

Konstruktivistischer Realismus

Über viele Jahrzehnte waren die Diskussionen zur Theorie der Fotografie durch eine Gegenüberstellung zweier idealtypischer Positionen zum Verhältnis von Wirklichkeit und fotografischem Bild geprägt. Entweder wurde der Fotografie die Aufgabe zugedacht, ein realitätsgerechtes Bild des aufgenommenen Objektes zu erzeugen, oder es wurde eine Loslösung vom Wirklichkeitsbezug proklamiert und die Fotografie in die Reihe der Künste eingeordnet. Realitätsgebundenheit und künstlerische Freiheit standen sich gegenüber. Die Neue Sachlichkeit eines Albert Renger-Patzsch und die Subjektive Fotografie Otto Steinerts verkörpern idealtypisch diese beiden Paradigmen. Die heutige digitale Fotografie relativiert diese historisch gewordene Dichotomie. Es wird nun deutlich, dass dem fotografischen Bild sowohl Elemente des Wirklichen anhaften wie auch der freien künstlerischen Gestaltung. Am Beispiel Andreas Gursky lässt sich zeigen, dass Teile der zeitgenössischen Fotografie eine Entwicklung zum konstruktivistischen Realismus genommen haben. Einige alte Diskussionen können damit heute als abgehakt betrachtet werden.

Alle Überlegungen zum Verhältnis von Wirklichkeit und fotografischem Abbild haben irgendwann die Objektivitätsfrage berührt. Gibt es die Möglichkeit einer objektiven Sicht der Dinge, oder ist jede Erkenntnis perspektivisch und subjektiv? Darüber hinaus steht die alte philosophische Kernfrage im Raum, ob es Wirklichkeit *an sich* überhaupt gibt. Auch ohne abschließende Antwort hierauf gilt für das praktische Fotografieren, dass dieses eine kontingente Angelegenheit ist. Die gleiche Szene hätte auch auf eine gänzlich andere Weise fotografiert werden können. Und man hätte völlig andere Details hervorheben können. Eine objektive Fotografie,

die nur *eine* Möglichkeit des Abbilds zulässt, gibt es nicht. So betrachtet, hat sich die fotografische Wahrheitsfrage relativ schnell erledigt.

Die zur Verfügung stehenden fotografischen *Stile* weisen eine große Bandbreite auf. Sie reicht von der Dokumentarfotografie bis zum experimentellen Bild mit nur mühsam entschlüsselbaren Aussagen. Zwischen beiden liegen Welten. Letztlich muss bei der praktischen Fotografie eine Entscheidung getroffen werden. Gleichzeitig Reportagefotograf *und* lichtbildender Künstler zu sein, gleichzeitig einen dokumentarischen *und* einen Stil experimenteller Ästhetik zu pflegen, ist eine kaum lösbare Aufgabe. Man wird es nicht ausschließen können, aber es erscheint doch sehr schwierig. Zum ambitionierten Fotografieren gehört deshalb in der Regel eine gewisse Festlegung, auf welche Weise die Welt betrachtet werden soll. Man wird dann genau solche Szenen und Motive entdecken oder auch herstellen, die zum eigenen Stil passen. Und es werden sich im Laufe der Zeit bestimmte gestalterische Routinen aufbauen. Dieser Vorgang der Reduktion von Komplexität ist keine lästige Beschränkung fotografischer Freiheit, sondern die Voraussetzung für konstante, nicht-zufällige Ergebnisse. Eine eigene fotografische Handschrift muss aktiv entwickelt werden. Und die meisten bekannten Fotografen erkennt man daran, dass ihre Bilder eine deutliche Stilkonstanz aufweisen. Dies gilt für die künstlerische Fotografie gleichermaßen wie für professionelle Auftragsarbeiten.

Die *Neue Sachlichkeit* mit dem selbsterklärten Wirklichkeitsbezug auf der einen Seite und die *Subjektive Fotografie* mit ihrer Betonung der künstlerischen Gestaltungsfreiheiten auf der anderen wirken wie historische Antipoden aus dem vergangenen Jahrhundert. Aber auch heute noch ist die Präferenz nicht trivial, welchem Lager man sich zurechnen möchte. Beide Wege sind möglich, und beide können zu guten Fotografien, zu Anerkennung und Erfolg führen, aber es muss eine klare Entscheidung getroffen werden, denn die Ansätze schließen sich, zumindest auf den ersten Blick, aus. Bei differenzierter Betrachtung ergibt

sich allerdings ein komplexeres Bild. Auch den Anhängern der Subjektiven Fotografie um Otto Steinert war immer bewusst, dass jede Aufnahme mit der Kamera ein Geschehen draußen vor dem Objektiv zur Voraussetzung hat, es also keine vollkommene Freiheit geben kann und immer ein, wenn auch relativer, Bezug auf Wirkliches vorliegt. Und auf der anderen Seite wussten die Fotografen der Neuen Sachlichkeit, nicht zuletzt Albert Renger-Patzsch selbst, 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 Gegenstandes führen konnte.

