum eine Rolle. Mit der Aufklärung hat sich dies grundlegend geändert, und die Erfindung der Fotografie einige Jahrzehnte später passte hervorragend in die neue Welt des befreiten Individuums. Die mit der Kamera geschaffenen Bilder werden notwendigerweise von einem *Standpunkt* aus aufgenommen und tragen deshalb alle Eigenschaften des Subjektiven in sich.

\*

Das Schärfeurteil bei analogen und digitalen Fotografien entscheidet sich in beiden Fällen an den Kanten der abgebildeten Objekte. Der Kontrast zu ihrer jeweiligen Umgebung kann mehr oder weniger stark ausgeprägt sein. Ein starker Kontrast trägt zum Schärfeempfinden bei, ein geringer Kontrast lässt die Grenzen des Objektes vage werden und suggeriert Unschärfe. Übertragen auf das Korn des analogen Films und die Pixel der digitalen Fotografie werden bei starken Vergrößerungen auch die Unterschiede deutlich. Beim Negativfilm sind die Kontraste im Kornrauschen verborgen, beim digitalen Bild werden sie in der Differenz benachbarter Pixelkacheln erkennbar.

\*

Das Verhältnis der Fotografie zur Plastik lässt sich bis zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert überwiegend als ein funktionales beschreiben. Die fotografische Analyse unterstützte den Bildhauer bei der präziseren Gestaltung seines Werkes, das weitgehend noch in der künstlerischen Welt des Realismus entstand. Rodin war eine frühe Ausnahme und die nachfolgenden Künstlergenerationen gingen noch einen Schritt weiter. Der Begriff der Bewegung wurde radikaler gefasst und es kam zu einer gründlichen Ablösung vom konventionellen Realismusverständnis. Die Fotografie war dabei fortan nicht nur Hilfsmittel, sondern wurde mehr und mehr zur Dokumentation des künstlerischen Prozesses sowie dann später auch als dessen direkter Bestandteil, etwa bei Performances, eingesetzt.

\*

In der bildenden Kunst registrierte man aufmerksam die neuen technischen Entwicklungen des aufziehenden digitalen Zeitalters und experimentierte mit pseudodigitalen Adaptionen. Hatte Roy Lichtenstein noch mit dem auf die Leinwand übertragenen Rasterdruck gearbeitet, so gab es vor allem in den achtziger Jahren Bilder in Öl oder Acryl, die das vergrößerte digitale Grundmuster nachahmten und als Stilmittel einsetzten. Pixelähnliche Quadrate oder Verfremdungen aus der Welt der Softwarefilter wurden mit analogen Maltechniken zu digital anmutenden Bildern gestaltet. Solange solche Werke noch neu waren, konnten sie eine gewisse Aufmerksamkeit erregen. Heute wirken sie im besten Falle handwerklich gut gemacht oder sind bereits in den Abteilungen Kunstgeschichte oder Kitsch gelandet.

\*

Die soap opera im Fernsehen dient der Affirmation des Bestehenden, da sie den strukturell immergleichen Alltag als erträglich sowie das periodisch Abweichende als verarbeitbar und integrierbar darstellt. Alles bleibt im Fließgleichgewicht. Alles wird gut. Während das Serielle in den bildenden und darstellenden Künsten oftmals ein gewisses Störgefühl hervorruft und

bei der Wiederholung Unbehagen empfunden wird, da man die kritische Absicht ahnt, ist genau dies bei den Telenovelas nicht der Fall. Hier wird das gute Ende gewünscht und die Verunsicherung darf nur als zwischenzeitliche Episode auftreten. Das Medium Film erweist sich hierfür als geeignet, weil das eben Geschehene im nächsten Augenblick bereits nicht mehr sichtbare Vergangenheit ist. Das serielle Bild hingegen oder die serielle Plastik bleiben für den Betrachter potenziell präsent. Der Blick kann immer wieder zurückkehren, Wiederholung und Differenz entfalten ihre Wirkung.

\*

Wie wir uns mit der Kamera verhalten, wenn wir in Afrika unterwegs sind, ist keine triviale Angelegenheit. Sind die tief eingewurzelten europäischen Phantasien gegenüber dem afrikanischen Kontinent mit allen ihren Ambivalenzen erst einmal deutlich geworden, so kann nur noch größte Ignoranz oder Arroganz, bestenfalls Naivität, dazu führen, dass man mit klassischer touristischer Unbefangenheit die Kamera auf alles richtet, was dem erwarteten exotischen Bild entspricht oder zumindest so aussieht. Sensible Gemüter verspüren diese Problematik instinktiv, wenn sie sich in den ersten Tagen nach der Ankunft in der Fremde zunächst fotografisch zurückhalten und erst nach einer Zeit der Ortsfindung und mentalen Akklimatisierung unbefangener werden.

\*

Im Gründungsmanifest des Futurismus von 1909 suchte Filippo Tommaso Marinetti gezielt die Provokation. Er wollte sowohl dem entsetzten Bürger wie auch der etablierten Kunst das Fürchten lehren. blieb das alles zunächst noch eine folgenlose künstlerische Revolte, wurde später der Weg zur praktischen Tat vorbereitet, und es kam zur Diffusion von Teilen des Futurismus mit der faschistischen Bewegung Mussolinis. Das Manifest von 1909 hatte noch eher an die Polemiken Nietzsches erinnert als an einen wörtlich zu nehmenden politischen Anarchismus. Es pries verbal die

Angriffslust und den Krieg, ebenso die Zerstörung der Akademien und Bibliotheken. Im gleichen Atemzug wurden Feminismus und Moralismus als Behinderungen des Neuen diffamiert. Der Dampfer, die Lokomotive und insbesondere das Flugzeug stellten stattdessen die wahren Ikonen der Zeit dar, den Rennwagen empfanden die Futuristen gegenüber der antiken Statue als deutlich *schöner*.

\*

In der frühen Antike war die bildliche Darstellung von Figuren und Gegenständen, wie auch schon in der altägyptischen Kunst, durch Raumlosigkeit geprägt. Ziel war nicht die Illusionierung von Dreidimensionalität, und die den Körper umgebende Bildfläche diente ausschließlich als neutraler Hintergrund, auf dem die abgebildeten Figuren und Objekte rein additiv nebeneinander standen. In der Regel handelte es sich um symbolische Motive in Form von Archetypen oder Charakteristika der Götter, und niemand wäre auf den Gedanken gekommen, diese perspektivisch aus einem individuellen Blickwinkel darstellen zu wollen. Es ging ausschließlich um die Verbildlichung transzendenter Wirkungszusammenhänge.

\*

Die Befreiung der Fotografie vom Kunstanspruch durch Albert Renger Patzsch verfehlte nicht ihre Wirkung. Die Arbeit mit der Kamera war nun unabhängig von allen kritischen Verdikten aus der Welt der etablierten Künste. Außerdem, so darf man vermuten, leidet derjenige nicht unter Ausgrenzung, der gar nicht den Anspruch erhebt, dazu gehören zu wollen. Ob der erklärte Verzicht auf den Kunststatus allerdings der wirklichen Seelenlage entsprach, bleibt dahingestellt. Das Motiv mag bei dem einen oder anderen Vertreter der Neuen Sachlichkeit auch in einer klugen Zurückhaltung gelegen haben, die, ähnlich wie in der Geschichte vom Fuchs und den Trauben, besser das nicht beanspruchte, was ohne Widerstände unerreichbar erschien. Dass die Fotografien der Neuen

Sachlichkeit der Zwanziger Jahre, allen voran die von Albert Renger-Patzsch, heute ohne Diskussionen der Kunstsphäre zugerechnet werden und auf dem Auktionsmarkt hohe Preise erzielen, kann man im Übrigen als eine typische Entwicklungsdialektik der Moderne verstehen.

\*

Ein gleitendes Zoomen erschwert das gedankliche Umschalten vom weitwinklorientierten Bildgestaltungsblick auf die gänzlich andere Wirkung der Telebrennweite. Mehr noch, es wird in der Regel gar nicht explizit reflektiert, dass unterschiedliche Bildwinkel auch unterschiedliche Anforderungen an die Bildkomposition mit sich bringen. Beim Weitwinkelobjektiv steht die Raumwirkung im Vordergrund, bei der Telebrennweite die Flächenwirkung. Problematisch sind deshalb Ultrazooms mit einem Extremunterschied zwischen Weitwinkeleinstellung und maximaler Telebrennweite. Allzu schnell führt es zu kognitiver Unruhe, wenn die Sicht auf die Welt kurzerhand mit einer raschen Drehbewegung von der perspektivischen Raumflucht zur Raumverdichtung verschoben wird. Reine Telezooms sind demgegenüber aufgrund der engen Bildwinkeldifferenzen unkritischer, da man bei allen Brennweitereinstellungen im gleichen mentalen Telemodus verbleibt. Ebenso verhält es sich mit Weitwinkelzooms, deren Bildwinkelunterschiede zwischen den Extremeinstellungen zwar erheblich sind, das Sichtfeld hingegen aber durchgängig größer ist als das des menschlichen Blickes. Kognitive Dissonanzen treten deshalb sowohl bei reinen Tele- wie auch reinen Weitwinkelzooms nicht so schnell auf wie bei den Ultrazooms.

\*

Die künstlerische Moderne erahnte schnell die Potentiale der technisch reif gewordenen Fotografie, denn diese trug erheblich dazu bei, dass sich das Kunstverständnis vom klassischen Realismusparadigma ablöste. Die erhabene Idealstatue mit ihrer machtvollen Gewichtigkeit und das repräsentative Gemälde der Salonkunst galten zunehmend als überholt.

Stattdessen wurden Bewegung, Veränderung, Multiperspektivität und das Aushalten von Gegensätzen zu Zentralbegriffen der neuen Zeit einschließlich der Kunst.

\*

Eine eigenständige Gattung stellt die Computerkunst oder Computergrafik dar. Bei diesen wird das Bild ausschließlich durch die Eingabe von Befehlsdaten in Form von Rechneralgorithmen geschaffen. Da auf die Einspeisung externer Wirklichkeitsdaten verzichtet wird, weist das Ergebnis keinen Abbildcharakter auf, sondern es handelt sich um ein reines Kunstprodukt. Die bei der Fotografie virulente Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt des Abgebildeten entfällt bei der Computergrafik. Hier stellt die äußere Realität nicht einmal mehr das Rohmaterial dar, sondern real ist allein das Monitorbild.

\*

Bei Karlheinz Stockhausen wird das Serielle durch mathematisch abgeleitete Regeln gebildet, welche die Töne in bestimmte Proportionen zueinander setzen. Und Philip Glass entwirft in *Einstein On The Beach* einen Klangteppich mit langen Serien gleicher Töne, die durch das Prinzip der Variation immer weiter vorangetrieben werden. Auch in der Technomusik finden sich deutliche Elemente serieller Wiederholungen. Die Wirkungen auf den Rezipienten sind dabei radikaler als in der Malerei. Im Museum kann sich der Betrachter im Zweifelsfall mit Unverständnis abwenden und seine Aufmerksamkeit dem nächsten Bild widmen. Der Konzertbesucher hingegen wird die konstruierte serielle Musik entweder bewusst suchen und in besonderer Weise schätzen, oder er wird genervt sein. Weder die Klarheit der Tonserien noch das potenziell Meditative der Wiederholung führen automatisch zum Hörgenuss.

\*

Der Glasplatte folgte in der Geschichte der fotografischen Technik der Negativfilm auf Zelluloidbasis, und in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts brachte Kodak die erste vergleichsweise handliche Rollfilmkamera auf den Markt, die bald aufgrund der Verkapselung des Films auch bei normalem Umgebungslicht bestückt werden konnte. Bis in die ersten Jahrzehnte des Zwanzigsten Jahrhunderts waren die Klapp-, Falt- und Balgenkameras mit Rollfilm das Mobilste und Schnellste, was zur Verfügung stand. Schnappschüsse nach unserem heutigen Verständnis waren mit dieser Technik allerdings noch immer kaum möglich.

\*

Es handelt sich beim Schatten um eine Fläche, die sich von der helleren Umgebung abhebt, weil sich vor einer Lichtquelle ein Körper befindet, der sich als dunkler Umriss abzeichnet. Je schärfer das Licht, umso schärfer die Schattenkante. Umgekehrt, ist die Lichtquelle diffus, wirkt auch der Schatten weicher. Physiker mögen das präziser formulieren. In der Fotografie haben wir es jedenfalls beständig mit Licht, Körpern, Flächen und, genau, Schatten zu tun. Ohne Licht keine Fotografie, und bekanntlich gibt es dort, wo Licht ist, auch Schatten. Ausnahmen zeigen sich nur bei der Reproduktion vollkommen planer Flächen, zum Beispiel der Fotografie von Fotografien.

\*

Während wir bestimmte Motive wie Landschaften und wilde Tiere in der Regel losgelöst von kulturellen Vorurteilen fotografieren, wird es in der Fremde bei Aufnahmen von Einheimischen diffiziler. Schnell ist man mit der Frage konfrontiert, ob hier nicht die eigenen Sehrastrer zur fotografischen Bestätigung von Stereotypen führen und man am Ende nichts anderes als Klischees fotografiert. Darüber hinaus schlägt die nicht selten anzutreffende touristische Naivität allzu häufig in Distanzlosigkeit, Aufdringlichkeit und unkultivierte Anmaßung um, die das Subjekt nur als

fotografisch interessantes Objekt sieht und auf diese Weise letztlich ausbeutet.

\*

In der römischen Antike entstanden realitätsorientierte und gleichsam illusionistische Wandfresken, die im Innenbereich von Villenanlagen einen Blick nach Außen suggerierten. Zwar wiesen diese Bilder noch keine konsequente Zentralperspektive auf, aber sie spielten erstmals mit dem Motiv eines Fensterdurchblickes und somit dem Gedanken der Räumlichkeit. Im Blick des Betrachters zeigt sich zunächst das imaginäre Fenster und *hinter* diesem die ebenfalls imaginäre Landschaft. Als Frühformen perspektivischer Malerei lassen sich diese Fresken deshalb bezeichnen, weil die Größenverhältnisse der abgebildeten Dinge am menschlichen Blick orientiert waren und neben der illusionierten Räumlichkeit erstmals die Idee eines realistischen Bildes zugrunde lag.

\*

Zoomobjektive fördern eine Haltung, sich als Zentrum der Welt zu begreifen und diese so herbeizuzaubern, wie man sie gerne hätte. Einmal am Objektiv gedreht, und die Umgebung ist, ohne dass man sich selbst bewegen muss, auf das gewünschte Format gebracht. Bei der Festbrennweite hingegen ist der Respekt vor dem Motiv ausgeprägter. Man nähert sich diesem an oder bleibt in größerer Entfernung, je nachdem, wie es die Bildidee verlangt. Gleichzeitig steigt die Aufmerksamkeit für die Details der Szene. Die Festbrennweite zwingt den Fotografen in der Regel stärker als das Zoomobjektiv zur bewussten Flächengestaltung und zur Konzentration auf die Bildkomposition.

\*

Nicht selten sparten die italienischen Futuristen bei ihrer Kritik an der etablierten Kunst die Fotografie aus, obwohl man sie durchaus als traditionalistisch betrachtete, da sie, bedingt durch die monokulare

Aufnahmetechnik, zentralperspektivisch abbildete. Bedeutsamer jedoch war die Nichtbeachtung aus Gründen der Geringschätzung. Diese Ignoranz hing mit der Skepsis gegenüber der technischen Abbildung überhaupt zusammen und nicht nur mit der Perspektivfrage. So technikaffin die Futuristen auch waren, die Fotografie erschien einigen von ihnen offenbar als Konkurrenzveranstaltung zur eigenen Kunst.

\*

Insbesondere in der Frühzeit der digitalen Bildexperimente spielte die Computergrafik eine nicht unbedeutende Rolle. Wie bei anderen technischen Neuerungen wurden zunächst die Möglichkeiten und Grenzen des Machbaren ausgelotet. Man sieht den damaligen Bildern die Euphorie deutlich an. Was dreißig Jahre später schon wieder weitgehend unbeachtet blieb, weil es längst Bestandteil des üblichen Kanons grafischer Figuren geworden war, galt in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts als überraschend neu. Die geschwungenen parallelen Farblinien, die sich drehten, verknäulten, spiegelten und in absoluter Exaktheit durch das Bild rasten, waren etwas zuvor kaum Gesehenes, bestenfalls bekannt vom grünen Monitor des Oszillografen im Physiklabor. Mit Hilfe des Computers ließen sich Bilder mit großer Exaktheit und mit einem schnell erzeugbaren Variantenreichtum herstellen, so dass die handwerklichen Fähigkeiten des traditionellen Grafikers nicht mehr mithalten konnten.

\*

Die Fotobücher aus dem Großlabor zeigen, dass es weiterhin das Bedürfnis nach einer Bildaufbewahrung gibt, die dem alten Fotoalbum nicht unähnlich ist. Auch lassen sich in ihnen tradierte Darstellungsformen der klassischen analogen Welt erkennen. Dies jedoch auf einem höheren Niveau, da sich mit etwas Geschick das Layout des eigenen Fotobuches so gestalten lässt, dass auch semiprofessionelle Ansprüche befriedigt werden. Darüber hinaus ist das Fotobuch geeignet, dem nicht unberechtigten Misstrauen hinsichtlich der Archivsicherheit der elektronischen Bilddatei zu

begegnen. Wenn schon der Gewitterblitz in den Server fährt, dann sind wenigstens die Bilder gerettet und immer noch in Gestalt des Fotobuches vorhanden.

\*

Serielle Musik polarisiert. Dies mag mit der unterschiedlichen Wahrnehmung von Bildern und Tönen zu tun haben. Der aktive Anteil beim Betrachten eines Bildes ist relativ hoch. Gerade bei ungegenständlichen Werken ist die Frage nach deren Bedeutung ein nahe liegender Bestandteil im Prozess der Sinnzuschreibung. Die bewussten Hirnfunktionen sind hier in der Regel stärker beteiligt als bei der Wahrnehmung von Musik. Nur der gebildete Musikkennner vermag die Konstruktionsprinzipien einer Komposition präzise herauszuhören und sie der reflektierenden Analyse zugänglich zu machen. Bei der seriellen Musik spielt dieser Aspekt eine nicht zu unterschätzende Rolle. Sonst bleibt sie unverständlich und wird schnell als anstrengend empfunden. Lediglich die auf Meditation hinzielende serielle Musik scheint durch den Verzicht auf artifizielle Kompositionsprinzipien geeignet, direkt und ohne bewusste Reflexion positiv wahrgenommen zu werden. Dies mag damit zusammenhängen, dass meditative Klänge häufig aus der Natur abgeleitet werden, sei es nun der Herzschlag oder das Wellenrauschen. Aber auch der Technobeat kann auf gewisse Weise meditativ wirken.

