

Der Schnitt in den Fluss

„Alles ist in Bewegung und nichts bleibt stehen“ (Heraklit).

„Als der Meister einst an einem Fluss stand, sprach er: So fließt alles, dahin – rastlos, Tag und Nacht“ (Konfuzius).

„Unser Geist, der feste Stützpunkte sucht, hat im gewöhnlichen Lauf des Lebens zur hauptsächlichen Funktion, sich Zustände und Dinge vorzustellen. Er nimmt dann und wann gleichsam momentane Ansichten von der ungeteilten Beweglichkeit des Wirklichen auf. ... Auf diese Weise substituiert er dem Kontinuierlichen das Diskontinuierliche, der Beweglichkeit die Stabilität...“ (Henri Bergson).

Das Leben, die übrige Realität und die Ideen von beidem sind gleichbedeutend mit Bewegung. Die Geschichte der Philosophie ist ohne eine solche Wesensbestimmung des Seins nicht vorstellbar. 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. Diese Erkenntnis der altgriechischen Philosophie zieht sich durch bis in die Moderne. Ob im Idealismus Hegels oder der Dialektik materialistischer Geschichtsauffassung, in beiden Fällen gilt Veränderung als das notwendige Ergebnis des Widerstreits von Ideen oder von gesellschaftlichen Auseinandersetzungen. Auch wenn uns diese teleologischen Modelle heute suspekt geworden sind, eine Welt ohne Wandel ist nicht in Sicht und wird auch von niemandem ernsthaft erwartet. Alles Sein ist ein ununterbrochenes Werden und Vergehen.

Selbst der Flügelschlag eines Schmetterlings beeinflusst, wie die Chaostheorie gezeigt hat, das große Ganze.

Aber 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 Geltendes 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. Auf diese Weise wird einem kognitiven und psychischen Crash entgegengewirkt. Der Mensch schützt sich durch Hilfskonstruktionen vor dem Wissen, dass alles, was ist, eines Tages ganz anders sein wird.

Wie gelingt es, dass der Einzelne in einer Welt allgegenwärtiger Unsicherheiten handlungsfähig bleibt und nicht überfordert wird? Entscheidend ist die 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, wie bei Niklas Luhmann, 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?

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. Dies gilt selbst für die wildeste jugendliche Subkultur. Auf längere Sicht sind jedoch auch die sozialen Wertesysteme

einem Veränderungsprozess unterworfen. Alles fließt und das statisch Erscheinende ist eine Abstraktion, allerdings eine für das kollektive Überleben und die individuelle Orientierungsfähigkeit unverzichtbare. Der Schein des Stablen schützt uns vor Verwirrung und Verirrung.

In der Lebensphilosophie Henri Bergsons wird die permanent fließende *Zeit* zur konstituierenden Grundbedingung des menschlichen Seins. Alle gedanklich konstruierten Zusammenfassungen aufeinanderfolgender Dinge zu fiktiven Einheiten sind demnach Fragmentierung und Abstraktion. Auch das Wesen der Fotografie liegt, Bergsons Grundgedanken 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 Sicherheit. Darüber hinaus haben Bilder eine gesellschaftliche Normierungsfunktion und können sogar die Bedeutung von *Sinnbildern* erhalten. Dies geht so weit, dass eine Fotografie wichtiger wird als die eigentliche Realität. Wirklich ist dann das, was die Fotografie zeigt, und die Frage nach deren Repräsentativität wird gar nicht mehr gestellt. Die Umwandlung von Dynamik in Statik reduziert auf diese Weise zwar Komplexität und bietet ein entlastendes Sinnangebot. In der Verkürzung liegt jedoch auch eine Gefahr. Individuelle wie kollektive Weltbilder können durch Fotografien auf manipulative Weise geprägt werden.