Einiges spricht dafür, dass die aktuelle zeitgenössische Fotografie den Gegensatz zwischen subjektiver Bildkonstruktion und objektiver Sachlichkeit hinter sich gelassen und ein Verständnis des fotografischen Prozesses entwickelt hat, das gegenüber den Perspektiven dieser beiden Welten eine neue, integrierte Sichtweise beinhaltet. Dies hängt vor allem mit dem Aufkommen der digitalen Möglichkeiten zusammen. Am Beispiel 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.

Gurskys Fotografien sind Ergebnis akribischer Planung. Nichts ist dem Zufall überlassen. Die Großformatkamera bedingt durch ihre langsame Technik ein solches Vorgehen, aber sie fördert auch das durchdachte, konzeptionelle Arbeiten, und sie ermöglicht Aufnahmen mit höchstem Detailreichtum. Hier zeigt sich der Einfluss von Bernd und Hilla Bechers

fotografischer Praxis, sowohl was die Technik anbelangt wie auch die zugrunde liegende Idee der klaren Dinglichkeit des Abgebildeten. Anders als die Bechers ist Gursky jedoch nicht auf bestimmte Sujets festgelegt. Sein Konzept setzt er mit Motiven unterschiedlichster Art um, bei denen die strenge Gliederung des Bildaufbaus ein wiederkehrendes Merkmal ist. Die Kompositionsmuster sind klar zu erkennen und es ergibt sich eine über das ganze Bild führende homogene Wirkung. Ob es sich um Innenansichten von Supermärkten handelt, hunderte von vietnamesischen Arbeitern, die in riesigen Hallen mit gleichförmigen Tätigkeiten beschäftigt sind, um das hektische Treiben auf dem Börsenparkett oder Menschenmassen an allen möglichen Orten und in allen möglichen Situationen, nahezu immer geht es Gursky um die Darstellung von Wiederholungen, Uniformität, Globalisierung und die vermeintliche Entindividualisierung des Menschen in der modernen Warengesellschaft. Nähert man sich den großformatigen Bildern an und betrachtet sie im Detail, so wird jedoch plötzlich der Variantenreichtum des aus der Ferne so Gleichförmigen erkennbar. Nun werden die Massen zu Individuen, und in den identischen, beleuchteten Fenstern des Wohnkomplexes werden Dinge und Menschen in schönster Farbigkeit und mit unterschiedlichsten Beschäftigungen sichtbar. Wer sich nicht der Mühe einer solchen Nahbetrachtung unterzieht und in der Oberflächlichkeit der Entfernung verbleibt, wird dieses mikroskopische Gewimmel nicht wahrnehmen können und in dem Bild lediglich die strenge Ordnung sowie das Immergleiche einer homogen wirkenden Struktur erkennen.

Gursky nutzt die das menschliche Sehvermögen überschreitende Fähigkeit von Großbildkameras und ihren hochauflösenden Objektiven, alle Details der verschiedenen Entfernungsebenen in einem Bild und in extremer Schärfe zu vereinen, konsequent aus. Ungewöhnliche Standpunkte beim Fotografieren, sei es von Dächern oder Hubschraubern, verstärken den Überblickscharakter, und es scheint, als ginge Gursky zunächst bewusst in die Distanz, um sich aus dem Geschehen herauszuhalten und den sachlichen Blick des dokumentierenden Fotografen zu kultivieren. Mit der

mikroskopischen Detailansicht kommt dann jedoch eine Parallelwelt hinzu und das normale menschliche Wahrnehmungsvermögen des Realen ist durch diese Gleichzeitigkeit von Nah und Fern überschritten. Die großen Strukturen formen Ordnung, die Details offenbaren die Unordnung im Kleinen. Die nicht selten nur subkutan wahrgenommene Differenz zwischen Schein und Sein verunsichert, und trotz des sachlich erscheinenden Charakters der Aufnahme wird ein allzu schnelles Realitätsverständnis in Frage gestellt.