\*

Parallel zu den Fortschritten der fotografischen Technik nach der Jahrhundertwende wurde das Aufnahmematerial für den Kinofilm entwickelt, bei dem sich das am Rand perforierte 35-mm Format durchsetzte. In Folge der weiteren Verbesserung von Schärfe und Körnigkeit war es dann ein nahezu zwangsläufiger Schritt, auch für die Fotografie das kleinere Format des Kinofilms zu nutzen und mit ihm den Rollfilm zu ersetzen. Die Realisierung dieser Idee erfolgte durch den

Entwicklungschef für Filmkameras bei Leitz, den Ingenieur Oskar Barnack, der im Jahr 1914 das Urkonzept der Leica vorstellte.

\*

Klare Darstellungen von Objekten sind nur möglich, wenn sie Kontraste in Form von Farb- oder Helligkeitsunterschieden aufweisen. Dies ist bei normaler Beleuchtung nahezu immer der Fall. Lediglich unter experimentellen Bedingungen ließe sich eine Szene konstruieren, bei der alle Gegenstände vollkommen gleichmäßig von allen Seiten beleuchtet werden, so dass keinerlei Schatten gebildet wird. Für die Kontrastdarstellung blieben dann ausschließlich Farbdifferenzen übrig. Entfallen auch diese und haben wir es so mit Objekten zu tun, die erstens vollkommen einheitlich gefärbt und zweitens von allen Seiten gleichmäßig beleuchtet sind, ließe sich keine sinnvolle Fotografie anfertigen.

\*

Das Spiel mit der Originalitätsfrage ist in der Kunstgeschichte nicht ungewöhnlich. Andy Warhol hat die Campbell Soup Cans in die Reihe gebracht und Roy Lichtenstein die Marilyn Monroes vervielfacht, um das Phantom des einzigartigen Kunstwerkes in Zeiten eines allumfassenden medialen Overkills ein für alle Mal ad absurdum zu führen. Und auch die von Ottmar Hörl in achthundertfacher Ausführung auf dem Rathausplatz von Wittenberg aufgestellten Plastiknachbildungen einer Luther-Skulptur spielen ironisch mit der Wahrnehmung von Reformator, Heldenstandbild und massenhafter identischer Plastiknachbildung.

\*

Die ersten Ansätze der perspektivischen Bildgestaltung aus der griechischen und römischen Blütezeit gerieten in den folgenden Jahrhunderten weitgehend in Vergessenheit. Vorherrschend waren im Mittelalter, wie bei den Bildern der frühen Antike und in nahezu allen traditionellen Kulturen, die rein flächig angelegten Werke ohne räumliche

Differenzierung der Figuren und Gegenstände. Sie wurden zur Illustration religiöser Zusammenhänge geschaffen, aber nicht zur Bebilderung von *Sichtweisen*. Für die Darstellung der Beziehungen zwischen den bestimmenden Elementen des Daseins reichte die flächige Illustration auch völlig aus, heute würden wir vielleicht von Organigramm sprechen. Das eher übersichtliche Weltbild mit der Erde als Scheibe im Zentrum, die von Göttern oder später einem einzigen Gott überwacht und gesteuert wird, ließ sich auf eine solche Weise hinreichend darstellen.

\*

Die stilprägende Wirkung der Neuen Sachlichkeit hielt bis in die Nachkriegszeit an. Als Nachfolger von Renger-Patzsch gelten zum Beispiel die Begründer der Düsseldorfer Fotoschule, Bernd und Hilla Becher. Bekannt wurde das Künstlerpaar seit den sechziger Jahren durch die systematisch zusammengetragenen Ruhrgebietsansichten, vor allem jedoch durch die Serien von Industrieanlagen wie Hochöfen, Fördertürme, Gasbehälter und Wassertürme. Beide betrachteten die fotografische Arbeit in erster Linie als Dokumentation. Einen Kunstanspruch erhoben sie, zumindest in den frühen Jahren ihrer Tätigkeit, nicht.

\*

In der Regel wissen wir recht genau, welche Nähe zu anderen Menschen als sozial adäquat empfunden wird. Umgekehrt haben wir ein instinktives Gefühl für eine nicht mehr angemessene Nähe. Will man in der ungefährlichen Distanz, vielleicht sogar unentdeckt bleiben, so neigt man deshalb zur Verwendung eines Teleobjektivs. Sucht man hingegen mit einer normalen Brennweite oder dem Weitwinkelobjektiv die direkte Begegnung, verlässt man den eigenen Wohlfühlbereich und testet sich selbst sowie seine Umwelt. Man nimmt in Kauf, in das Distanzfeld der Menschen vor der Kamera einzudringen, und riskiert, dass es unbequem wird. Aber es entstehen häufig auch die interessanteren Bilder, denn die

kurze Brennweite ist für die dynamische Abbildung atmosphärisch dichter Situationen nun einmal besser geeignet.

\*

Bei einer sehr kontrastreichen Fotografie besteht die Tendenz, dass sowohl die dunklen wie die hellen Bildpartien keine Zeichnung mehr aufweisen. Im Extremfall entsteht eine reine Schwarzweissgrafik. Die Kontraststeigerung in der Dunkelkammer oder am Bildschirm ist somit eine ambivalente Angelegenheit. Das muss ja nichts Schlimmes sein, man sollte es jedoch wissen. Wenn eine intensive Detailwiedergabe über das gesamte Bild angestrebt wird, ist bei der Bildschärfung Wert auf den Erhalt aller Helligkeitswerte der Grauskala zu legen.

\*

Da man durch die Lektüre von Walter Benjamin desillusioniert war, was die auratische Wirkung vervielfältigbarer Kunst anbelangte, und Gefallen an ihrem demokratischen Charakter gefunden hatte, waren die Vorzüge der mit dem Computer erstellten Grafiken und Bilder gegenüber der analogen Handarbeit des Künstlergenies akzeptabel geworden. Nur der traditionelle Kunstbetrieb lehnte Computergrafiken überwiegend ab. Zu sehr schienen die mit Hilfe von Maschinen entstandenen Bilder dem Ideal des autonomen, kreativen Schaffens zu widersprechen. Darüber hinaus handelte es sich bei vielen der ersten Computergrafiker nicht um Künstler im herkömmlichen Sinne, sondern um Systemfremde wie Mathematiker, Naturwissenschaftler und Techniker, die in den siebziger Jahren exklusiven Zugang zu den zur Verfügung stehenden Großrechnern hatten.

\*

Häufig zeichnen sich serielle Werke durch konsequent angewandte Kompositionsregeln aus. Ob es sich um die mehrfache Darstellung des gleichen Motivs handelt, ein strenges Wiederholungsmuster oder um musikalische Tonfolgen, die sich an mathematischen Formeln orientieren,

nicht selten wirken solche Reihen emotionsfern und wie von nüchterner Disziplin arrangiert. Diese Präzision bildet ein Gegengewicht zum Expressiven, Wilden und Aktionistischen, das in anderen Bereichen der zeitgenössischen Kunst das Programm bestimmt. Mitunter wird dem Seriellen auch eine gewisse Ideenlosigkeit unterstellt, da dem Künstler wohl nichts Neues mehr eingefallen sei und er deshalb, so die böse Vermutung, die Wiederholung des Immergleichen als konzeptionelle Alternative zum Diktat des Immerneuen anpreist.

\*

Die hundertfache identische Wiederholung eines Themas oder Motivs mag auf den ersten Blick als kritischer Beitrag zur Uniformität des modernen Menschen verstanden werden, erweckt bei näherer Überlegung jedoch ambivalente Gefühle, denn der Künstler selbst verfügt offenbar über genau jene Eigenschaften, die er zum Thema seines Werkes gemacht hat. Wer ohne Abweichung zigfach das gleiche Motiv auf die Leinwand bringt, der geht mit einer hohen Disziplin ans Werk und lässt sich nicht durch expressive Anfälle vom einmal eingeschlagenen Weg abbringen. Die für das Werk genutzten Sekundärtugenden des Künstlers entsprechen letztlich der in demselben Werk kritisierten Pingeligkeit und Regelmäßigkeit des Daseins. Hier zeigt sich eine dialektische Spannung, die sich nur auflöst, wenn sie sich als bewusst eingesetztes Stilmittel interpretieren lässt. Dies ist etwa der Fall, wenn eine kleine ironische Andeutung im Bild zu erkennen gibt, dass dem Künstler auf der Metaebene die Widersprüchlichkeit zwischen rigider Form und kritischem Inhalt durchaus bewusst ist.

\*

In den Zwanziger Jahren setzte sich das Konzept der Leica, nicht zuletzt aufgrund der feinmechanischen und optischen Qualitäten, endgültig durch, und die seit 1925 in Serie hergestellte Kamera wurde fortan weltweit verkauft. Insbesondere Reportagefotografen erkannten ihre Vorteile. Als

Messsucherkamera war sie technisch bedingt insbesondere für die kürzeren Brennweiten und somit für den Nahbereich ausgelegt. Der eingespiegelte Rahmen ermöglichte dabei auch die Beachtung der nicht im Zentrum des Aufnahmefeldes befindlichen Objekte. Dies unterstützte die Konzentration auf den entscheidenden Augenblick. Hinzu kam der leise Schlitzverschluss, der ein akustisch unauffälliges Arbeiten ermöglichte. Es stand somit eine Kamera zur Verfügung, die prädestiniert war für Aufnahmen inmitten des Geschehens. Der Fotograf konnte sich nun wie nie zuvor dem alltäglichen, nichtinszenierten Leben nähern.

\*

Ohne Schatten fehlt etwas. Er entspricht dem berühmten Salz in der Suppe. Es geht auch ohne, macht aber nicht so viel Spaß. Erst durch die Abhebung des Schönen vom Durchschnittlichen oder die dialektische Bestärkung des Bestehenden durch die gedankliche Vorstellung seines Verschwindens entsteht eine dynamische Spannung. Licht und Schatten gehören zusammen wie Yin und Yang. Ohne Licht kein Schatten. Hier wird es keinen Widerspruch geben. Aber umgekehrt? Ohne Schatten kein Licht. Macht eine solche Bedingung Sinn?

\*

Selbst der aufgeklärte, freundliche Blick auf andere Kulturen bleibt immer ein perspektivischer. Wir sehen stets das, was wir sehen wollen. Je fremder die Fremde, umso mehr hängen wir an Klischeebildern, die unsere Gesellschaft über einen langen Zeitraum aufgebaut hat und die wir nicht so schnell abschütteln können. Es bliebe eine Illusion, aus der eigenen Kultur einfach aussteigen zu wollen. Allein die Syntax und Semantik der erlernten Muttersprache haben unser Denken und Wahrnehmen auf eine nur schwer korrigierbare Weise geprägt. Vieles von dem, was uns *völlig logisch* erscheint, ist dies lediglich aufgrund unserer spezifischen Art des Denkens.

\*

Eine Objektivität nach heutigem Verständnis wurde von der bildlichen Darstellung im Mittelalter nicht verlangt, denn wo etwas individuell Subjektives nicht gedacht werden konnte, fehlte hierfür die gegensätzliche Basis. Es galt einzig und allein die göttliche Wahrheit, repräsentiert durch biblische Geschichten und deren Auslegung durch den Klerus. Die Welt mit eigenen Augen sehen oder gar erklären zu wollen, galt als Ketzerei und führte nicht selten auf den Scheiterhaufen. Dies änderte sich erst mit dem Ausgang des Mittelalters und dann endgültig in der Renaissance. Die Zentralperspektive nahm den Blickwinkel des menschlichen Auges ein und simulierte damit das standortabhängige Sehen. Etwa zeitgleich arbeitete Leonardo da Vinci an der mathematischen Grundlegung der Perspektivlehre und setzte diese in Form streng geometrisch aufgebauter Bilder praktisch um.

\*

Der fotografische Blick greift aus der Menge der möglichen Wirklichkeitssichten eine bestimmte Variante heraus, um genau diese als Bild festzuhalten. Es handelt sich somit um einen kontingenten Prozess, da die Entscheidung auch zugunsten einer anderen Variante hätte ausfallen können. Die Umgebung spiegelt sich eben nicht einfach eins zu eins auf dem Film oder dem Sensor wider, sondern es können durch die Benutzung einer bestimmten Brennweite, die Verwendung spezifischer Blenden- und Verschlusszeiten, durch die Setzung des Schärfepunktes, durch Weißabgleich und Kontraststeuerung sowie eine Reihe weiterer Einstellungsmöglichkeiten von einem einzigen Aufnahmestandpunkt nahezu unendlich viele verschiedene Aufnahmen gemacht werden. Fotografie hat deshalb grundsätzlich nicht viel mit Objektivität zu tun.

\*

Durch Langzeitbelichtungen schuf Anton Giulio Bragaglia eine fließende Bewegungsfotografie, der es nicht um die abgebildete Person an sich ging, sondern abstrakt um die Durchquerung eines Körpers im Raum. Anders

als die Sequenz- und Chronofotografien, deren Aufnahmen die Phasen des Bewegungsablaufes voneinander abgrenzten, hatte sich Bragaglia damit konsequent der Bewegung selbst geöffnet. Die analytische Trennung der einzelnen Sequenzen war ihm weniger wichtig als der fließende Effekt. Gegenstand der Aufnahme wurde auf diese Weise das nicht-materielle Phänomen der Bewegung und nur indirekt das sich bewegende Objekt. Genau diesen Gedanken übertrug Umberto Boccioni auf die Skulptur. Die Bewegung sollte unmittelbar fließend dargestellt werden. Er erweiterte damit die Synchrondarstellung verschiedener Perspektiven, wie sie etwa Picasso vorgenommen hatte, um den Prozess des Perspektivwechsels selbst, also die Bewegung, die sich während der Veränderung des Blickwinkels ergibt.

\*

Mit dem Einzug der Personalcomputer in den Alltag der Privathaushalte während der achtziger Jahren wurde der Niedergang der traditionellen Computergrafik eingeleitet, denn nun konnte nahezu jeder mit dem heimischen Rechner und etwas Software seinem Spieltrieb freien Lauf lassen. Die herkömmliche Computergrafik sah plötzlich ziemlich alt aus, und zusätzlich zur Demokratisierung der Technik in Form ihrer massenhaften Verbreitung kam es zur Konvergenz von Computergrafik und Digitalfotografie. Seit dieser Zeit kann von einer Computerkunst gesprochen werden, deren Verbindendes in der Nutzung von Algorithmen besteht. Woher dabei die Ausgangsdaten für die rechnergestützte Bearbeitung stammen, spielt keine Rolle. Die Eingabe kann wie bei reinen Grafikprogrammen in Form von Befehlsdaten erfolgen oder wie bei der Bildbearbeitung als Fotodatei. Beide Formen lassen sich auch kombinieren, und selbst einfache Bildbearbeitungsprogramme bieten heutzutage Funktionen, bei denen Daten hinzugefügt werden, die nicht Bestandteil der zugrunde liegenden Fotodatei waren. Die virtuelle Realität ist somit längst Bestandteil auch der ganz alltäglichen Fotografie geworden. Frei

erfundene Computergrafik und digitale Fotografie lassen sich nicht eindeutig voneinander abgrenzen.

\*

Wie meistens im Leben gibt es verschiedene Sichtweisen auf die Dinge dieser Welt. So auch bei der seriellen Malerei, wenn ein und dasselbe Motiv zigfach wiederholt wird. Die dem Maler möglicherweise zugeschriebene, negativ konnotierte Rigidität im Sinne eines neurotischen Wiederholungszwanges kann deshalb auch als weise Distanzierung vom Innovationsdruck des Kunstbetriebes und als Erscheinung meditativer, maßvoller Bescheidenheit gedeutet werden. Die Wiederholung muss nicht zwingend einer bissigen, angestregten Kritik an der Moderne entsprechen, sondern kann ebenso zum Lebensentwurf eines Künstlers gehören, der sich für die Abwendung von der Ökonomie des permanent Neuen entschieden hat und mit großer innerer Ruhe in einem bestimmten Motiv sein persönliches Meditationsthema sieht.

\*

Trotz der Gemeinsamkeiten mit der Neuen Sachlichkeit eines Renger-Patzsch zeigt sich bei den Fotografien von Bernd und Hilla Becher in den siebziger und achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts ein maßgeblicher Unterschied. Ihre Werke wurden im Laufe der Zeit nicht nur als kulturanthropologische Dokumente wahrgenommen, die eine untergehende Industriearchitektur festhielten, sondern sie wurden mehr und mehr der *künstlerischen Moderne* zugeordnet. So stellte die damalige Kunstkritik stilistische Verwandtschaften der seriell aufgebauten Typologien Bechers mit der Konzeptkunst fest, und die Sachlichkeit der Aufnahmen wurde als Ausdruck einer minimalistischen Reduktion auf das Wesentliche interpretiert. Tradition und Avantgarde berührten sich, und der Höhepunkt war erreicht, als die Bechers im Jahr 1990 den Goldenen Löwen der Biennale Venedig für ihre *Anonymen Skulpturen* erhielten. Die Erweiterung des klassischen Skulpturbegriffes hatte es möglich gemacht,

nun auch Fotografien in den Kanon aufzunehmen, obwohl es sich bei ihnen um lediglich zweidimensionale künstlerische Flächenwerke handelt.

\*

Die Begegnung von Menschen in der Großstadt war für Fotografen schon immer ein reizvolles Thema. Sie bietet das Material für die Suche nach wesentlichen Momenten des Lebens, und im öffentlichen wie im privaten Raum ließen sich, wenn man nur genau hinsah, beliebig viele entscheidende Augenblicke entdecken, die man mit Hilfe der modernen Kameratechnik festhalten konnte. Das Ergebnis waren Aufnahmen, die sich vollständig von der repräsentativen Fotografie der vorangegangenen Jahrzehnte unterschieden. Typisch war nun nicht mehr das Bild mit der gestellten Idealpose, sondern die Entdeckung der Wahrheiten, die im schnell Vorübergehenden, mitunter wie zufällig Erscheinenden lagen.