Das schnelle Bild

Die Fotografie folgt seit ihren Anfängen einem Trend zur Beschleunigung. Dies mag angesichts der langen Belichtungszeiten der ersten Aufnahmen von Daguerre verwundern, aber wir dürfen nicht vergessen, dass die Fotografie mit ihrer Idee der dauerhaften Abbildung von Wirklichkeit in Form eines technisch geschaffenen Bildes gegen die Malerei angetreten war. Und gegenüber der Entstehungszeit des traditionell hergestellten Bildes war die Fotografie von Anfang an erheblich schneller. Auch wenn die Technik zunächst noch in den Kinderschuhen steckte, es war ein

Quantensprung von der Arbeit mit Leinwand und Staffelei zur fotografischen Apparatur mit lichtempfindlicher Platte und schwarzem Tuch. Die neue Technik war allerdings nicht gleichbedeutend mit einer höheren Qualität der Abbildung. Gerade bei Portraits wird das deutlich. Der traditionelle Künstler 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 fotografischen Technik erheblich schneller vollzogen werden. Aufgrund der langen Belichtungszeiten und der notwendigen Bewegungslosigkeit des Portraitierten war jedoch kaum die Chance eines natürlichen Ausdrucks gegeben. 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. In der Zeit der repräsentativen Portraitmalerei war dies allerdings nicht viel anders.

Die empfindliche fotografische Platte machte die Bedeutung des Lichtes unmittelbar erlebbar. Während heute bei nahezu allen Beleuchtungsverhältnissen eine brauchbare Fotografie angefertigt werden kann und mit der immens gesteigerten Empfindlichkeit moderner Sensoren die Ehrfurcht vor dem Licht ein wenig verloren gegangen ist, empfand man in den Anfangsjahren der Fotografie die Fixierung des Flüchtigen als faszinierenden Vorgang. Aber der Umgang mit dem Licht musste regelrecht gelernt werden. Besser ausgedrückt, er musste für die fotografische Technik neu erlernt werden, denn in der Malerei gab es ja bereits lange Erfahrungen mit den Wirkungen von Licht und Schatten sowie mit den gestalterischen Fragen der Verteilung von Hell und Dunkel. Aber die Funktion des Lichtes für die Fotografie geht tief ins Substanzielle. Es bildet die entscheidende Bedingung für die fotochemische Gravur des Filmmaterials oder für den Photovoltaikreiz des digitalen Sensors.

Die Technik wurde im 19. Jahrhundert immer besser, die notwendigen Belichtungszeiten kürzer. Und damit ergaben sich für die Fotografie neue

Einsatzmöglichkeiten, die schließlich weit über die der Malerei hinausgingen. Die Chronofotografien eines Eadweard Muybridge stellten präzise die einzelnen Sequenzen von Bewegungsabläufen dar und übertrafen durch die Fixierung schnellster Vorgänge das natürliche Wahrnehmungsvermögen des Menschen. Die Grundidee, durch eine Aufnahmeserie Bewegung abzubilden, führte schließlich zum Film. Der klassische Kinofilm bestand aus tausenden von Einzelbildern, die mit gleichbleibender Geschwindigkeit durch einen Projektor gezogen wurden und so die Illusion eines fließenden Ablaufs hervorriefen. Die Serienfotografie war in Bewegung geraten, aus der statischen Fotografie hatte sich der dynamische Film entwickelt. Aber dies bedeutete nicht das Ende des fotografischen Einzelbildes. Trotz der Schnellebigkeit 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 sie nahm parallel zum Film eine eigenständige Entwicklung. Einer der Gründe mag darin liegen, dass die dynamischen Veränderungen des Alltagslebens nicht nur einen Drang zur fotografischen Dokumentation des Wandels hervorriefen, sondern als dialektisch wirkende Gegenkraft auch das Bedürfnis nach der Statik des unbewegten Bildes.

Alle Künste neben Musik und Literatur lassen sich in zwei Klassen einteilen, die statischen und die dynamischen. Zu den ersten zählt neben Malerei, Zeichnung, Grafik, Skulptur und Plastik auch die Fotografie, zu den dynamischen Künsten hingegen Tanz, Theater, Performance und der Film. In beiden Gruppen gibt es diverse Unterformen, daneben existieren Mischerscheinungen. Für unsere Überlegungen genügen jedoch einige idealtypische Betrachtungen, die von solchen Differenzierungen absehen. Entscheidend ist, dass der Umgang mit dem Phänomen der Bewegung höchst unterschiedliche Anforderungen stellt. Während sie bei den dynamischen Künsten unmittelbar inkorporiert ist, müssen in den statischen Künsten Hilfskonstrukte herangezogen werden, um Bewegung darzustellen oder symbolisch zum Ausdruck zu bringen. Malerei, Skulptur

und Fotografie sind deshalb stärker gefordert als die von vorneherein dynamischen Kunstdisziplinen.