Die Motivwiederholungen in Gurskys Bildern sind häufig das Ergebnis von digitalen Montagen und Bildbearbeitungen. Man sieht ihnen dies in der Regel nicht sofort an, und es dauert 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 auch hier wieder als Schimäre herausstellt. So erkennen wir beispielsweise, dass ein großformatiges riesiges Gebäude unmöglich in einer einzigen Aufnahme abgelichtet worden sein kann. Und richtig, Gursky hat mehrere Einzelaufnahmen zusammenmontiert und auf diese Weise eine Bildwirklichkeit geschaffen, die es in der Realität aufgrund der nur begrenzt möglichen Distanz zum Gebäude und der Perspektivwirkungen niemals hätte geben können. Auch bei den zahlreichen mikroskopischen Szenen in den Fenstern stellt sich dem Betrachter die Frage, ob es sich um gleichzeitig Stattgefundenes oder um die Zusammenfügung einzelner Aufnahmen handelt.

Gursky bildet mit den Mitteln der Montage eine erfundene Wirklichkeit, die zwar nichts mit Objektivität zu tun hat, aber gleichwohl eine idealtypische Wahrheit ausdrückt, weil sie das Wesen des Abgebildeten zeigt. Seine aus vielen Einzelaufnahmen zusammenkomponierten Bilder sind aus diesem Grund weder wahr noch unwahr. Aber sie sind wahrhaftig. In anderen Werken vermischt er Satellitenaufnahmen der Weltmeere mit Bildmaterial

aus dem Internet zu ästhetisch anmutenden Weltansichten, die es so gar nicht gibt. Aber es könnte sie geben. Auch hier suggeriert die Präzision der Bilder einen kühlen Realismus sowie spontane Plausibilität, so dass die Anmutung des technisch perfekten Bildes beim ersten Blick eine Wahrheitsvermutung nahelegt. Das frei künstlerisch Konstruierte eröffnet sich dem Betrachter erst beim zweiten Hinschauen.

Gurskys Bilder erheben nicht den klassischen Objektivitäts- oder Wahrheitsanspruch der sachlichen Dokumentarfotografie, und die Montagen machen deutlich, dass mit einem authentischen Bild im strengen Sinne bei ihm nicht zu rechnen ist. Verallgemeinert man diesen Vorbehalt zu einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber dem Wirklichkeitsgehalt fotografischer, insbesondere digitaler, Bilder, so wird der kritische, reflexive Charakter von Gurskys Ansatz deutlich. Blindes Vertrauen in die Wahrheit eines Bildes ist schlichtweg naiv. Letztlich ist nur sicher, dass es sich bei der Wirklichkeit des fotografischen Bildes um eine Konstruktion handelt. Ebenso sicher ist allerdings auch, dass bei dem mit einer Kamera hergestellten Bild im Augenblick der Aufnahme wahrscheinlich etwas vor dem Objektiv gewesen ist, dessen Lichtabstrahlungen vom Negativfilm oder dem Sensor aufgefangen worden sind. Mehr Sicherheit ist nicht möglich. Bereits der Versuch einer näheren Qualifizierung der Ereignisse vor der Kamera führt potentiell in die Unsicherheit, da insbesondere bei der digitalen Technik im Unterschied zum klassischen analogen Bildnegativ nicht mehr unterschieden werden kann, ob die Informationen der Bilddatei durch die Aufnahme eines Gegenstandes entstanden oder am Computer generiert worden sind. Die digitale Postproduktion einschließlich der Montagetechnik ist deshalb Bestandteil des Verwirrspiels, die Gursky zum Zweck der Irritation und des Nachdenkens einsetzt. Niemand kann bei seinen Werken sicher sein, aus welchen Quellen die dem Bild zugrunde liegenden digitalen Daten stammen. Es mag sich um eigene Fotografien des Künstlers handeln, Daten aus dem Internet oder freie Bildbearbeitungsmanipulationen. In der

digitalen Welt ist dies in der Regel nur äußerst schwer unterscheidbar, da die binäre Grundform aller Informationen absolut identisch ist.

Gursky repräsentiert wie kaum ein anderer zeitgenössischer Fotograf den Stand der heutigen Erkenntnisse über das Wesen der digitalen Fotografie. Seine Wurzeln liegen in der nüchternen Sachfotografie, und er hat Kamera und Objektiv immer als Mittel eingesetzt, um eine Verbindung zur gegenständlichen Außenwelt aufrecht zu erhalten. Diesen Realitätsbezug hat er dann jedoch systematisch relativiert und deutlich gemacht, dass die fotografisch erzeugte Wirklichkeit ein Konstrukt ist und niemals direkt widergespiegelte Realität. Er spielt mit den Informationen aus der tatsächlichen Welt als Rohmaterial und gestaltet diese zu einer neuen künstlichen Welt. Die Wirklichkeit wird bei Gursky insofern nicht 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.

Version 1.0, Juni 2017

© Ulrich Metzmacher