\*

Platons Höhlengleichnis nimmt seinen Ausgangspunkt bei den Bildern an der Wand, die für die armen angeketteten Gefangenen die einzige Wirklichkeit darstellen. Tagein, tagaus sehen sie nichts anderes als die Schatten der draußen vor der Höhle vorbeigetragenen Gegenstände und machen sich ihren Reim auf die Welt. Seltsame Formen, die sich permanent verändern, dazu Geräusche und Stimmen aus dem Nichts, die wohl mit den Bildern in Zusammenhang stehen. Das Leben besteht offensichtlich ausschließlich aus diesen visuellen und akustischen Sinneseindrücken. Das, und nur das, ist die Welt der Höhlenbewohner. Sie haben keine Chance, die Bilder mit den wirklichen Objekten, von deren Existenz sie nichts wissen, in irgendeinen Zusammenhang zu bringen. Sie können deshalb nicht wissen, dass es sich bei den Bildern um Schatten *von etwas* handelt.

\*

New York, eine Metropole voller Szenen, die zum Fotografieren einladen, auch wenn sie bereits in hunderttausenden von Bildern festgehalten wurden und nahezu jedem bekannt sind. Trotz des Wissens, dass der eigene touristische Blick identisch ist mit den Blicken vieler anderer, wird fotografiert, als sähen wir als Einzige etwas besonders Seltenes. Die Ergebnisse sind in vielen Fällen ernüchternd, und bei der Betrachtung auf dem heimischen Monitor strahlen die Bilder eine gewisse unambitionierte Normalität aus. Wir beginnen zu ahnen, dass unsere eigenen Fotografien unwichtige Nachahmungen sind. Die auf die Reise mitgenommenen Erwartungen haben uns offenbar eine Falle gestellt. Durch das bekannte Set klassischer New York Bilder haben wir bereits vor der Reise eine Vorstellung entwickelt, die dann beim Realbesuch wie ein Filter vorzugsweise solche Dinge zugelassen hat, auf die der Blick vorbereitet war. Die gelenkte Aufmerksamkeit hat zu jenen Bildern geführt, die uns bereits geläufig waren. Wir haben unsere Vorurteile bestätigt.

\*

Es ging Auguste Rodin nicht um eine möglichst realitätsgerechte Nachbildung, sondern um die *Illusionierung* von Bewegung. Wie Umberto Boccioni lehnte Rodin es ab, Bewegung als Addition einzelner Bewegungsmomente zu begreifen, sondern verstand sie als Synthese, als Vorgang an sich. Die analytische Sequenzfotografie mit der Dokumentation abgegrenzter Phasen konnte deshalb kein Vorbild sein. Der Betrachter sollte die Bewegung vielmehr unmittelbar spüren und erleben. Diese Überlegung führte Rodin zur Darstellung einer schreitenden Figur, die auf unnatürliche Weise mit beiden Füßen vollständig auf dem Boden steht. Die in der Skulptur angelegte Körperspannung als Ausdruck von *bewegter Kraft* erschien ihm geeigneter für die Darstellung des Dynamischen als eine wirklichkeitsnahe Beinstellung. Die Illusion war bedeutungsvoller ein der penibler Realismus.

\*

Während sich in der Renaissance als Experimentierfeld der neuen Perspektivkunst zunächst Architekturansichten anboten, kam bald das Portrait hinzu. War dieses bis in die Zeiten des Mittelalters lediglich Symbol für einen Typus oder die Rolle einer hervorgehobenen Figur und hatte nichts oder kaum etwas mit dem Aussehen wirklicher Personen zu tun, so wurde das Portrait in der Renaissance konkret und individualisiert. Insbesondere die reich gewordenen Kaufleute in den italienischen und niederländischen Handelsstädten gaben aufwändige Gemälde in Auftrag, deren Wiedererkennungswert hinsichtlich der abgebildeten Person eine unabdingbare Forderung war. Deshalb genügten nun nicht mehr die Insignien der Macht oder andere Symboliken des Rollenträgers, sondern entscheidend wurde die lebensechte Abbildung insbesondere des Gesichtes. Diese Individualisierung korrespondierte mit einem tiefgreifenden Wandel der Weltsicht des Renaissancemenschen.

\*

Dem Druck auf den Kameraauslöser geht ein aktiver Prozess des Suchens und Sehens voraus. Motive sind nicht einfach da, sondern sie müssen gefunden und entsprechend der Bildidee gestaltet werden. Je ambitionierter fotografiert wird, umso intensiver wird dieser Vorgang explizit reflektiert. Noch vor der Gestaltung findet eine Festlegung statt, was überhaupt fotografiert werden soll. Um durch die unendliche Komplexität der möglichen Wirklichkeitsbilder nicht überfordert zu werden, nimmt man in der Regel eine Eingrenzung auf bestimmte Motive, Genres oder Szenen vor. Genauso schwierig ist es, parallel in Schwarzweiß und Farbe zu fotografieren. Der Schwarzweißblick beim Fotografieren ist nun einmal ein anderer als der auf Farben konzentrierte.

\*

Bewegung und Geschwindigkeit bilden zentrale Topoi des Futurismus. Das Großstadtleben, das Automobil und das Flugzeug, der Film und die Elektrizität sind deren wesentliche Erscheinungsformen oder zumindest an

ihnen beteiligt. Im Vergleich zu diesen neuen Themen erschien der an den Akademien gelehrt klassische Schönheitsbegriff als überholte Vergangenheit. Außerhalb der Lehranstalten entwickelte sich stattdessen eine lebhaft alternative Kunstszene, und das nicht nur in Italien.

\*

Seit dem Beginn der Digitalisierung rückt die Frage nach dem Wesen der neuen Technologie und ihrer Möglichkeiten in den Mittelpunkt theoretischer Betrachtungen. In dem Augenblick, in dem die analoge Fotografie nicht mehr als einzig vorhandene und deshalb selbstverständliche Technik gelten konnte, musste das Anderssein des Digitalen zum expliziten Thema werden. Handelte es sich lediglich um eine neue Technologie, so wie die Plattenkamera durch den Film abgelöst wurde, oder verändert sich durch die Digitalisierung auch grundsätzlich das Wesen der Fotografie?

\*

Die im 20. Jahrhundert möglich gewordene Schnelligkeit des Fotografierens sowie die Ästhetik des Spontanen gaben dem Zufälligen einen Raum, den man früher aufgrund der tradierten Sehgewohnheiten noch nicht wahrgenommen hatte. Damit rückten Themen in das Blickfeld, die bislang ohne Beachtung bleiben mussten. Verbunden mit den politischen Positionierungen vieler Künstler der 20er und beginnenden 30er Jahre entwickelte sich vor allem in der französischen Metropole Paris um den Ungarn André Kertész, den unter dem Namen Brassai bekannt gewordenen Gyula Halász sowie Henri Cartier-Bresson ein humanistisches Verständnis von Fotografie. Fasst man deren typische Motive zusammen, ergeben sich bestimmte Gemeinsamkeiten. Meistens handelt es sich um Themen des Alltagslebens und insbesondere der Straßenfotografie.

\*

Fotografieren auf Reisen dient der Schaffung von Sicherheit, wenn überwiegend Bekanntes gesucht, entdeckt und festgehalten wird. Man sieht Vertrautes und blendet die fremdartigen Aspekte der Umgebung aus. Die Reizüberflutung wird kanalisiert, indem durch selektive Wahrnehmung die Komplexität auf bekannte Schemata reduziert wird. Aber auch die geläufigen touristischen Motive dienen dem Wiedererkennen und der Orientierung. Wer dem Heldendenkmal aus dem Reiseführer gegenübersteht, weiß genau, wo er sich befindet, und braucht keine Furcht vor dem Verlust der Koordinaten zu haben.

\*

Die Erde ist seit der kopernikanischen Wende keine Scheibe mehr und hat ihre Rolle als Mittelpunkt des Kosmos verloren. Erschütterungen des herkömmlichen Denkens blieben unausweichlich. Je nach Sichtweise war dies eine Befreiung oder aber eine verunsichernde Bedrohung. Die Einführung des Buchdrucks, die Seefahrt auf den Meeren der neu entdeckten Kugel und auch die Infragestellungen des Tradierten durch die Reformation sowie die Abwehrkämpfe der Gegenkräfte kamen hinzu und trugen zur Zerstörung vormaliger Sicherheiten bei. Offensichtlich war alles eine Angelegenheit unterschiedlicher Perspektiven geworden. Diese neue Erkenntnis war auch direkt praktisch anwendbar und motivierte zur Weiterentwicklung von Mathematik, Physik und Naturwissenschaft. Die Vermessung der Wirklichkeit mit den Hilfsmitteln von Geometrie und Perspektive führte auf diese Weise zu einer Objektivierung subjektiver Sichtweisen, eine wesentliche Voraussetzung nicht nur moderner Erkenntnistheorien, sondern auch der Entdeckung Amerikas.

\*

Bevorzugt man beim Fotografieren abstrakte oder technizistische Genres in der Tradition des Bauhauses oder, selbst wenn dies zunächst gegensätzlich klingt, die Ausdrucksformen der Subjektiven Fotografie, so hat dies in beiden Fällen andere Konstruktionsprinzipien als bei der

dokumentierenden Reportagefotografie zur Folge. Zwischen Abstraktion und Dokumentation, Tonwertreduktion und Farbigkeit oder zwischen aufwändiger Studiofotografie und Kleinbildschnelligkeit liegen Welten. Eingebunden in die grundlegende Entscheidung hinsichtlich der Stilfrage geht es darüber hinaus um die Festlegung, ob die aus der Malerei bekannten, flächig orientierten Gestaltungsregeln im Vordergrund stehen oder ob das Bild eine räumliche Tiefe illusionieren soll und deshalb Wert auf perspektivische Wirkungen zu legen ist. Eine *Fotografie an sich* gibt es jedenfalls nicht, dafür aber verschiedene Möglichkeiten, aus denen man wählen kann.

\*

Einige Werke Marcel Duchamps gelten als Ikonen der künstlerischen Moderne, und die berühmte Fahrradfelge auf dem Küchenschemel stellt eine der ersten Plastiken mit beweglichen Elementen dar. Das sich im Rad manifestierende Rotationsprinzip löst beim Betrachter eine gedankliche Verbindung aus. Schon Marey hatte durch Fäden, die im Raum rotierend umherwirbelten, die dritte Dimension kenntlich gemacht und damit skulptural erobert. Duchamp genügte bereits die Assoziation einer Rotation, um den gleichen Effekt zu erzielen. Die Fahrradfelge verwies allein durch das *Potenzial* zur Drehung auf eine mögliche Bewegung und damit den Raum. Hier zeigt sich die ganze Raffinesse der Skulptur. Duchamp hielt im Übrigen seine Experimente auch regelmäßig fotografisch fest.

\*

Das heutige Verständnis von Kunst trennt nicht mehr zwischen den verschiedenen Erscheinungsformen. Der Bildhauer erzeugt das Gleiche wie der bildende Künstler mit Hilfe von Leinwand und Pinsel oder der Fotograf mit der Kamera, nämlich Zeichen, die es zu interpretieren gilt.

\*

Es gibt Gemälde, die wie fotografiert aussehen, und Fotografien, die wie gemalt wirken. Diese Verwandtschaft kann Ergebnis eines bewussten Verwirrspiels sein oder aber ein Hinweis darauf, dass es mit den eindeutigen Grenzziehungen der Vergangenheit nicht mehr getan ist. Insbesondere bei gedruckten Bildern bleibt mitunter unklar, welche Qualität das Original aufwies, ob es sich um eine Fotografie oder ein mit der Hand geschaffenes Werk handelt. Die vergangene Welt war da noch übersichtlicher. Das eindeutig als gemalt erkennbare Bild hatte seinen Ursprung in der Phantasie des Künstlers oder aber in dessen subjektiver Wahrnehmung der äußeren Realität. Die Fotografie hingegen versprach eine objektive Abbildung dieser Realität. Sie bot eine Exaktheit, die von der Malerei nicht erreicht werden konnte. Umgekehrt verfügte diese über einen wesentlich größeren Freiheitsgrad als die Fotografie mit ihrer Wirklichkeitsgebundenheit. Diese relativen Eindeutigkeiten der Vergangenheit sind in der Moderne, nicht zuletzt durch die Digitalisierung der Medien und die Auflösung ihrer Grenzen, obsolet geworden.

\*

Die serielle Darstellung weist sowohl Beruhigendes wie latent Gefährliches auf. Wird dies bewusst gemacht, ist ein naiver Blick nicht mehr möglich. Hat man einmal die Potentiale verstanden, die in der Wiederholung liegen, so beginnt die Suche nach dem tieferen Sinn. Handelt es sich wirklich um eine stupide Wiederholung des Immergleichen, oder weisen die einzelnen Elemente der Serie Abweichungen, ja vielleicht auch nur kleine Nuancen von Unterschieden auf? Wird eine solche Differenz dann gefunden, entsteht eine neue Wahrnehmung. Die ursprüngliche Sichtweise ist zerstört und die Frage richtet sich auf die Ursache der Abweichung. Warum wird ein bestimmtes Serienelement hundertmal gleich dargestellt und dann plötzlich auf eine etwas andere Weise? Hat der Künstler nicht aufgepasst? Eine solche Antwort wäre nicht überzeugend. Die Vermutung liegt nahe, dass es hierfür einen gezielten Grund gibt, eine Idee, ein Gedanke, vielleicht ein Konzept.

\*

Bis zur Verbreitung der Leica war kaum jemand auf den Gedanken gekommen, den fotografischen Prozess als Jagd nach dem *besonderen Augenblick* zu verstehen. Einmal stand die dafür notwendige Technik nicht zur Verfügung, andererseits waren die Gedanken des Fotografen gar nicht auf solche Themen eingestellt und es galt das Primat des sorgsam Inszenierten. Alles Flüchtige, Zufällige und Besondere wurde erst in dem Augenblick zum potentiellen Motiv, als man sich auf die Suche nach ihm begeben hatte. Es handelt sich hier um einen typischen Prozess. Man sieht genau das, was man sehen will, und fühlt sich anschließend in seiner Erwartungshaltung bestätigt. Umgekehrt gilt: Was nicht gesucht wird, kann auch kaum gefunden werden.

\*

An der Höhlenwand in Platons Gleichnis zeigen sich Schatten, von denen die Bewohner der Finsternis gar nicht wissen, dass es Schatten sind. Sie können nämlich keine Beziehung herstellen zwischen diesen Bildern und den Objekten vor der Höhle, weil sie von deren Existenz keine Ahnung haben. Für die Höhlenbewohner handelt es sich bei den Bildern an der Wand deshalb nicht um Schatten *von* irgendetwas, sondern um Originale. Schatten gibt es nur dann, wenn etwas vorhanden ist, das diesen Schatten verursacht, also mindestens eine Lichtquelle und dazu ein Gegenstand, der den Lichtstrahl unterbricht. Aber vor allem bedarf es eines Menschen, der diese Konstellation wahrnimmt. Schatten sind die Bilder an Platons Höhlenwand deshalb nur im Blick eines externen, allwissenden Betrachters.

\*

Susan Sontag hat die Funktion des Fotografierens beim Reisen näher analysiert und beschreibt neben der Schaffung von Sicherheit weitere Aspekte. So kann die Aneignung der fremden Umwelt durch Beschränkung auf ausgewählte Motive auch als Verweigerung von Erfahrung interpretiert

werden. Man konzentriert sich vollständig auf die Suche nach fotogenen Szenen und blendet alles Übrige aus. Die Erfahrung des Fremden bleibt dabei zwar oberflächlich, aber das Fotografieren fördert zumindest den oberflächlichen Eindruck einer interessierten Teilnahme.

\*

Für die bildende Kunst bedeutete die Perspektivtechnik der Renaissance im Vergleich zum mittelalterlichen Flächenbild eine entscheidende Weiterentwicklung. Figur und Grund waren nun gleichberechtigte Bestandteile der Bildkomposition und die Raffinessen der Perspektive wie auch der gewollten Bildtäuschungen gelangen immer gekonnter und wirkungsvoller. Die Malerei hatte sich auf den Weg des naturalistischen Darstellungsparadigmas begeben, das die bildenden Künste bis zur Erfindung der Fotografie und noch viele Jahrzehnte danach bestimmen sollte. Allerdings geriet dabei in Vergessenheit, dass die Zentralperspektive als Basis des Naturalismusverständnisses nur eine künstlerische Konvention darstellt. Im Rahmen einer Epochen übergreifenden und nicht eurozentrischen Kulturgeschichte stellt sich die perspektivische Darstellung sogar eher als Ausnahme dar.

\*

Soll eine Fotografie den Eindruck räumlicher Tiefe vermitteln, muss durch geeignete Gestaltungsmittel die dritte Dimension suggeriert werden. Das kann durch eine klassische Bildaufteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, differenzierte Licht- und Schattenwirkungen oder zentralperspektivische Fluchtlinien geschehen. Je kürzer die Brennweite des Objektivs und je größer somit sein Bildwinkel, umso intensiver wird der Blick entlang der Fluchtlinien in die Tiefe gezogen. Weitwinkelobjektive stehen deshalb von ihrem Charakter her für die Schaffung räumlich orientierter Fotografien. Ganz anders die Wirkung von Teleobjektiven. Hier werden die Gegenstände optisch verdichtet, die Raumwirkung zieht sich zusammen, und je länger die Brennweite, umso schwieriger wird die

Abschätzung der realen Entfernung zwischen den räumlich gestaffelten Bildelementen. So kann bei Teleaufnahmen in der afrikanischen Savanne kaum beurteilt werden, ob sich zwischen dem Löwen und dem dahinter stehenden Baum eine Distanz von fünfzig oder von zweihundert Metern auftut.

\*

Im Zeitrafferrückblick lässt sich die Entwicklung zur modernen Plastik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammenfassen. Die Funktion der Fotografie wird dabei in allen Phasen deutlich. Im ersten Schritt wurde die Statue bewegungsrealer, weil mit Hilfe der Fotografie die einzelnen Sequenzen eines dynamischen Vorgangs analysiert und auf die Skulptur übertragen werden konnten. Die Fotografie hatte eine Funktion als Hilfsmittel für größere Wirklichkeitsnähe bekommen. Im zweiten Schritt wandte Boccioni die Erkenntnisse zur Darstellung von Bewegung auf die künstlerische Skulptur an und brachte Dynamik und Multiperspektivität zum Ausdruck. Den dritten Schritt vollzog dann Duchamp, der direkt das Material der Skulptur in (potenzielle) Bewegung versetzte. Später führten die kinetischen Experimente des Bauhauses diesen Ansatz fort und spielten in vielfältiger Weise mit Licht und Bewegung. Noch weitergehender nimmt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der *erweiterte Skulpturbegriff* die Tradition von Duchamp auf und ergänzt sie um zusätzliche Elemente wie etwa die Performance. Ohne Beteiligung der Fotografie oder des Films geht seitdem häufig gar nichts mehr, da man die Kamera nicht zuletzt zur Dokumentation des Geschehens benötigt.