Der Kult der Geschwindigkeit im Futurismus

Von nachhaltiger Bedeutung für die Auseinandersetzung mit dem Tempo der Moderne wurde der Italienische Futurismus. Deutlich werden in ihm insbesondere die wechselseitigen Beeinflussungen zwischen der Fotografie und den klassischen künstlerischen Ausdrucksformen. Erkennbar ist aber auch, dass es sich beim Futurismus nicht nur um eine Kunstbewegung handelte, sondern um den Ausdruck eines Lebensgefühls, das in besonderer Weise den Begleiterscheinungen von Industrialisierung und Verstädterung, den neuen Massenmedien und der allgemeinen Geschwindigkeitssteigerung entsprach. Für traditionsverhaftetes Denken und Fühlen wurde der Raum enger, und eine der futuristischen Parolen forderte als Sinnbild für den Sieg des elektrischen Lichts über die Romantik des nächtlichen Himmelslichtes theatralisch dazu auf, *den Mond zu töten*.

Im Jahr 1909 verfasste Filippo Tommaso Marinetti das Gründungsmanifest des Futurismus. Es war ein apokalyptischer Ruf nach Zerstörung und gleichzeitig nach Neuschöpfung, angereichert durch die Lobpreisung der modernen Geschwindigkeit. Gezielt suchte Marinetti das Provokative, und die Rücksichtslosigkeit sollte sowohl dem entsetzten Bürger wie auch der etablierten Kunst das Fürchten lehren. blieb das alles zunächst noch eine alltagspraktisch bedeutungslose künstlerische Revolte, so wurde später der Weg zur praktischen Tat vorbereitet, und es kam zur Diffundierung von Teilen des Futurismus mit der faschistischen Bewegung Mussolinis.

Das zweite futuristische Manifest „La pittura futurista“ von 1910 wies die Begrenztheit der naturalistischen Malerei zurück, da diese den Regeln der traditionellen Zentralperspektive verhaftet geblieben war. Dem wurde das Ideal einer bewegungsorientierten Kunst entgegengestellt, die alle

konventionellen Sichtweisen sowie den statischen Raum ignoriert und stattdessen eine multiperspektivische Formensprache entwickelt. Das Verhältnis der Futuristen zur Fotografie blieb dabei ambivalent. Auf der einen Seite nahmen sie bei ihrer Kritik an der bestehenden Kunst die Fotografie aus, obwohl diese, bedingt durch die monokulare Aufnahmetechnik, zentralperspektivisch abbildete, was man eigentlich ablehnte. Mitunter war dies jedoch eher die Folge einer gewissen Ignoranz und Geringschätzung, die von einigen futuristischen Malern der technischen Abbildung als Kunstform entgegengebracht wurde. Auf der anderen Seite gab es auch Ausnahmen. So wurden etwa die dynamischen Fotografien von Anton Giulio Bragaglia dem Ideal von Geschwindigkeit und Multiperspektivität zugeordnet. In gleicher Weise schätzte man stroboskopähnliche Aufnahmen von Lebewesen mit zahlreichen Gliedmaßen, durchscheinenden Körpern und andere phantastische Phänomene, die auf unterschiedliche Weise Bewegung illusionierten. Ein anderer Weg führte zum Surrealismus. Hatten bereits die durch Langzeitbelichtungen eingefangenen Bewegungen in die Welt des Irrealen geführt, war es nur noch ein kleiner Schritt zu frei konstruierten Wirklichkeiten, die sich sämtlicher zur Verfügung stehender Hilfsmittel bis hin zu alltäglichen Utensilien aus dem Alltag bedienten, die sinnentfremdet zu Formobjekten der Bildgestaltung wurden.

Wirkte Marinetti insgesamt als einer der prägenden Theoretiker der futuristischen Avantgarde, nahm Umberto Boccioni eine zentrale Rolle für die praktische Entwicklung von Malerei und Bildhauerei ein. Bereits am ersten Futuristischen Manifest von 1910 beteiligt, erschien kurz darauf unter seiner Mitwirkung das Technische Manifest der Futuristischen Malerei, in dem die Forderung nach expliziter Darstellung dynamischer Vorgänge im Mittelpunkt stand. 1914 schließlich folgte im Manifest der Futuristische Malerei und Skulptur die paradigmatische Erweiterung in die dritte Dimension der Bildhauerei.