\*

Die der Fotografie zugeschriebene Realitätsnähe hängt auch mit dem vermeintlich entsubjektivierten Aufnahmeprozesses zusammen. Die Alltagsvorstellung geht davon aus, dass die äußere Realität mit Hilfe der Kamera auf den Filmträger gebannt wird, um dann wiederum vom Negativ in ein Abbild der ursprünglichen Realität zurückverwandelt zu werden.

Zwar stellt bereits die Umwandlung der dreidimensionalen Wirklichkeit in eine zweidimensionale Ebene eine Abstraktion dar, dennoch ändert dies im allgemeinen Bewusstsein nichts an der Bewertung des fotografischen Abbildungsvorganges als *objektiv*. Auch die Entfärbung des Realen durch die Schwarzweißfotografie, die brennweitenbedingte Perspektivveränderung, die Fixierung schnellster Bewegungen durch extrem kurze Belichtungszeiten oder blendenabhängige Unschärfen führen im naiven Alltagsverständnis bestenfalls zu einer Relativierung des Objektivitätscharakters der Fotografie, nicht aber zu einer grundsätzlichen Infragestellung.

\*

Es kommt auf den Kontext an, und es entscheidet sich wesentlich im Auge des Betrachters, wie eine Serie wahrgenommen wird. Der Sinn eines Bildes ist niemals Bestandteil des Bildes selbst, sondern entsteht erst bei dessen Betrachtung. Und gerade weil dem seriellen Kunstwerk im Gegensatz zum expressiven eine hohe Disziplinierungsanstrengung des Künstlers vorausgegangen ist, darf man annehmen, dass dieser sich bei seiner Arbeit etwas gedacht hat. Ein serielles Kunstwerk entsteht nicht aus dem Unterbewussten oder als Augenblickslaune, sondern ist Ergebnis einer durchdachten Konstruktion oder Komposition.

\*

Solange bei einer Reise die neue Umgebung noch nicht vertraut ist, stehen Orientierungsaspekte im Vordergrund. Wird man dann mehr und mehr mit den Dingen bekannt, richtet sich der Blick auch auf das Ungewöhnliche und auf überraschende Perspektiven. Häufiges Reisen und ein geübtes Bewegen in unbekanntem Regionen erleichtern daher die Ablösung von fotografischen Vorurteilen. Beim dritten Besuch einer fernen Stadt wird man frei für das offene Sehen.

\*

Von der Renaissance zur Aufklärung war es noch ein großer Schritt, aber die Grundlage für die vollständige Aufhebung des Denkverbotes ist mit der Etablierung des perspektivischen Malens gelegt. Die philosophische und politische Aufklärung des 18. Jahrhunderts konnte an dieser Vorleistung der Renaissance anknüpfen und die Freiheit des Individuums in allen Bereichen einfordern. Dies hatte weitere Folgen für das künstlerische Bildverständnis. Es ging bei Perspektivfragen nun immer häufiger nicht nur um optische Gesetze, sondern auch um den hinter dem Visuellen liegenden *Standpunkt*. Entsprechend verlagerte sich der kunsttheoretische Diskurs von der Analyse des Dargestellten hin zu den gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen eines Bildes.

\*

Ziel des Fotografischen Futuristischen Manifestes von 1930 war die Integration der Fotografie in den Kanon der etablierten Künste. Neben dem Futurismus hatten sich auch Dadaismus und Surrealismus mit Experimenten, ungewöhnlichen Materialien und neuen Techniken auf das Feld von Bildmontagen sowie Dunkelkammermanipulationen begeben und gleichzeitig andere Formen wie Theater, Tanz oder Performances berührt. Diese Öffnung der künstlerischen Ausdrucksformen war nicht ohne Einfluss auf die Fotografie geblieben, und die Transformation des Realen mit Hilfe der Kamera wurde zu einem vertrauten Experimentierfeld.

\*

Die Neue Sachlichkeit der Zwanziger Jahre mit dem programmatisch erklärten Wirklichkeitsbezug auf der einen Seite und die Subjektive Fotografie der Fünfziger mit ihrer Betonung der künstlerischen Gestaltungsfreiheiten auf der anderen wirken wie Antipoden. Dennoch war den Vertretern der Subjektiven Fotografie bewusst, dass jede Aufnahme ein Geschehen vor dem Objektiv zur Voraussetzung hat, es also keine vollkommene künstlerische Freiheit gibt und immer ein, wenn auch relativer, Bezug auf Wirkliches vorliegt. Und auf der anderen Seite

wussten die Fotografen der Neuen Sachlichkeit, dass sie nicht einfach nur Reproduzenten der Realität waren, sondern ihre Arbeit aufgrund des persönlichen Stils und der eingesetzten Technik zu höchst unterschiedlichen Abbildungen ein und desselben Objektes führen konnte.

\*

Da bei Teleaufnahmen die räumlich gestaffelten Bildelemente nah beieinander oder sogar auf einer Ebene zu liegen scheinen, ergeben sich im Vergleich zum Weitwinkelobjektiv höhere Anforderungen an die *flächig* orientierte Bildgestaltung. Zwar spielt auch bei Weitwinkelfotografien die proportionierte Bildgestaltung eine Rolle, bei Telebrennweiten muss jedoch das Fehlen perspektivischer Fluchtlinien als haltgebende Elemente kompensiert werden. Bei dem zur Fläche verdichteten Raum entwirft der Fotograf das Bild deshalb eher in einer Weise, wie sie dem Maler von der Arbeit an der Staffelei vertraut ist.

\*

Die Avantgardisten der Zwanziger Jahre hatten die Eckpunkte eines neuen Verständnisses skulpturaler Kunst aufgezeigt. Sie war beweglich geworden, sie nutzte alle zur Verfügung stehenden Materialien, sie bezog das Flüchtige in ihre Konzeption mit ein, sie spielte durch Lichteffekte mit der Phantasie der Raumnutzung und sie forderte die Imagination sowie alle Sinne des Betrachters. Die figurale Starrheit und Abgeschlossenheit der klassischen Skulptur verkehrte sich in ihr Gegenteil. Schließlich waren es nicht nur komplexe Installationen mit allerlei Überraschungseffekten. Seit der Mitte des Zwanzigsten Jahrhunderts tauchte der Künstler selbst aus der Kulisse auf und nahm eine aktive Rolle im Kunstwerk ein. Bezog sich der Auftritt anfangs noch auf die Interaktion mit der Installation, so bekam sein Agieren zunehmend einen eigenständigen Charakter. Die Performance war geboren, und es setzte sich durch, diese in den erweiterten Skulpturbegriff einzubeziehen.

\*

Moderne Erkenntnistheorien in der Tradition nachkantianischer Philosophien, die Strukturalisten und Semiotiker, die kognitiven Entwicklungspsychologen, neuere Forschungen über die Funktionsweise der Sinnesorgane und den Hirnaufbau sowie eine allgemeine Skepsis gegenüber dem allzu Eindeutigen stellen nicht nur jedes naive Wirklichkeitsverständnis in Frage, sondern auch den Objektivitätsanspruch der Fotografie. Wenn es stimmt, dass niemals die Wirklichkeit an sich erkannt werden kann, sondern bestenfalls kulturabhängige Konstruktionen, die innerhalb einer Gesellschaft konsensual als Realität bezeichnet werden, so muss dies gravierende Vorbehalte gegenüber einer objektivitätsbeanspruchenden Fotografie zur Folge haben. Als allgemeine Erkenntnis bleibt übrig, dass es sich beim fotografischen Bild, nicht unähnlich der Malerei, eher um eine kontingente Konstruktion als um eine Abbildung handelt.

\*

Die Zuspitzung der Idee vom perspektivischen Denken führt potentiell zu einem Relativismus ohne Wahrheitsanspruch, für den alle Sichtweisen gleichberechtigt sind. Selbst, wenn man soweit nicht gehen will, bleibt die Erkenntnis der grundsätzlichen Pluralität moderner Gesellschaften, in denen es einen privilegierten Beobachter nicht mehr gibt. Hieraus begründet sich ein erhöhter Integrationsbedarf und jede Gesellschaft benötigt einen bestimmten Mindestvorrat an gemeinsam getragenen Normen, Symbolen und Zeichen. Vielleicht wird deshalb der Fotografie die Fähigkeit zu einer objektiven Wirklichkeitssicht zugeschrieben. Fotografien hätten dann als Wirklichkeitssurrogate inmitten aller Auf- und Abgeklärtheiten eine magische Funktion für die gesellschaftliche und individuelle Stabilität.

\*

André Malraux hat sich 1947 im *Imaginären Museum* mit der ambivalenten Wirkung fotografischer Reproduktionen von Kunstwerken

befasst. Einerseits sind sie im Vergleich zum Original nicht authentisch, andererseits bieten sie die Möglichkeit des Vergleiches und der Entdeckung von vergrößerten Details. Die Kunstgeschichte ist deshalb immer mehr zu einer Geschichte des Fotografierbaren geworden, und für die Analyse werden völlig neue Welten eröffnet. Das einzelne Werk mag als nivellierter Bestandteil des Imaginären Museums an Charakter verloren haben, auf der anderen Seite ermöglicht die Zusammenführung von Reproduktionen ein kunsthistorisches Wissens, wie es die Menschheit bisher noch nicht gekannt hat. Manches Werk ist sogar erst durch die fotografische Reproduktion und seine Aufnahme in das Imaginäre Museum in das Bewusstsein der Kunstwelt geraten.

\*

Beim Begriff des *Entscheidenden Augenblicks* wird in der Regel Bezug auf Henri Cartier-Bresson genommen, der zunächst an der Pariser Akademie bei André Lhote Malerei studierte und sich mit den klassischen Regeln des Bildaufbaus beschäftigte. Das in dieser Zeit entwickelte Verständnis geometrischer Proportionen übertrug er später auf die Fotografie. So suchte er, wo immer es möglich war, bereits im Augenblick der Aufnahme nach dem richtigen Bildausschnitt sowie der gleichgewichtigen Linienführung und achtete gleichzeitig auf das Durchbrechen einer allzu reinen Harmonie. Cartier-Bresson führte das klassische Handwerkszeug der Bildgestaltung mit den Möglichkeiten der fotografischen Technik zusammen und schuf so eine eigenständige Bildästhetik mit paradigmatischer Bedeutung für die Straßenfotografie des Zwanzigsten Jahrhunderts.

\*

In besonderer Weise gilt die Wirkung von Vorurteilen auch für die *Traumorte* dieser Welt, die bei genauerer Betrachtung jenseits unserer Phantasien nahezu immer auch ihre andere Seite zeigen. Für die dort lebenden Menschen stellt sich das Paradies nämlich in der Regel als Ort

mit Alltagsproblemen dar, die in ähnlicher Weise auch unsere eigene Gesellschaft prägen. Häufig ist das Leben dort sogar härter als in der Heimat. Der fotografierende Tourist hat die Freiheit, in Ergänzung zu den üblichen Klischeebildern auch diese andere Seite des Fremden zu entdecken.

\*

Weil die fotografische Perspektive als quasi natürlicher und somit realistischer Blick gilt, ist das von der Kamera aufgenommene Bild mit einem überhöhten Wahrheitsversprechen verknüpft. Dies geht so weit, dass die Wahrnehmung der Wirklichkeit nicht selten durch Bilder vorgeprägt ist und diese eine erhebliche Macht bezüglich unserer Seherwartung besitzen. Das Bild wird zur eigentlichen Wahrheit, und die Frage nach dem Bedingungsverhältnis von Wirklichkeit und Bild kehrt sich sozusagen um. Am Ende sind wir davon überzeugt, die Wirklichkeit müsse so aussehen wie die bereits bekannte Fotografie von ihr.

\*

Hatte der Futurismus vor dem Ersten Weltkrieg damit begonnen, den Gedanken der Bewegung in die Künste einzuführen, so war man einige Jahrzehnte später bei einem umfassenden Verständnis angelangt, das überhaupt keine Grenzen mehr kannte. Dynamik war zum selbstverständlichen Element von Kunst geworden, ob nun als kinetisches Objekt, bewegliche Skulptur, Performance oder auch lediglich als Imagination. Die Fotografie ist seitdem ebenfalls Bestandteil eines Kunstverständnisses ohne Grenzen der Disziplinen.

\*

Raumorientierte und flächenorientierte Bildkomposition stehen sich idealtypisch gegenüber, auch wenn es im fotografischen Alltag zahlreiche Misch- und Zwischenformen gibt. Aber genauso, wie man sich beim Fotografieren auf bestimmte Themen konzentriert, um die Menge der

unendlichen Möglichkeiten auf ein verarbeitbares Maß zu reduzieren, analysiert der fotografische Blick die Wirklichkeit entweder mit einem räumlichen oder einem flächigen Filter. Es handelt sich dabei um einen sich selbst verstärkender Prozess, der seinen Ausgangspunkt bei der eigenen Erwartungshaltung nimmt. Man sieht primär das, was man sehen möchte. Und genau deshalb ist auch die Wahl des Objektivs keine triviale Angelegenheit, denn mit Weitwinkelobjektiven sieht man eher räumlich, mit Teleobjektiven eher flächig.

\*

Menschen, die nicht fotografiert werden möchten, wollen in der Regel verhindern, dass ein fixiertes Abbild von ihnen entsteht. Instinktiv weichen sie der Festlegung auf ein statisches Bild aus und meiden die Reduktion auf einen Typus. Andere hingegen gieren geradezu nach dem Fotografiertwerden und hoffen, dass ihnen eine Pose gelingt, die dem eigenen Idealbild entspricht.

\*

Der Schärfebegriff verdient eine gewisse Entschärfung, da seine Verabsolutierung dem Wesen der Fotografie nicht entspricht. Friedrich Nietzsche hat Vergleichbares für die Malerei beschrieben und gezeigt, dass es im Kern immer um eine Idealisierung geht, die wir bei der Betrachtung eines Bildes entwickeln. Gleichmäßige Schärfe über alles ist in der Fotografie kein Selbstzweck und viele Bilder erzeugen gerade dann Aufmerksamkeit, wenn sie Unschärfen aufweisen. Eine vergleichbare Konzentration auf das Wichtige mag sich im Übrigen auch im wirklichen Leben empfehlen.

\*

Die flüchtige, sich ständig verändernde künstlerische Performance existiert, streng genommen, nur im Augenblick ihrer Hervorbringung. Dies kann zum beabsichtigten Konzept des Werkes gehören, und nach Ende der Vorstellung zeugen nur noch mündliche Berichte oder schriftliche

Aufzeichnungen vom Geschehen. Wird eine umfassendere Dokumentation gewollt, bieten sich der Film, die Videoaufzeichnung oder die Fotografie an. Ob es sich um Body-Art-Projekte handelt, Land-Art-Skulpturen oder Performances im Großstadttrevier, das Kunstwerk lässt sich als integratives Konzept verstehen, das die Aktion selbst wie auch ihre bildtechnische Konservierung umfasst.

\*

Seit der Erfindung der Fotografie wird die Eignung des Mediums zur Wirklichkeitsabbildung reflektiert. Dabei geht es stets um das Verhältnis zwischen Welt und Bild. Entweder wird ein eher naives Entsprechungsverhältnis unterstellt und der Fotografie aufgrund ihrer technischen Eigenschaften eine Fähigkeit zur realistischen Wiedergabe zugeschrieben. Oder das fotografische Bild wird als historisch bedingtes Zeichen mit allen Merkmalen eines standortgebundenen, relativen und flüchtigen Charakters betrachtet, dem grundsätzlich nicht getraut werden kann und dem man am besten analytisch mit dem Instrumentarium der Ideologiekritik zu Leibe rückt.

\*

Macht eine Gegenüberstellung von wirklicher und virtueller Realität Sinn? Bei genauer Betrachtung kommt man bei dieser Frage um eine Relativierung des Realitätsbegriffes nicht umhin. Allein die Einsicht, dass wir jede Wirklichkeit immer nur aus der gerade eingenommenen Perspektive betrachten, also bereits die Perspektive meines zwei Meter entfernt stehenden Nachbarn etwas anderes beinhaltet als der eigene Blick, weist auf das Dilemma hin. Was ist unter diesen Bedingungen Realität an sich? Seit Kant wissen wir, dass diese eben nicht unmittelbar erkannt werden kann. Wir nehmen lediglich Erscheinungen wahr und konstruieren ein Bild, eine Idee von ihr. Für das Alltagsleben reicht dies im Übrigen auch völlig aus. Wir müssen nicht beständig darüber reflektieren, welche philosophische Qualität der Baum hat, den wir dort drüben sehen.

\*

Ebenso wie sich die Lektüre eines Theaterstückes von der Aufführung selbst unterscheidet und gleichwohl beide Rezeptionsformen ihre Berechtigung haben, so bietet auch die Reproduktion eines Kunstwerkes im Kontext einer Serie dem Betrachter erweiterte analytische Möglichkeiten. Es handelt sich hier um eine grundsätzliche Eigenschaft von Serien, ob nun in den klassischen Bildenden Künsten oder der Fotografie. Im Gegensatz zur Spontanwirkung eines expressiven Einzelwerkes stehen beim Betrachten einer Serie die Reflexion und die Analyse im Vordergrund. Aber trotzdem oder gerade deshalb fällt die Bilanz beim Vergleich zwischen einem Originalwerk und dessen Reproduktion in einer Reihe anderer Reproduktionen ambivalent aus. Wirkliche Authentizität weist nur das Original auf, aber die Reproduktion kann durch die Vergleichsmöglichkeiten einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn bieten.

\*

Die Kulturgeschichte der Perspektive unterstützt die These, dass die Auffassung des Künstlers vom idealen Bild stark durch Konventionen geprägt ist. Die Annahme eines unhistorischen *natürlichen* Realismusverständnisses ist deshalb nicht haltbar. Die Malerei kann dies heute ohne Probleme akzeptieren und erfreut zur Kenntnis nehmen, dass in der Moderne die Grundsatzfragen hinsichtlich des Verhältnisses von Wirklichkeit und Abbild auf die Fotografie übertragen worden sind. Sie, die Malerei, kann sich nun völlig ungezwungen darauf konzentrieren, losgelöst von irgendwelchen Realismusforderungen alles auf die Leinwand zu bringen, was der Phantasie einfällt. Die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug des Bildes ist für sie im Gegensatz zur Fotografie überholt und ohne Relevanz.

\*

Einiges spricht dafür, dass die heutige Fotografie den Gegensatz zwischen subjektivem Konstruktivismus und objektiver Sachlichkeit hinter sich gelassen und ein umfassendes, integriertes Verständnis entwickelt hat. Sicher hängt dies auch mit dem Aufkommen der digitalen Fotografie, Medienwelt und Kunst zusammen. Am Beispiel von Andreas Gursky lässt sich zeigen, wie das Zusammengehen von detailgetreuer, großformatiger Farbfotografie mit digitaler Bildbearbeitung einschließlich subtiler Montagetechniken zu künstlerischen Wirklichkeiten ganz eigener Art führt, die sich nicht mehr eindeutig der Traditionslinie des nüchtern Sachlichen zuordnen lassen. Seine Bilder, Gursky stammt aus der Düsseldorfer Fotoschule und war Meisterschüler bei Bernd Becher, wirken zwar wie dokumentierende Sachaufnahmen, verraten jedoch beim genaueren Hinsehen einen zutiefst hintergründigen Charakter, der mit dem Wirklichkeitsbegriff gestaltend umgeht und ihn damit letztlich in seiner Absolutheit entzaubert.

\*

Jede Reise hat ein Davor und ein Danach. Eine starke Vorfreude kann zur Enttäuschung führen, weil der mitgenommene Erwartungsdruck ein spontanes Herangehen und Wahrnehmen eher erdrückt. Darüber hinaus gibt es zahlreiche andere Gründe, dass nicht jede Reise gelingt. Aber so ärgerlich oder beängstigend manche Erfahrungen auch sein mögen, schon die Vorstellung des Nachhausekommens hat etwas Beruhigendes. Selbst einem schlechten Urlaub lässt sich durch die Freude auf das Danach etwas Tröstliches abgewinnen. Das antizipierte Vorzeigen der mitgebrachten Fotografien hat hier seine Funktion.

\*

Eine Fotografie muss, will man ihren Realitätsbezug verstehen, rückübersetzt werden. Dazu muss man die Bildsprache mit ihren Ausdrucksformen zur Illusionierung der dritten Dimension wie Perspektivdarstellung, Einteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund oder

Schärfeverteilung der Bildebenen beherrschen. Aber auch die Deutung von Bewegungsunschärfen will erlernt sein.

\*

Der eingefrorene Moment der Wirklichkeit, den wir Fotografie nennen, ist im Fließen der Zeit eine so flüchtige Angelegenheit, dass wir ihn in der Regel gar nicht exakt wahrnehmen können. Dazu geht alles viel zu schnell, jedenfalls dann, wenn es sich um Aufnahmen mit Personen oder bewegten Objekten handelt. Und selbst bei einer Portraitsitzung ist das Gesicht, die Mimik, in ständiger Veränderung. Details sind deshalb in der Regel erst bei der späteren Vergrößerung erkennbar, so dass oftmals eine Reihe von Aufnahmen angefertigt wird, unter denen dann die für den Portraitierten typische oder vorteilhafteste herausgesucht wird.

\*

Eine Fotografie hat neben ihrer Eigenschaft als rasierklingscharfer Ausschnitt aus der in Realzeit sich permanent verändernden Wirklichkeit den Charakter eines Warenhausangebotes. Jeder Betrachter kann selbst entscheiden, auf welche Bilddetails er seinen Blick richtet und wie lange er diesen Blick aufrechterhalten möchte. Je großformatiger und detailreicher die Fotografie, umso größer das Angebot.

\*

Die Fotografie wurde schon bald nach ihrer Erfindung für technische und dokumentarische Zwecke genutzt. In den Jahrhunderten davor war hierfür das Mittel der Zeichnung bekannt. Das Medium Fotografie ist jedoch im Vorteil, wenn es um Aufnahmebedingungen geht, die das Subjektive reduzieren oder neutralisieren und im Übrigen auch dem wissenschaftlichen Kriterium der Wiederholbarkeit entsprechen. Es handelt sich deshalb um eine verbreitete Sichtweise, als wesensmäßiges Potential der Fotografie insbesondere ihre Eignung zur sachlichen Dokumentation zu betrachten. Auf jeden Fall jedoch ist die Fotografie wesentlich schneller als

das die Handzeichnung leitende menschliche Auge. Die in extrem kurzer Zeitfolge aufgenommenen Fotos der auf eine Glasscheibe abgefeuerten Pistolenkugel machen dies deutlich. Die Bilder zeichnen mit großer Genauigkeit die einzelnen Phasen des Einschusses auf, während das menschliche Auge zu einer auch nur annähernden Leistung nicht in der Lage ist. Entsprechende Zeichnungen sind, zumindest ohne fotografische Vorlage, überhaupt nicht denkbar.

\*

Wird eine Mauer schräg von einer gebündelten Lichtquelle beleuchtet, kann man die Strukturierung der einzelnen Ziegelsteine und des dazwischen sitzenden Mörtels besonders gut erkennen. Im Vergleich hierzu nehmen wir die Mauer bei einer diffusen Lichtquelle ohne ausgeprägte Schattenbildungen als eine deutlich weniger strukturierte Fläche wahr. Ähnliches gilt für Reliefbilder. Diese benötigen zum Hervortreten ihrer Struktur eine entsprechende Beleuchtung. Je ausgeprägter ein Bild durch Licht- und Schattenpartien gekennzeichnet ist, umso intensiver ist der räumliche Eindruck.

\*

Cartier-Bresson war ein betont langsam arbeitender, bedächtiger Fotograf, der selbst von großen Ereignissen häufig nur wenige Aufnahmen mitbrachte. Stets erschien es ihm wichtig, Formelles und Inhaltliches konsistent und gleichgewichtig zusammenzuführen. Dafür bedurfte es Zeit und er beherrschte inmitten der Bewegung um ihn herum die Fähigkeit des Wartens. Mit zunehmenden Alter folgte er konsequent dem selbstgesetzten Prinzip der aufmerksamen Entschleunigung und legte die Fotokamera schließlich völlig beiseite, um sich nur noch dem Zeichnen zu widmen. Der biografische Bogen, von der Kunstakademie zur Fotografie und dann wieder zum Zeichnen, lässt sich als konsequente Entwicklung zum Wesentlichen deuten. Genauso plausibel ist jedoch eine Sichtweise, die das fotografische Schaffen Henri Cartier-Bressons in der aktiven und

kreativen mittleren Lebensphase in den Vordergrund stellt und gerade hier den Höhepunkt seines Werkes sieht.

\*

Schatten lassen sich betrachten und fotografieren wie feste Materie, man kann sie aber nicht anfassen. Der Schatten besitzt keine materielle Substanz, die man irgendwie konservieren könnte, obwohl er für jeden sichtbar und deshalb nicht abstrakt ist. Die Gesamtheit dieser Eigenschaften macht ihn zu einer einzigartigen Angelegenheit. Zwar nicht glamourös, aber gerade aufgrund seiner Nichtfassbarkeit für gottesnahe Bilder und Geschichten gut geeignet. In der Bibel wird dementsprechend gerne und häufig von Schatten jeglicher Art Gebrauch gemacht. Zunächst ist da Mose, der die Bitte äußert, Gott endlich einmal sehen zu dürfen. Dieser gibt ihm daraufhin zu verstehen, dass der Wunsch nicht erfüllbar sei, da jeder, der sein gleißende Licht erblickt, daran zugrunde gehen müsse. Es ließe sich aber einrichten, dass Mose in einer Felskluft stehe, während er, Gott, beim Vorübergehen seine schützende Hand über ihn halte, so dass der Blick abgeschattet sei. Später könne Mose dann hinter Gott hersehen, niemals jedoch direkt in dessen Angesicht. Gott bildet hier gleichzeitig das Licht wie auch den schützenden Schatten, eine Einheit, die im Irdischen grundsätzlich nicht vorstellbar ist.

\*

Wenn man in der Fremde gezielt das Unbekannte sucht, anstatt ihm auszuweichen, kann es zu ungewohnten Begegnungen kommen. Obwohl es auf den ersten Blick paradox erscheint, findet auf diese Weise eine Reduktion von Komplexität statt, insbesondere wenn man mit der Kamera unterwegs ist. Aus der Menge der zunächst unbekannt und unübersichtlichen Eindrücke wird ein Teil herausgefiltert und einer besonderen Beachtung unterzogen. Das Fremdartige wird durch den Akt des Fotografierens gebannt und verliert seinen potentiellen Bedrohungscharakter.

\*

Bei der seitlichen Beleuchtung einer Mauer tritt deren Struktur im Bild besonders gut hervor. Dennoch kann allein auf dieser Basis nur schwer eine Aussage darüber getroffen werden, wie weit die Mauer vom Aufnahmestandpunkt entfernt war. Erst beim Hinzukommen weiterer Gegenstände vor oder hinter der Mauer erhalten wir zusätzliche Anhaltspunkte für die Entfernungsbestimmung. Stehen hinter der Mauer ein Kastanienbaum und vor ihr eine Bank, so kann daraus auf die ungefähre Entfernung vom Aufnahmestandpunkt geschlossen werden. Dies gilt mit annähernder Genauigkeit allerdings nur bei Verwendung eines Objektivs mit Normalbrennweite, dessen Bildwinkel ungefähr dem des menschlichen Auges entspricht. Beim Einsatz eines Weitwinkelobjektivs oder, noch folgenreicher, einer starken Telebrennweite reichen die abgebildeten Objekte für eine Entfernungsbestimmung nicht unbedingt aus. Und noch problematischer wird es beim Fehlen zusätzlicher Bildgegenstände. In diesem Fall können wir kaum entscheiden, ob die Mauer aus fünf Metern mit dem Weitwinkelobjektiv, aus zehn Metern mit dem Normalobjektiv oder gar aus fünfzig Metern Entfernung mit dem Teleobjektiv aufgenommen worden ist.

\*

Bei manchen experimentellen Fotografien mag es dem Betrachter ergehen wie dem Zuhörer bei Schönbergs Zwölftonmusik. Man wartet – vergeblich – auf das Erscheinen einer Melodie, in der man es sich gemütlich machen könnte. Die Kunst Schönbergs offenbart sich darin, dass man dennoch weiter zuhört und sich nicht abwendet. Eine ähnliche Gratwanderung zeigt sich bei experimentellen Bildern. Man versteht sie nicht und wird ungeduldig. Aber bei einem *guten* Bild bleibt man trotzdem dran und setzt sich mit ihm auseinander. Das gilt im Übrigen in der Malerei gleichermaßen wie in der Fotografie.

\*

Sofern nicht professionelle Auftragsfotografie betrieben wird, dürfen sich die bevorzugten Themenstellungen je nach Lust und Laune ändern. Mal reizt uns die dynamische Straßenfotografie, mal ist es eher das wohlüberlegte oder inszenierte Fotografieren von Landschaften und Stillleben. Entsprechend unterscheiden sich die verwendeten Techniken einschließlich der Wahl des Objektivs. Bei der Straßenfotografie ist die kleine Kamera mit Festbrennweite angesagt, bei der durchdachten Bildgestaltung kann es durchaus das Zoom sein, wenn man sich die Zeit nimmt, dessen besondere Eigenschaften bewusst zu reflektieren.

\*

Trotz des technischen Charakters handelt es sich beim Fotografieren auch um einen sinnlichen Vorgang, denn die Kamera zeichnet sich neben dem Gebrauchswert durch ein mehr oder weniger attraktives Design und durch haptische Qualitäten aus. Sie ist nicht nur ein neutrales Werkzeug, sondern sie kann uns im positiven Fall sympathisch sein. Umgekehrt gibt es Kameras, die wir weniger mögen. Gleiches gilt für Objektive. Und unsere Vorlieben müssen nicht jeden Tag die gleichen sein. Im Übrigen ist dies alles eine Frage der subjektiven Bewertung, die keine Begründung benötigt. Warum auch sollte beim Fotografieren nicht etwas Irrationales mitspielen dürfen, das über reine Nutzenbetrachtungen hinausführt?

\*

Aufnahmen mit zahlreichen Details verlangen vom Betrachter einen erheblichen Analyseaufwand. Wer eine solche Fotografie richtig verstehen will, muss die verschiedenen Bildfelder visuell durchwandern, bis die zugrunde liegende Idee verstanden wird. Die großformatigen Fotografien Andreas Gurskys erscheinen auf den ersten Blick wie hyperrealistische Abbildungen durchstrukturierter Motive, deren vollständige Schärfe eine dokumentarische Qualität suggerieren. Bei genauerem Hinsehen baut sich dann jedoch eine schleichende Verunsicherung auf, bis man schließlich zu dem Schluss gelangt, dass mit der Fotografie etwas nicht stimmen kann.

Und dann erkennt man die geschickt vorgenommenen digitalen Montagen, aus denen sich das Bild als künstliche Realität zusammensetzt.

\*

Die Verleihung des Goldenen Löwen für Skulptur im Jahr 1990 an das Fotografenpaar Hilla und Bernd Becher war ein wichtiges Signal für die zeitgenössische Fotografie. Ihre Sammlung von Industriebauten stellt eine *Konzeptidee* dar und ist genau dadurch, so die Begründung für die Preisverleihung, zur *Skulptur* geworden. Unabhängig von den unterschiedlichen Dimensionalitäten von Fotografie und Skulptur wird die gemeinsame Klammer durch die Idee, das Wirken eines Konzeptes begründet.

\*

Ein bedeutsamer Unterschied zwischen analoger und digitaler Fotografie zeigt sich bei den Trägermedien, dem Negativfilm und der Speicherkarte. Auf dem Film haben sich die von den Gegenständen reflektierten Lichtstrahlen durch die chemische Verwandlung von Silbersalzen verewigt. Medientheoretiker wie Roland Barthes leiten hieraus den ontologischen Beweis für die Existenz von Wirklichkeit und auch die wirklichkeitsaffine Qualität der analogen Fotografie ab. Ohne Reflexion von Licht hätte es schließlich keine Filmbelichtung gegeben und ohne Belichtung keine chemische Filmreaktion. Die Realität hat sich im Negativfilm sozusagen materialisiert, und dessen Molekülstruktur ist unumkehrbar verändert worden. Ein vergleichbarer Vorgang ist der digitalen Fotografie fremd. Die Belichtung des Kamerasensors führt zu einem quantenmechanischen Photovoltaikeffekt, aber nicht zu einer chemischen Reaktion. Die Siliziumdioden des Sensors werden entsprechend der empfangenen Lichtmenge elektrisch aufgeladen, und die Addition sämtlicher Sensorinformationen wird vom kamerainternen Prozessor als Bilddatei zusammengefasst. Diese Informationen bleiben virtuell, und da sich das Aufnahmematerial, der Sensor, nicht wie beim Negativfilm substantiell

verändert hat, kann die digitale Bilddatei nicht als Wirklichkeitsbeweis herangezogen werden.

\*

Entfernungen werden in der zweidimensionalen Darstellung eines dreidimensionalen Raumes nicht nur durch optische Fluchtlinien, Schattenbildungen und die Größe der abgebildeten Gegenstände symbolisiert, sondern auch durch Schärfen und Unschärfen. Abhängig von der Fokussierung, der Blende und der Brennweite kommt es zu unterschiedlichen Schärfebereichen eines Bildes. Wie bei der Perspektive gibt es für deren Interpretation einen kognitiven Algorithmus, der die Bildinformationen so verarbeitet, dass auf die Räumlichkeit des Abgebildeten geschlossen werden kann.

\*

Durch die flächige Abbildung eines Raumes rücken in der Fotografie Dinge zusammen, die funktionell nichts miteinander zu tun haben, so wie die Wolke am Himmel, die bei einer entsprechenden Bildkomposition wie Rauch erscheint, der aus dem Ohr einer Person strömt. Beim Gang durch die Stadt entdeckt der aufmerksame Fotograf jede Menge solcher Konstruktionsmöglichkeiten. Er muss die Dinge lediglich gedanklich von ihrer alltäglichen funktionalen Bedeutung befreien und in einen neuen Kontext stellen. Hält er seine Wahrnehmung im entscheidenden Augenblick fest, eine Begrifflichkeit, die den Surrealisten als Explosantefixe nicht fremd war, können Fotografien mit verschachtelten Sinnebenen entstehen.

\*

Bei den Psalmisten wird unter dem Schatten von Flügeln frohlockt oder Zuflucht gesucht, das Leben selbst wird wie ein flüchtiger Schatten betrachtet, der sich spurlos auflöst, ungläubige Kleingeister werden als schemenhafte Schatten gezeichnet und ebenso regelmäßig wie reichlich

wird mit den Schatten des Todes gedroht. Neben dem guten beschützenden Schatten kennt die Bibel also auch eine negativ konnotierte finstere Variante. Als ein gemeinsames Merkmal wird der Schatten in jedem dieser Fälle mit Sinn aufgeladen. Stets hat er eine Bedeutung. Dies unterscheidet ihn vom fotografierbaren Realschatten der Realwelt. Hier macht oder hat er keinen Sinn, er ist einfach da, hat keine Bedeutung an sich. Das schließt natürlich nicht aus, dass man eine Fotografie so gestalten kann, dass über den Schatten eine inhaltliche Aussage transportiert wird. *An sich* aber hat der Schatten keine Bedeutung, sondern ist lediglich das universell erkennbare Ergebnis einer physikalischen Konstellation.

\*

Man eignet sich etwas Unbekanntes an, indem man es überhaupt erst einmal wahrnimmt, anstatt es zu übersehen oder zu verdrängen. Anschließend beginnt man, sich mit ihm zu beschäftigen, es zu entschlüsseln und zu verstehen, bis schließlich eine kohärente kognitive Repräsentanz aufgebaut ist. Dieses innere Bild bietet zwar noch keine Gewähr, dass wir das Unbekannte auch richtig verstanden haben, weil alles Geschehen grundsätzlich in einem kulturabhängigen Kontext stattfindet, den wir möglicherweise nicht vollständig oder korrekt erfassen konnten. Abhängig vom Grad der Beschäftigung mit fremden Erscheinungen und ihrem Umfeld steigt aber die Chance einer Adäquanz der gewonnenen Vorstellung deutlich an.

\*

Von der fotografischen Serie ist es nur ein kleiner Schritt zum klassischen Medium der Bewegungsdarstellung, dem Film. Dabei eröffnen insbesondere Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen zusätzliche analytische Möglichkeiten. Aber auch die Standbildfotografie kann zu diesem Zweck eingesetzt werden. Bekannt sind die mit einem Blitzgerät und entsprechend kurzer Belichtungszeit aufgenommene Pistolenkugel im

Augenblick des Aufpralls auf eine Glasscheibe oder die Gewehrpatrone nach dem Durchschuss eines Apfels. Hier werden Einzelheiten erkennbar, die das menschliche Auge ohne technische Hilfsmittel nicht wahrnehmen kann.

\*

Ansel Adams zählt aufgrund seiner ausgefeilten Aufnahmetechnik und der Detailtiefe seiner Bilder zu den prägenden Fotografen des Zwanzigsten Jahrhunderts. Wie Jahre später auch bei den Bildern Andreas Gurskys müssen seine Fotografien präzise analysiert werden, bis man sie versteht und das entscheidende Detail entdeckt. So geht es bei den berühmten Schwarzweißaufnahmen aus dem Yosemite Nationalpark zwar nicht um komplexe Farbmuster, aber die Bäume und Felsen weisen unter Nutzung der vollständigen Grauskala eine so ausgeprägte Feinzeichnung auf, dass der Betrachter eine aktive Strukturierungsleistung vollziehen muss. Und dann entdeckt man plötzlich das Pferd, das auf dem großformatigen Bild nur ein kleines, aber entscheidendes Detail ausmacht.

\*

Die Bildcharakteristik einer Fotografie unterscheidet sich signifikant von der menschlichen Unschärfenwahrnehmung. Die mit einem starken Teleobjektiv und offener Blende freigestellte Blume sehen wir im Bild auf eine eigentlich unnatürliche, uns jedoch als fotografisches Stilmittel bestens vertraute Weise. Wird statt des Teleobjektivs ein Weitwinkel eingesetzt, zeigt sich ein völlig anderer Effekt. Es ergibt sich optisch bedingt ein großer Schärfentiefebereich, dafür werden insbesondere die Objekte in den Randbereichen des Bildes auf eine unnatürliche Weise in die Ecken gezogen oder es ergeben sich extreme perspektivische Übertreibungen. Aber wir haben diese Phänomene zu verstehen gelernt und wissen, dass eine Nase in der Regel nicht die Größe einer Kartoffel hat und die Beine eines Menschen nicht zwei Meter lang sind. Abgesehen von Grenzfällen wird die kognitive Konstruktionskompetenz deutlich, die sich

im Gehirn für den Prozess des Bildersehenlernens aufgebaut hat. Wir können eine Fotografie auch bei starken Verzerrungen und einem komplexen unnatürlichen Informationsgehalt in der Regel ohne langes Nachdenken deuten und mit Sinn versehen.

\*

Im Zwanzigsten Jahrhundert konnte man im Vergleich zu früheren Zeiten auf kleine, handliche Kameras sowie auf das Negativmaterial des bewegten Kinos, den 35-mm Film zurückgreifen. Auch wurde mit dem Aufkommen motorangetriebener Kleinbild- und Mittelformatkameras die technische Serienfotografie perfektioniert. Nun war es möglich, mit einem einzigen Druck auf den Auslöser eine Reihe von Einzelbildern in schneller Folge aufzunehmen. Die Digitalisierung erhöhte das Tempo noch einmal. Wie zu Beginn des Kinos ist auch heute die Verwandtschaft von Fotografie und Film in technischer Hinsicht unmittelbar einsichtig. Die digitale Kamera kann im Videomodus Filmsequenzen aufnehmen, und die gleiche Datenbasis steht dann prinzipiell für die Generierung von Einzelbildern zur Verfügung. Die künftige Entwicklung der Datenchips wird die Konvergenz noch weiter treiben, so dass nach der Aufnahme einer Bewegungssequenz frei entschieden werden kann, ob für den Betrachter die Darstellung als detailreiches, hochwertiges Einzelbild, in Form von einzelnen Serienaufnahmen oder als Videofilm erfolgen soll.

\*

Bei der Umwandlung der dreidimensionalen Wirklichkeit in ein zweidimensionales Bild geht es sowohl um die Anwendung der raumorientierten Perspektivgesetze wie auch der Regeln der Flächengestaltung. Ziel ist eine Fotografie mit Tiefenwirkung und gleichzeitig einer gefälligen Aufteilung der Bildebene. Im konkreten Fall kann dabei die Betonung stärker auf der *Wirklichkeitsaffinität* liegen oder der Harmonie der *Bildkomposition*. Viele fotografische Stilrichtungen lassen sich entlang dieser Achse einordnen. Die dokumentarische

Fotografie strebt eine möglichst realistische Wiedergabe an, und sofern es sich um eine Wirklichkeit mit ausgeprägter Tiefenausdehnung handelt und nicht um die Abbildung eines Gemäldes oder einer Mauer, werden bei der Bildgestaltung die perspektivischen Mittel zur Illusionierung von Räumlichkeit Anwendung finden. Bei der abstrakten gegenstandslosen Fotografie steht hingegen weniger die Perspektivwirkung im Vordergrund, sondern die Bildfläche, die wie eine Leinwand auf der Staffelei gestaltet wird.

\*

Eine der klassischen Aufnahmen von Cartier-Bresson zeigt einen Mann hinter dem Bahnhof Saint-Lazare in genau jenem kurzen Augenblick des Sprungs über eine Pfütze, in dem sein Fuß noch nicht wieder den Boden berührt und er sich in der Schwebelage befindet. Es ist wahrscheinlich, dass Cartier-Bresson auf genau diesen entscheidenden Augenblick gewartet hat. Sicher scheint jedenfalls zu sein, dass es sich nicht um ein gestelltes Bild handelt, da sich Cartier-Bresson beständig auf der Suche nach dem unvorbereiteten Moment ohne Posen oder Manipulationen befand.

\*

Der Fotograf kommt bei der Straßenfotografie nicht umhin, das eigene Verhältnis zur Umgebung zu reflektieren, denn er befindet sich allein aufgrund seiner Anwesenheit in einer Beziehung zu ihr. Je näher er den fotografierten Personen ist, umso stärker die wechselseitigen Wirkungen. Der Fotograf ist damit Bestandteil genau jener Wirklichkeit, die er fotografiert. Und es gibt Situationen, in denen der Fotograf seine Umgebung allein dadurch verändert, indem er sie mit der Kamera beobachtet. So gibt es immer wieder Aufnahmen, bei denen sich die Abgebildeten offensichtlich selbst inszeniert und in Pose gebracht haben, weil sie von der Anwesenheit des Fotografen oder des Kamerteams wussten.

\*

Nicht ohne Grund wird von der Macht der Bilder gesprochen. Eine Fotografie kann wahrhaftig sein und zum Verständnis des Geschehens beitragen. Aber auch das Gegenteil ist möglich. Wird ein komplexer Vorgang in einem *falschen*, weil untypischen Augenblick aufgenommen und entsteht dadurch ein sinnverzerrender Gesamteindruck, so wird die Fotografie missbräuchlich genutzt. Die politische Propaganda oder die sensationshungrige Skandalpresse hat von dieser Möglichkeit immer schon Gebrauch gemacht. So gerät aufgrund eines aufmerksamen Fotografen die nur für einen Sekundenbruchteil entgleiste Mimik eines Politikers auf das Titelbild einer Wochenzeitschrift und hängt ihm nun für lange Zeit an. Momentaufnahmen solcher Art haben schon ganze Karrieren beeinflusst.

\*

Wird Schärfe nicht als gezieltes Gestaltungsmittel eingesetzt, sondern unreflektiert als Folge eines diffusen, falsch verstandenen Perfektionsdranges, so wird man durch die unsinnige Komplexität einer solchen Fotografie gelegentlich überfordert oder auch gelangweilt. Häufig gewinnt eine Fotografie an Aussagekraft, wenn der Blick des Betrachters durch den Einsatz gezielter Unschärfen gelenkt wird und sich die Komplexität des Bildes dadurch reduziert.

\*

Bei der Betrachtung eines Gemäldes stehen wir dem Bild *gegenüber*. Es ist ihm vollkommen egal, dass es uns gibt. Die Wahrnehmungslogik kann deshalb von einer physischen wie psychischen Distanz zwischen Betrachter und Werk ausgehen. Es handelt sich um eine gänzlich andere Situation als beim Fotografieren, bei dem wir selbst ein Teil der Situation sind. Nur beim unbemerkten Fotografieren bleiben wir unserer Umwelt in ähnlicher Weise egal wie im Museum.

\*

Die in den vergangenen dreißig Jahren vollzogene, nahezu vollständige Ablösung der klassischen analogen Fotografie ist Bestandteil einer umfassenden Digitalisierung aller Lebensbereiche. Selten hat eine technische Neuerung in so relativ kurzer Zeit vergleichbare Auswirkungen mit sich gebracht. Diese Entwicklung wird weiter anhalten. Nichts spricht dafür, dass ein Stillstand der Innovationsgeschwindigkeit oder der Veränderungen im Nutzerverhalten zu erwarten sind. Im Rahmen der digitalen Revolution werden sich deshalb auch die Rahmenbedingungen der Fotografie und der Umgang mit ihr weiter wandeln.

\*

Die physische Distanz zwischen Maler und Leinwand geht nicht zwangsläufig mit Emotionslosigkeit einher. Viele Bilder des Abstrakten Expressionismus sind alles andere als kühl kalkuliert, sondern zeigen einen kraftvollen und spontanen Ausdruck. Dennoch haben sie eine Gemeinsamkeit mit den klaren Bildern des leidenschaftsfreien Konstruktivismus der Zwanziger Jahre, auch wenn dieser eher an technische Zeichnungen erinnert. Hier der wilde Pinselstrich und die komplexen Farbverläufe, dort das exakt Durchdachte, sauber Gezirkelte und mit dem Lineal Begrenzte. Und trotz dieser Unterschiede handelt es sich in beiden Fällen um abstrakte Flächenkompositionen ohne Zentralperspektive. Sowohl beim Expressionismus wie beim Konstruktivismus spielt das perspektivische Sehen keine Rolle. Vergleichbares finden wir in der Fotografie. Die kühle Sachlichkeit von Bauhauserperimenten oder der Subjektiven Fotografie auf der einen Seite und expressionistische Farbspiele ungegenständlicher Fotografien auf der anderen spiegeln das ganze Spektrum von Flächenkompositionen ohne Zentralperspektive wider.

\*

Im Rahmen einer verabredeten Portraitsitzung besteht Einvernehmen über das Geschehen und die inszenierte Pose ist nicht die Ausnahme, sondern

die Regel. Cartier-Bresson war sich dessen bewusst. Dennoch gibt es auch im Rahmen der Portraitfotografie entscheidende Augenblicke. Es mag ein flüchtiger Gesichtsausdruck sein, der sich für einen kurzen Moment beim Nachlassen der Selbstkontrolle zeigt, oder es ist ein Portrait mit geschlossenen Augen, das mehr aussagt als der offene Blick. Die Kunst besteht darin, den charakteristischen Ausdruck des Portraitierten, erstens, zu erkennen und ihn dann, zweitens, festzuhalten. Dieser Vorgang unterscheidet sich grundlegend von der dokumentierenden Fotografie.

\*

Wenn keine fotografische Realitätswiedergabe angestrebt wird, kann sich der Blick durch den Sucher davon lösen, der Abbildungslogik des dreidimensionalen Raumes zu folgen. Der Fotograf hält sich gedanklich aus der äußeren Welt heraus und konzentriert sich vollständig auf die zweidimensionale, flächige Bildwirkung. Er befindet sich mental in einer Distanz, die dem Schaffen eines abstrakten Gemäldes ähnelt. Die gestalterischen Regeln der Bildkomposition orientieren sich vollständig an der Flächenwirkung im Kamerasucher oder Monitor, denn sie unterliegen nicht mehr den Zwängen einer Umwandlung der dritten Dimension. Die Zentralperspektive ist zweitrangig geworden oder gar aufgegeben.

\*

Veränderungen können in extremer Langsamkeit stattfinden, so wie das Faulen des Apfels oder das Rosten des Eisengitters. In beiden Fällen handelt es sich um prinzipiell stetige Vorgänge mit permanentem Wandel, und die statische Wahrnehmung des Apfels oder des Eisengitters ist bei radikaler Betrachtung eine Fiktion. Einen absoluten Stillstand gibt es aufgrund der Molekülbewegungen nicht. Selbst bei einem mit kürzester Verschlussgeschwindigkeit aufgenommenen Bild hat sich der abgebildete Gegenstand während der Belichtung molekular verändert. Nur können wir diese Veränderungen nicht wahrnehmen und bewerten deshalb die

fotografierte Szene als statisch. Diese Abstraktion macht für das Alltagsleben aber natürlich Sinn.

\*

Für spezifische Einsatzzwecke in der Studio-, Werbe-, Sport- oder wissenschaftlichen Laborfotografie haben sich bestimmte Kameratypen als sinnvoll erwiesen. In zahlreichen anderen Fällen gibt es jedoch eine große Auswahlmöglichkeit an Kameras und Objektiven, die mit annähernd gleicher Bildqualität eingesetzt werden können. Und genau an dieser Stelle kommt das subjektive Gefühl des Fotografen ins Spiel. Es gibt Zeiten, in denen fotografiert man überwiegend mit einer kleinen unauffälligen Systemkamera und ein oder zwei Wechselobjektiven in der Jackentasche. In anderen Zeiten wird man es dagegen bevorzugen, mit einer handfesten Spiegelreflexkamera und größeren Objektiven zu arbeiten. Alles ist möglich, und alles ist erlaubt.

\*

Gewollte Unschärfen eines Bildes sind in der Regel selektiv verteilt und tragen zur Absenkung der auf diese Bereiche gerichteten Aufmerksamkeit bei. Erst wenn das Bild als Ganzes einer Schnellanalyse und Interpretation unterworfen worden ist, werden zur weiteren Deutung auch die weniger hervorstechenden Bildinhalte herangezogen. Je stärker die Differenz zwischen ihnen und dem scharf abgebildeten Zentralbereich, umso konzentrierter richtet sich der Blick auf das hervorgehobene Motiv. Selektive Unschärfe trennt somit Bildinhalte voneinander ab, trägt zur Reduktion von Komplexität bei und steigert die Verstehbarkeit eines Bildes.

\*

Die flächenbetonte, abstrakte Bildkomposition ahmt weniger die Sichtweise des menschlichen Blickes mit seiner Fähigkeit zur Raumwahrnehmung nach, sondern folgt einer Logik ohne Perspektive, bei

der es in erster Linie um die Intuition und das Balancegefühl geht. Die reinste Form von Flächendarstellungen bieten Texturbilder wie Oberflächenaufnahmen vom Meeresstrand, rostigen Eisentüren oder Stoffen. Kennzeichnend ist die Parallelität von Objekt und Kamera, so dass sich neigungs- und verzerrungsfreie Abbildungen ergeben und eine über die gesamte Bildfläche gleich verteilte grafische Struktur entsteht. Diese Bilder leben von der Flächenwirkung, nicht durch eine Illusionierung von Räumlichkeit.

\*

Die Motivwiederholungen in den Bildern von Andreas Gursky sind häufig das Ergebnis digitaler Montagen und Bildbearbeitungen. Man sieht ihnen dies in der Regel nicht sofort an, und es dauert mitunter eine Weile, bis sich die unterschwellige Irritation bei der Betrachtung des Bildes in der Ahnung auflöst, dass da irgendetwas nicht stimmen kann. Geht man diesem Verdacht weiter nach, steht plötzlich die Erkenntnis im Raum, dass uns der Künstler an der Nase herumführt und sich der Begriff der fotografischen Objektivität als Schimäre herausstellt.

\*

In den Anfangsjahren der digitalen Fotografie war noch nicht absehbar, zu welchem Zeitpunkt der weiteren Entwicklung sie mit den Fähigkeiten der analogen Vorgängertechnik gleichziehen würde. Dass dieser Zeitpunkt kommen würde, war bei nüchterner Analyse vorhersehbar. Gleichwohl überwogen zunächst die skeptischen Stimmen. Sowohl hinsichtlich der Qualität wie auch der Anmutung des Bildes galt die analoge Technik als ein Standard, der nach weit verbreiteter Ansicht die neue digitale Konkurrenz nicht zu fürchten brauchte. Diese Einschätzung hat sich inzwischen grundlegend verändert. Abgesehen von einigen speziellen Anwendungsbereichen und nostalgisch inspirierten Reminiszenzen hat die analoge Fotografie das Feld geräumt. Spätestens, als die auf höchste Abbildungsqualität angewiesene professionelle Produkt- und

Modelfotografie auf die neue Technik umgestiegen war, blieb nicht mehr viel Spielraum für den Negativfilm und das Chemiebad in der Dunkelkammer. Heute definiert die digitale Technik den Qualitätsstandard und bietet mehr an Auflösung, als in den meisten fotografischen Anwendungsbereichen überhaupt genutzt werden kann.

\*

Mitunter lässt sich das Wesen einer Situation rasch und intuitiv verstehen, es kann jedoch auch ein längeres Abwarten notwendig sein. Der *richtige* Moment für die fotografische Abbildung ist gegeben, wenn das Empfinden sagt, dass nun alles stimmig ist. Henri Cartier-Bresson betonte dieses intuitive Gefühl, um in einer gleichgewichtigen Bildstruktur die Einheit von Gestaltung, Raum und Zeit herzustellen. Der Fotograf, die Kamera als sein verlängertes Auge und die Wirklichkeit werden *eins*. Das Bewusstsein ist vollkommen in dieser Einheit fokussiert. Es ist eine Art meditativer Zustand, in den Verstand, Gefühl und Intuition gleichermaßen einbezogen sind.

\*

Im Augenblick der Aufnahme entsteht eine Beziehung zwischen der Innenwelt des Fotografen und der äußeren Welt. Das fertige Bild bringt sowohl Elemente des Gegenständlichen wie der Persönlichkeit des Fotografen zum Ausdruck.

\*

Selbst wenn es in einer zunehmend exklusiver werdenden Nische auch weiterhin analoges Filmmaterial gibt, wurden in der Kunstszene der letzten Jahrzehnte die optischen, chemischen und physikalischen Manipulationen der Filmemulsion sowie die Verwendung des klassischen Fotopapiers ganz überwiegend abgelöst durch die digitalen Einsen und Nullen, die Datei, den Scan, die Speicherkarte und den Monitor.

\*

Spricht man im Kontext der Fotografie vom entscheidenden Augenblick, hat dies eine doppelte Bedeutung: Erstens mag ein Geschehen so fotografiert werden, dass ein besonderer Moment erfasst wird. Zweitens kann es um die Entscheidung des Fotografen gehen, genau in diesem Augenblick den Auslöser zu betätigen. Aber was ist ein Augenblick? Was kennzeichnet ihn und wie lange dauert er? Diese Fragen hängen mit dem Wahrnehmungsprozess zusammen, da sie auf das Kriterium des subjektiven Erlebens verweisen und nicht auf objektive Messgrößen zurückzuführen sind. Es geht nicht um die mit der Stoppuhr ermittelte quantitative Dauer eines Augenblicks zwischen Vergangenheit und Zukunft, sondern um dessen qualitative Wirkung.

\*

Logisch betrachtet, liegt in der Mitte der beiden Pole der Zeitachse nur ein ausdehnungsloser, infinitesimal kleiner Punkt. Entweder etwas ist geschehen oder es wird geschehen. Dazwischen gibt es im Rahmen der binären Logik nichts. Und trotzdem haben wir ein Gegenwartsbewusstsein, weil bestimmte, aufeinander folgende Ereignisse zusammengefasst und mit einem gemeinsamen Sinn versehen werden. Welche Bedeutung der Gegenwart dabei zugeschrieben wird, ist mitunter eine Frage der persönlichen Lebensphilosophie. In Anbetracht der Endlichkeit des menschlichen Daseins kann mit guten Gründen eine Konzentration auf das Hier-und-Jetzt zur Maxime werden. Oder es überwiegt die Hoffnung auf das ewige Leben, so dass, genau umgekehrt, eine Geringschätzung der als banal empfundenen Gegenwart die Folge ist und sich wirklicher Sinn nur in der Erkenntnis des Transzendenten ergibt.

\*

Man steigt nie zweimal in denselben Fluss, da sich dieser in ständiger Bewegung befindet. Sind unter diesen Umständen Fotografien eines

Flusses möglich, die nacheinander aufgenommen werden und dennoch als identisch gelten können?

\*

Gezielt eingesetzt, kann selektive Schärfe den Blick des Betrachters gerade auch auf die Botschaften der unscharfen Bereiche richten. Das ist vom Film bekannt. Unschärfe steigert die Spannung, wenn sie der Phantasie des Betrachters Raum gibt. Aber selbst hier gilt, dass zunächst die scharfen Bildelemente wahrgenommen und gedeutet werden, bevor sich die Gedanken auf das Unschärfe, Diffuse oder gar Geheimnisvolle richten. Die Betonung liegt beim ersten Blick immer auf den durch Schärfe hervorgehobenen Bereichen eines Bildes.

\*

Andreas Gursky schafft mit den Mitteln der Montage eine erfundene Wirklichkeit, die zwar nichts mit Objektivität zu tun hat, aber gleichwohl eine idealtypische Wahrheit zeigt, weil sie das *Wesen* des Abgebildeten zum Ausdruck bringt. Seine aus vielen Einzelaufnahmen zusammenkomponierten Bilder sind deshalb weder wahr noch unwahr. Aber sie sind wahrhaftig.

\*

Mit scheinbarer Sachlichkeit gibt die Fotografie vor, lediglich ein harmloses und hilfreiches Mittel zur Ordnung der Welt zu sein. Die Grenzlinie zur Ideologie ist jedoch nah und mitunter auch schnell überschritten. Eine Fotografie, die dem Rassekundler beiseite steht, um nicht nur genetisch bedingte Unterschiede zu dokumentieren, sondern gleichzeitig abgestufte Wertigkeiten zu suggerieren, eine Fotografie, die dabei unterstützt, psychiatrische Kategorisierungen zu manifestieren, ohne diese Kategorien selbst in Frage zu stellen, eine solche Fotografie hat den Boden reiner Dokumentation längst verlassen.

\*

Wenn der ständige Fluss der Zeit auf der einen Seite sowie das Hier-und-Jetzt auf der anderen nicht als Gegensätze verstanden werden, mag die Integration beider Perspektiven gelingen. Einer solchen Orientierung des eigenen Seins nähert sich, wer die vollständige Konzentration auf die gerade verrichtete Tätigkeit einübt und den Augenblick als Erscheinungsform und Bestandteil des Ewigen versteht. Nimmt man die Gegenwart wie eine Melodie wahr, so bleibt das Vorangegangene, nicht mehr Vorhandene, weiterhin wirklich, wie andererseits das Künftige, noch nicht Vorhandene, bereits aufscheint. Alles ist, wie bei den Tönen eines Liedes, Teil des Ganzen. So betrachtet, gibt die Fotografie dann einen entscheidenden Augenblick wider, wenn dieser ein Gefühl für die vollständige Sequenz erzeugt, obwohl nur ein kleiner Ausschnitt, idealtypisch und charakteristisch für das Ganze, erfasst ist.

\*

Leuchtet man einen Schatten nur intensiv genug aus, verschwindet er. Während alles, was ist, erst durch Licht sichtbar gemacht wird, gilt beim Schatten auch das Umgekehrte: Durch Licht entsteht er nicht nur, sondern er kann durch Licht auch vernichtet werden. Übrig bleibt die Erkenntnis, dass es sich beim Schatten um eine höchst singuläre Angelegenheit der alltäglichen Phänomenologie handelt. Nichts sonst ist mit ihm vergleichbar.

\*

Es macht einen Unterschied, ob auf Reisen beim Betrachten exotischer Szenen der Auslöser reflexartig betätigt wird, um sozusagen *Irgendetwas* festzuhalten und dieses dann als Trophäe mit nach Hause zu bringen, oder ob man sich der Mühe unterzieht, dieses *Irgendetwas* zu begreifen, bevor man es fotografiert. Man darf davon ausgehen, dass sich ein nach dem zweiten Blick *gemachte* Bild vom spontan drauflosfotografierten

unterscheidet. Die ambitionierte Fotografie setzt genau an dieser Differenz an.

\*

*To make a picture ist etwas anderes als to take a picture.*

\*

Während das klassische analoge Negativ noch darauf verwiesen hatte, dass im Augenblick der Aufnahme etwas vor der Kamera gewesen sein muss, ist dies bei der digitalen Datei nicht mehr der Fall. Deren Daten können durch die Belichtung eines Kamerasensors entstanden sein, die Bildbearbeitung am Rechner oder durch freie Programmierung. Die Datenherkunft lässt sich jedenfalls nicht zuverlässig rekonstruieren. Eine digitale Fotografie fordert deshalb dazu auf, genau hinzuschauen, was wir sehen und wie wir es sehen. Die Fotografie ist grundsätzlich zweifelhaft geworden.

\*

Eine Fotografie ist nichts ohne einen Betrachter und ihre Wirkung auf diesen. Damit gibt es neben dem Realgeschehen und der Sicht des Fotografen eine weitere Perspektive, die des Dritten, des Betrachters. Analytisch können die drei Dimensionen getrennt werden, sie lassen sich aber auch als Ausdrucksformen eines Gemeinsamen, Zusammenhaltenden verstehen. Der Schlüssel liegt im Sinnbegriff, der auf die Wahrnehmung und Interpretation der Beteiligten aller drei Perspektiven Bezug nimmt. Die Akteure auf der Realebene, der Fotograf im Augenblick der Aufnahme und der spätere Betrachter der Fotografie sind miteinander durch den Sinngehalt des Geschehens verbunden. Dieser weist häufig eine Evidenz auf, die nur wenig Spielraum für Unklarheiten oder Interpretationen lässt. Aber mitunter versteht ein dritter Betrachter nicht, was der Fotograf da festgehalten hat. Dann ist die Sinnübertragungskette unterbrochen.

\*

Der Schatten verweist, ohne selbst von materieller Substanz zu sein, auf etwas, das *ist*. Er ist somit ein Hinweis auf die Existenz von Realem, und zwar kulturunabhängig und gleichermaßen unabhängig von allen Sinnfragen. Man muss den Schatten nicht verstehen, man muss nicht deuten können, *von was* er ein Schatten ist. Nahezu jeder erwachsene und geistesklare Mensch auf der Welt wird dennoch einen Schatten *als Schatten* wahrnehmen. Damit aber können wir ihn, ähnlich wie das analoge Negativ bei Roland Barthes, als ein Indiz für die Existenz von etwas Realem betrachten. Was auch immer es sein mag.

\*

Wir haben es gelernt, einen Gegenstand als mit sich selbst identisch zu interpretieren, auch wenn er sich im Raum bewegt. Und dies, obwohl wir ihn während der Ortsveränderung aus unterschiedlichen Ansichten betrachten und er seine Erscheinung verändert. Nur für den aus jedem Betrachtungswinkel gleich runden Ball gilt dies aufgrund seiner kantenfreien Oberfläche nicht. Hier ändern sich während der Bewegung bestenfalls die Beleuchtungssituation und damit die Helligkeit des sichtbaren Bereiches der Balloberfläche. Aber das ist ein Sonderfall. Alle anderen Objekte wechseln bei einer räumlichen Verschiebung ihre sichtbare Gestalt und bleiben trotzdem mit sich selbst identisch. Dass wir auf verschiedenen Fotografien immer den gleichen Gegenstand identifizieren, auch wenn er aus gänzlich unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen wurde, ist gleichwohl alles andere als selbstverständlich, sondern Ergebnis eines komplexen Lernprozesses.

\*

Die Vorstellungen von Räumlichkeit und auch die bildliche Darstellung von Raum folgen den historischen Epochen des philosophischen Denkens. Heute führt kein Weg mehr hinter die Erkenntnis zurück, dass Raum als Begriff nicht auf etwas klar Definiertes verweist, sondern nur im jeweiligen Kontext eines konkreten sozialen, kulturellen und historischen Rahmens

Sinn macht. So wurde der mittelalterliche Raumbegriff mit seiner Dualität von Unten und Oben in Folge der Entdeckung der Neuen Welt erst durch den konkreten Raum der globalen, irdischen Ferne und später durch besondere säkulare Sehnsuchtsorte abgelöst.

\*

In der Gestaltpsychologie wird häufig von *Figur* und *Grund* gesprochen. Die menschliche Wahrnehmung tendiert stets dazu, aus der Masse der aufgenommenen Signalreize Strukturen und Muster zu bilden, um so die Informationsmenge zu ordnen und mit Sinnbedeutung zu versehen. Unschärfe Bildbereiche als Grund fördern auf diese Weise die Wahrnehmungskonzentration auf das Hauptmotiv, die Figur.

\*

Da weder eine Fotografie noch die Bronzeplastik einen singulären Charakter besitzen – sie erhalten ihn bestenfalls indirekt, wenn Negativ beziehungsweise Tonmodell und Gussform zerstört werden – können sie nicht als Originale bezeichnet werden. Grundsätzlich einzigartig, also original, sind allein das fotografische Negativ und das ursprüngliche Tonmodell des Bildhauers.

\*

Bei der Betrachtung von vorgeblich wertfreien, dokumentarisch angelegten Fotografien kommt man nicht an der Frage nach dem zugrunde liegenden Erkenntnisinteresse vorbei. Fotografie ist nicht neutral, sondern wirkt immer in einem konkreten Kontext. Die Serienaufnahmen eines Eadweard Muybridge konnten noch durch die neue Sichtweise auf das galoppierende Pferd faszinieren. Die gleiche Technik wurde dann später für tayloristische Fertigungsprozesse, zur Optimierung von Leistungssportlern oder für die Analyse der Zerstörungspotentiale von Waffensystemen genutzt.

\*

Häufig sieht man einer Fotografie an, wie die dargestellte Handlung weiter gehen wird. Wirklich sicher können wir jedoch nicht sein. Der festgehaltene Augenblick verweist, streng genommen, nur auf die *Möglichkeiten* des Danach, hält die Dinge aber prinzipiell offen. Der Betrachter ist deshalb bei einer Fotografie grundsätzlich stärker gefordert als beim Film. Während es bei diesem kein Innehalten und deshalb auch keine Notwendigkeit zum Nachdenken darüber gibt, wie sich die gerade laufende Handlung weiter entwickelt, lädt die Fotografie zum Durchspielen verschiedener Szenarien ein.

\*

Die Schatten in der uns umgebenden Welt sind ein Indiz, also ein relativer Beweis, für das Vorhandensein von subjektungebundener Wirklichkeit. Das ist nicht wenig. Aber auch der Silbersalzbeweis von Roland Barthes, der Schmerzbeweis von Marina Abramovic oder der Leidensbeweis von Susan Sontag bilden keine erkenntnistheoretischen Letztbegründungen, hinter denen weitere Fragen obsolet geworden wären.

\*

Der kontrollierte Umgang mit Perspektive, räumlicher Tiefenstaffelung und Horizontwahl, Licht- und Schärfeverteilung sowie der Positionierung des Zentralmotivs ist nicht nur von Bedeutung für den Bildaufbau, sondern Bestandteil der angestrebten Sinnkonstruktion. Wird dieses bewusste Gestalten auch bei der Reisefotografie angewandt, kann das vor den Folgen einer allzu spontanen Sammelleidenschaft schützen.

\*

Fotogalerien scheinen gerne am Einzigartigkeitsversprechen festzuhalten. So wird betont, dass Vintage Prints oder Originalabzüge ihre Besonderheit, nebenbei auch ihren kommerziellen Wert, der persönlichen Herstellung durch den Fotografen beziehungsweise seiner Signierung und Nummerierung verdanken. Eine solche Originalitätszuschreibung ist auch

nicht gänzlich unberechtigt, da die Arbeit in der Dunkelkammer eine Reihe von Möglichkeiten zur Bildbeeinflussung beinhaltet. Deshalb können sich (Hand-)Abzüge eines Negativs in Nuancen unterscheiden. In diesen Fällen gibt es in der Tat mehrere unterschiedliche Bildversionen, die jeweils einzigartig sind.

\*

Bis weit in das 19. Jahrhundert galt das physikalische Modell des (euklidischen) Raumes als identisch mit der menschlichen Wahrnehmung. Physik und Physiologie des Sehens bestätigten sich wechselseitig, und im Geleitzug dieser Synchronität konnte auch das Verständnis der Fotografie als ein objektives Darstellungsmedium entstehen. Für die Gegenstände im Nahbereich der Wahrnehmung ist dies auch unmittelbar evident. Erst bei größeren Entfernungen sind die Unstimmigkeiten spürbar, die sich durch die Erdkrümmung ergeben.

\*

Die Masse der alltäglichen Fotografien wird auch künftig zur Kategorie der schnellen Bilder gehören. Schnell aufgenommen, schnell konsumiert und häufig auch schnell wieder vergessen. Ein solcher Umgang mit dem Bild unterscheidet sich deutlich vom Fotoalbum alter Zeiten. Dieses war noch das Ergebnis eines langen Weges von der eigentlichen Aufnahme über das Sammeln bis zum Einkleben der Bilder in ein buchähnliches Werk, das man ins Regal stellen und immer wieder hervorholen konnte. Heute reduziert sich der Prozess in vielen Fällen auf einige Tastenbefehle und die anschließende Ansicht auf dem Monitor. Zahlreiche Fotografien werden sogar nur einmal kurz nach der Aufnahme angeschaut, um dann auf Nimmerwiedersehen zu verschwinden. Sobald dies geschehen ist, richtet sich die Aufmerksamkeit auf das nächste Bild. Ein Planungsprozess mit langem Atem erübrigt sich.

\*

Eine Fotografie weist eine abgeschlossene Informationstiefe auf. Man kann sie beliebig lange betrachten und über die Inhalte sinnieren oder nach bestimmten Details suchen. Sie ist dazu geeignet, visuelle Alltagstäuschungen zu entdecken und sie ohne zeitlichen Druck einer Analyse zugänglich zu machen. Beim Film ist das naturgemäß anders, auch wenn man sich diesen ebenfalls wiederholt anschauen und Einzelheiten entdecken kann, die bisher übersehen wurden. Aber das Betrachten einer Fotografie und das Anschauen eines Films bleiben am Ende doch zwei verschiedene Dinge. Die Fotografie hält in der Regel mehr offen und eröffnet breitere Möglichkeiten der phantasiegesteuerten Reflexion.

\*

Die Bilder der Erde aus der Apollokapsel oder dem Spacelab machen die fotografische Verwobenheit von Euklidik und Nichteuklidik deutlich. Die Krümmungen des irdischen Seins sind in Gestalt der Weltkugel unmittelbar einsichtig, und dennoch suggeriert das zentralperspektivische Bild phänomenologisch einen Aufnahmestandpunkt im virtuellen dreidimensionalen Raum der klassischen Euklidik. Auf der Erde sehen und fotografieren wir Gerades und Objektives, wo eigentlich Krummes und Relatives ist. Der Blick aus der Apollokapsel macht uns dies bewusst.

\*

Bewegung ist gleichbedeutend mit der örtlichen Veränderung eines Objektes. Dessen verwischte Abbildung ist deshalb ein untrüglicher Hinweis auf die Mehrdimensionalität des Raumes.

\*

Die Bildsprache und der Bildgebrauch verändern sich ständig. Ähnlich wie sich bei der Ablösung des schriftlichen Briefes durch die elektronische Mail der Schreibstil angepasst hat, ist auch die alltägliche Gebrauchsfotografie weniger artifiziell als früher. Die schnelle Fotografie ist formloser,

verzichtet oftmals auf Repräsentationsansprüche und geht von einer eher kurzen Halbwertszeit aus. Dafür steigt die Frequenz der Nutzung, und es werden immer mehr Situationen und Aktivitäten einbezogen. Neben den Helmkameras für den Outdooreinsatz von Mountainbikern und Bergsteigern wird es Armbanduhr und Brillen geben, die das Fotografieren noch weiter miniaturisieren und das Herumtragen eines Gerätes in der Hand überflüssig machen. Die nächste Bilderwelle kündigt sich bereits an. Eines Tages dann wird sich die Kamera in die Kontaktlinse integrieren lassen.

\*

Von entscheidenden Augenblicken kann, streng genommen, nur im Kontext dynamischer Sequenzen, also Situationen mit Veränderungscharakter gesprochen werden. Deshalb gibt es bei Stilleben keine entscheidenden Augenblicke. Deren Statik ist festgehaltene Unbeweglichkeit und nicht Ausdruck einer eingefrorenen Bewegung.

\*

Gursky repräsentiert wie kaum ein anderer zeitgenössischer Fotograf den Stand der heutigen Erkenntnisse über das Wesen der digitalen Fotografie. Die Wirklichkeit wird bei ihm nicht eins zu eins abgebildet, sie wird jedoch auch nicht völlig frei geschaffen. Es ist etwas dazwischen, eine Art *konstruktivistischer Realismus*. Ob man diesen dann Fotografie nennt oder abstrakte Kunst, ist letztlich nur ein gradueller Unterschied.

\*

Wenn es an die Gestaltung eines Bildes geht, werden zunächst die zentral wichtigen Bereiche definiert. Sie müssen hervorgehoben werden. Das primäre Mittel hierfür ist die Schärfe, andere Möglichkeiten sind die Beleuchtung und die Farbgebung. Darüber hinaus ist die angestrebte räumliche Tiefenwirkung des Bildes festzulegen. Sind diese Ziele definiert, können die Unschärfezuordnungen vorgenommen werden. Nun wird

deutlich, welche Entscheidungen der Fotograf vor dem Druck auf den Auslöser zu treffen hat. Es ist dies insbesondere die Wahl der Brennweite sowie der Blende, da beide von Bedeutung für die Schärfestruktur des Bildes sind. Hinzu kommt die Verschlussgeschwindigkeit. Sie entscheidet darüber, ob bewegte Objekte scharf oder verwischt abgebildet werden. Durch dieses Herangehen wird der konstruktivistische Charakter des Fotografierens bewusst.

\*

Die traditionelle Unterscheidung der verschiedenen Kunstdisziplinen ist heutzutage grundsätzlich aufgehoben und die Vermischung von Techniken, Materialien und Medien an der Tagesordnung. Der Betrachter ist gefordert, seine Aufmerksamkeit sowohl auf die Analyse statischer Werkelemente wie auch gleichermaßen höchst flüchtiger oder performativer Anteile zu richten. Fotografien als Bestandteil von Installationen markieren darüber hinaus durch die Konfrontation von bildlicher Fläche mit skulpturalem Raum eine besondere Spannungslinie.

\*

Viele alte Fotografien landen heute im Museum oder in der Galerie, obwohl sie eigentlich recht banale Inhalte aufweisen. Es gilt das bekannte Gesetz des Marktes: Alt und selten gleich teuer.

\*

Cindy Sherman hat die Konzeptkunst zu einem verstörenden oder provozierenden Mittel reflexiver Gesellschaftsanalytik entwickelt, die nichts mehr mit dokumentierender Sachfotografie zu tun hat und schon gar nicht Neutralität in Anspruch nimmt. Ähnliches findet sich in gewisser Weise bei der Theaterfotografie, die per se eine eigens geschaffene Realität festhält, ebenso bei der inszenierten Fotografie mit arrangierten Motiven und engagierten Schauspielern sowie im Rahmen von

Performances, bei der die Fotografie zur Manifestation des Flüchtigen dient.

\*

Das Streben nach dem scharfen Bild nimmt mitunter Formen an, die nicht frei sind von neurotischen Zügen. So wie der Zwangscharakter ständig sicher sein muss, nicht von Unordnung oder Unreinheit bedroht zu werden, so fürchtet der Schärfesüchtige eine Welt unkontrollierter Unschärfe. Die vorhandenen Objektive werden immer wieder durch noch schärfere Varianten ausgetauscht und der Blick in die Testberichte verschafft nur Befriedigung, wenn die eigene Linse in der Spitzengruppe auftaucht. Die Geschichte der Fotografie ist demgegenüber voll von herausragenden Bildern, die mit Objektiven aufgenommen wurden, denen in heutigen Testberichten alles andere als ein Spitzenplatz sicher wäre. Darüber hinaus ist die analoge Fotografie der digitalen Nachfolgetechnik hinsichtlich Auflösung und Schärfe grundsätzlich unterlegen.

\*

Sehen ist ein komplexes Geschehen, bei dem nicht einfach eine externe Realität auf der Netzhaut widergespiegelt und dann im Gehirn gespeichert wird. Vielmehr handelt es sich um einen aktiven kognitiven und damit konstruierenden Prozess. Wir deuten und interpretieren die Lichtreize, die durch unsere Augen wahrgenommen werden, und gleichen sie mit bekannten Schemata ab, so dass wir in der Regel im Sekundenbruchteil eine Vorstellung von dem gewinnen, was sich vor uns abspielt. Wir *machen* uns im wahrsten Sinne des Wortes ein Bild.

\*

Fotografien zeigen entscheidende Momente dann, wenn sie auf signifikante Weise das Wesen des Geschehens erfassen. Dies ist zum Beispiel auch dann der Fall, wenn Menschen durch Mimik und

Physiognomie den Status ihrer Beziehung offen legen. Um den Sinn solcher Bilder zu verstehen, genügt die Empathie des Betrachters.

\*

Identitätsregeln gelten nicht nur hinsichtlich verschiedener perspektivischer Ansichten eines Objekts, sondern auch für die Veränderungsprozesse der belebten Natur. Ein Baum, der sich in den Jahreszeiten mal voller grüner Blätter, mal kahl und unbelaubt darstellt, bleibt dennoch in unserer Wahrnehmung ein und derselbe Baum, zumindest wenn er vor dem eigenen Fenster steht, wir ihn täglich sehen und er uns vertraut ist.

\*

Konstituierend für das phänomenologische Verständnis von Wahrnehmung ist der strukturierende *Sinn*, der bereits bei der Reizaufnahme hilft, die potenziell chaotische Komplexität möglicher Eindrücke zu ordnen. Wahrnehmung und Sinn greifen ineinander und stützen sich wechselseitig. Die Basis hierfür bilden ein gesellschaftlicher Vermittlungsprozess und gleichzeitig ein individueller Lernvorgang, durch den parallel Sehen und Sinn ausgeprägt werden. Die Art und Weise, wie wir Dinge und auch Räume wahrnehmen, ist ein Konstrukt fernab naturegebener Eindeutigkeiten. Begriffe und Vorstellungen sind nicht gegeben, sondern werden kulturell konstituiert. Was wir sehen, sehen wir auf diese Weise, weil wir gelernt haben, es auf diese Weise zu sehen. Und die Mitmenschen des gleichen Kulturkreises haben das Gleiche oder zumindest Ähnliches gelernt.

\*

Der Technikfixierung vieler Amateurfotografen entspricht häufig ein überzogener Schärfefetischismus, der oftmals mit nur mangelhaft freigesetzten Phantasiekräften einhergeht. Wer keine interessanten Fotografien zustande bringt, macht eben Testbilder.

\*

Zwar ist der konstruktivistische Deutungsansatz grundsätzlich auf jede Form von Kunst anwendbar, aber gerade bei der Interpretation von Skulpturen und Fotografien zeigt sich eine besondere, zunächst paradox erscheinende Parallelität. Diese liegt im Raumverständnis begründet. Für die Installation, die Performance und jede andere Skulptur ist der Raum die Existenzvoraussetzung. Ob es die Bewegung ist, die im Raum stattfindet, oder die Umrundung einer Skulptur, um sie von allen Seiten betrachten zu können, in allen Fällen bezieht der geistige Prozess der Werkerschließung die drei Dimensionen unmittelbar ein. Bei der Fotografie hingegen ist gerade das Fehlen der dritten Dimension der Grund für eine unbewusste oder intuitive Befassung mit Fragen des Raumes. Jede Fotografie, sofern sie nicht eine flächige Vorlage reproduziert, bringt durch die Reduzierung von drei auf zwei Dimensionen eine Abstraktion mit sich, die vom Betrachter rückübersetzt werden will. Der Raum wird beim Entschlüsseln rekonstruiert, das heißt gedanklich hinzugefügt.

\*

Es hat eine gewisse Pikanterie, dass man den analog und digital aufgenommenen Bildern ihre unterschiedlichen Entstehungsbedingungen nicht unbedingt anmerkt. Auch digitale Bilder können den Eindruck erwecken, als wären sie indexikalische Zeichen einer Wirklichkeit vor dem Objektiv. Vielen Fotografen ist dieser Irrtum gar nicht bewusst. Dabei wäre für die digitale Fotografie viel gewonnen, wenn sie sich selbstbewusst von der analogen Vorgängerin abgrenzt und sich dem Medienlager zurechnet, in dem es nur noch um artefaktische Realitäten geht.

\*

Aufgrund der flächigen Abbildung eines Raumes können Dinge, die in der Realität nichts miteinander zu tun haben, in eine visuelle Beziehung gebracht werden. Es ergeben sich auf diese Weise Einsichten und

Verknüpfungen, die ausschließlich in der fotografischen Realität existieren. Solche surreale Szenen können inszeniert oder arrangiert werden, aber der aufmerksame Blick findet sie auch in der Alltagsumgebung. Die freie Sinnkonstruktion setzt lediglich voraus, dass die Dinge von ihrer *normalen* Bedeutung befreit werden und neue Kontexte bilden dürfen.

\*

Auf den ersten Blick erscheint es problematisch, Skulpturen und Fotografien trotz ihrer phänomenologischen Unterschiede in ein Verwandtschaftsverhältnis zu bringen. Entscheidend ist jedoch der Umstand, dass nicht die Materialitäten der Werke, sondern die Entschlüsselungsmechanismen und Konstruktionsprozesse des Betrachters den Ausschlag geben. Skulptur *ist* Raum. Fotografie *verweist* auf Raum, und um ein Kunstwerk zu verstehen, muss es *gelesen* werden. Genauso, wie bei Mareys Vogelflug oder den Plastiken Boccionis die Bewegung erst vom Betrachter gedanklich *hinzugesehen* wird, ist auch eine Fotografie um die im Print nicht vorhandene dritte Raumdimension und gegebenenfalls ihre dynamischen Elemente *zu ergänzen*. Dies gilt sowohl für die analoge Fotografie wie auch für die digitale Technik.

\*

Das digitale Bild ist entmystifiziert, es ist befreit von allen Zwängen, es fordert vom Betrachter keine Ehrfurcht, man darf es als wahr betrachten oder auch nicht, es lädt ein zum Ausprobieren und Experimentieren, es ist demokratisch und doch gleichzeitig so elitär wie jede Kunst. Und genau dahin führt der Weg der digitalen Fotografie. In dem Maße, wie sie sich vom Realitätsanspruch der klassischen analogen Fotografie verabschiedet, findet sie sich in einer Medienwelt wieder, die nicht trennsicher abzugrenzen ist von dem, was in der heutigen Zeit Kunst genannt wird. Die digitale Fotografie spielt nicht nur eine Rolle als Produzentin von Bildern, sondern die Grenzziehungen zwischen ihr und Performances,

lichtkinetischen Experimenten und multimedialen Arrangements sind fließend geworden.

\*

Bei der Umfeldwahrnehmung werden beständig, in der Regel unbewusste, Interpretationsleistungen erbracht. Bestimmte Signale werden mit der Summe unserer gespeicherten Erfahrungen abgeglichen und gedeutet. Variationen werden dabei intelligent berücksichtigt. Die Objekte und Prozesse werden auf diese Weise mit Sinn versehen, und wir verstehen, was um uns herum geschieht. In der so entschlüsselten Welt können wir uns orientieren und schließlich auch selbst aktiv handeln. Beim Betrachten und Verstehen einer Fotografie sind mindestens im gleichen Maße Interpretationsleistungen notwendig. Es gibt in der Wirklichkeit kein verwischtes Auto. Aber wir haben es gelernt, dessen verwischte Abbildung als Ergebnis der Erfahrung Auto plus der Erfahrung Bewegung zu interpretieren. Im Ergebnis sehen wir trotz der Statik der Aufnahme ein fahrendes Auto. Nur aufgrund solcher Abstraktionsleistungen funktioniert Fotografie.

\*

Der phänomenologische Begriff der *Lebenswelt* unterstreicht, dass die wahrnehmenden Subjekte nicht solitär, sondern nur vergesellschaftet existieren können. Der Einzelne steht der Welt weder einsam noch autonom gegenüber. Stattdessen befindet er sich stets in einem sozialen Kontext mit anderen Einzelnen, und die auf den ersten Blick subjektive, individuelle Wahrnehmung ist im Kern eine intersubjektive, häufig identische Wahrnehmung aller. Auf diese Weise funktioniert Gesellschaft. Für die Sozialwissenschaften sind von Alfred Schütz der sinnhafte Aufbau der soziale Welt sowie von Peter L. Berger und Thomas Luckmann die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit plausibel beschrieben worden.

\*

Bei der Bildbearbeitung am Computer drohen einige Gefahren. Das Ziel, auch noch den letzten Ast des Baumes in der Ecke des Bildes knackig abzubilden, hat nur allzu häufig eine übertriebene Schärfung zur Folge. Das Ergebnis sind digital ruinierte Bilder, die nur bei geringen Formaten die entstandenen Artefakte verbergen können. Weniger wäre oft mehr gewesen, und der Schärfefetischismus führt nicht selten in die Welt digitaler Zombis, denen jegliches Leben wegoptimiert worden ist.

\*

Das Bewussthalten der Differenz zwischen analoger und digitaler Fotografie spielt eine entscheidende Rolle für die Reflexion der jeweiligen Möglichkeiten und Grenzen. Im Prozess der digitalen Revolution ist dabei die Frage mehr und mehr obsolet geworden, ob es sich bei der Fotografie lediglich um das Ergebnis eines technischen Prozesses oder um Kunst handelt. Diese Frage der analogen Welt des Zwanzigsten Jahrhunderts ist heute lediglich aus historischer Perspektive von Belang.

\*

Die Straßenfotografie lebt davon, dass zunächst mit einer gewissen intuitiven Spontaneität vorgegangen und erst später in der Dunkelkammer oder am Monitor das endgültige Bild gestaltet wird. Viele bekannte Fotografien sind auf diesem Wege entstanden, obwohl man meint, sie seien bereits genau in diesem Formt und mit diesem Ausschnitt aufgenommen worden. Eine perfekte Spontanfotografie mag es geben, aber sie ist die Ausnahme.

\*

Von den Gesellschafts- und Kulturwissenschaften wird die Sprache in Zeiten des ontologischen Zweifels häufig als einziger Schlüssel für das Verständnis von Subjekt, Gesellschaft und Welt betrachtet. Der Begriff des *linguistic turn* unterstreicht diese Fokussierung. Sämtliche Vorstellungen einer ontologisch gedachten Realität sowie der Möglichkeit ihrer objektiven

Abbildung, etwa in Form von Fotografien, hatten deshalb an Überzeugungskraft eingebüßt, bis Roland Barthes plötzlich Zweifel säte, ob nicht doch durch die Fotografie ein ontologischer Beweis möglich sein könnte. Schließlich seien die nach der Belichtung fixierten Silbersalze des Negativs ein Beleg dafür, dass im Augenblick der Aufnahme etwas vor der Kamera gewesen sein muss.

\*

Die meisten Modeströmungen ziehen irgendwann gegenläufige Bewegungen nach sich, und so gibt es auch entsprechende Reaktionen hinsichtlich überzogener fotografischer Schärfemaximen. Die Antiperfektionisten setzen auf das spontan Entstandene, Unfertige, gerne auch schmutzige Unschärfe, dem eine besondere kreative Aura zugeschrieben wird. Gehörten Weichzeichnervorsätze in die alte Welt der analogen Fotografie, so gibt es heute einen Trend zu einfachsten Plastiklinsen mit eingebauter Unschärfe, lomografische Retrokisten, Holgas, Polaroidnachbauten mit möglichst schrägen Farben und die Handyfotografie mit Spontansoftware, die das Bild in jeglicher Hinsicht künstlich uralte aussehen lässt. Das alles kann Spaß machen und darf es auch.

\*

Aufnahmen mit entscheidenden Augenblicken sind, wie alle Fotografien, gestaltete Konstrukte, und konstruiert wird vom Augenblick der Aufnahme über die Arbeit am Computer bis hin zur Bildpräsentation. Eine *reine* Fotografie gibt es nicht, und deshalb sind auch nachträgliche Eingriffe völlig legitim.

\*

Eine wichtige Funktion für die Spannung einer Fotografie bekommt der Zufall. Bei allen Sinnzuschreibungen, die von der Aufnahme bis zur späteren Betrachtung eines Bildes vorgenommen werden, gibt es immer

wieder Elemente, die keiner unmittelbaren Evidenz zugänglich sind. Nicht selten werden bestimmte Details der aufgenommenen Szene überhaupt erst bei der Bearbeitung am Bildschirm entdeckt. Sie als Ausdruck lebendiger Wirklichkeit, als vermeintlich Sinnloses zu bewahren, trägt neben der Fixierung des entscheidenden Augenblicks in vielen Fällen zum Reiz einer spannungsvollen Fotografie bei. Viele Aufnahmen entscheidender Momente sind überhaupt erst dem Zufall zu verdanken.

\*

Die Wirklichkeitsrelativierung des Poststrukturalismus ist aufgrund ihrer artifiziellen Elfenbeinartigkeit ermüdend geworden, so dass sich eine neue Sehnsucht nach dem Einfachen, Wirklichen, Wahren entwickelt hat. Roland Barthes *Helle Kammer* war deshalb wie eine Erlösung, weil das Buch den radikalen Konstruktivismus, der nicht weit von Nietzsches Relativismus entfernt war, durch den Silbersalzbeweis auf einen gemäßigten Konstruktivismus zurückgeführt hat. Dabei bleibt er weit entfernt von allzu simplen Widerspiegelungstheorien früherer Zeiten, hat aber den Kapriolen des durchgedrehten Konstruktivismus eine stärkere Bodenhaftung entgegengesetzt.

\*

Die digitale Fotografie steht dem offenen Charakter der Kunst näher als ihre analoge Vorgängerin, da sie von ihrem Wesen her keinerlei Auftrag zur Realitätsabbildung verpflichtet ist. Der noch für die klassische analoge Arbeit mit dem Negativfilm reklamierte Wirklichkeitsbezug ist bei der elektronischen Bildspeicherung nicht mehr vorbehaltlos gegeben und deshalb grundsätzlich obsolet geworden. Genau deswegen erwartet man von der digitalen Fotografie keine Objektivität. Es geht auch nicht mehr um die Frage, was ein Bild an sich *darstellt*, sondern der Betrachter muss es *deuten*. Die Fotografie erfüllt damit alle Freiheitsbedingungen, um im Rahmen eines erweiterten Kunstverständnisses mit den anderen phantastischen Darstellungsformen in vorderster Linie mitspielen zu können.

\*\*\*

Version 1.1, Mai 2021 (zuerst 2018)

© Ulrich Metzmacher