Als Maler hatte sich Boccioni mit der Übertragbarkeit von Bewegung auf die zweidimensionale statische Fläche der Leinwand befasst. Hierbei war

er auf die Chronofotografien des Mediziners und Physiologen Étienne-Jules Marey gestoßen, der die Sequenzfotografie von Eadweard Muybridge weiterentwickelt hatte, indem er die einzelnen Bewegungsstadien nicht mehr auf mehreren fotografischen Platten aufnahm, sondern durch Mehrfachbelichtungen zusammenfasste. Die Arbeit in der zweidimensionalen Fläche entwickelte Marey später weiter zu skulpturalen räumlichen Darstellungsformen. Auf diese Weise entstand die Plastik eines Vogelflugs, in der die verschiedenen Phasen des Flügelschlags integrativ in einer Skulptur zusammengefasst waren. Boccioni erahnte das Potenzial dieser Skulptur für die futuristische Idee der dynamischen Darstellung. Der technikgebundene Fotodynamismus Mareys und selbst die daraus abgeleitete dreidimensionale Vogelflugskulptur erschienen ihm allerdings weiterhin als unbefriedigend, da sie zwar die einzelnen Bewegungsphasen additiv vereinten, es jedoch nicht wirklich gelungen war, eine fließende Bewegung auszudrücken. In der Skulptur *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum* von 1913 setzte Boccioni seine dynamikorientierte Vorstellung schließlich um. Entlang der Bewegungsachse wurde der menschliche Körper dreidimensional so gestaltet, dass sich in der Spiralform eine plastische Einheit ergab. Diese Darstellung machte es im Übrigen möglich, die Sackgasse des Kubismus zu umgehen, der ebenfalls mit der Multiperspektivität gearbeitet hatte, die verschiedenen Sichtweisen jedoch additiv zusammenfasste und deshalb keinen Eindruck einer fließenden Bewegung erreichte.

Auguste Rodin folgte der Fokussierung auf die Wirkung des Kunstwerkes in der Wahrnehmung des Betrachters. Auch ihm ging es nicht um die möglichst realitätsgerechte Nachbildung, sondern um die *Illusionierung* von Dynamik. Wie Boccioni lehnte Rodin es ab, Bewegung als Addition einzelner Bewegungsmomente zu verstehen. Der Betrachter sollte die Bewegung unmittelbar spüren und implizit erleben. Diese Überlegung führte zur skulpturalen Darstellung einer schreitenden Figur, die unnatürlich mit beiden Füßen auf dem Boden steht. Die in dieser Skulptur angelegte Körperspannung erschien ihm jedoch geeigneter für die

Darstellung des Dynamischen als eine realistische Beinstellung, die dem wirklichen Bewegungsablauf entsprochen hätte. Gedanklich befand sich Rodin damit in der Nähe der italienischen Futuristen. Wirkung und Illusionierung waren wichtiger als ein dokumentierender Realismus.

Die kontinuierliche Bewegungsdarstellung, wie Boccioni sie anstrebte, gelang in der Fotografie mit Hilfe der Langzeitbelichtung zwar unmittelbarer als in der Malerei. Dennoch gab Boccioni seine grundsätzliche Distanz zu fotodynamischen Bildern im Gegensatz zu Marinetti nie auf. Er fürchtete offenbar, dass sich die futuristische Malerei durch den Einfluss der mechanischen Fotografie vom Status als Kunst entfernen könne, und forderte die Einhaltung eines Sicherheitsabstandes zum Fotodynamismus. Die ablehnende Haltung, die auch mit Boccionis Konzentration auf die Skulptur zu tun haben mag, führte zu einer gewissen Blockade der wechselseitigen Befruchtung von Fotografie und Futurismus, die sich erst einige Jahre später auflösen sollte.

Im Fotografischen Futuristischen Manifest von 1930 unternahmen Marinetti und Guglielmo Sansoni, genannt Tato, einen erneuten Anlauf, Fotografie und Futurismus programmatisch anzunähern. Das erklärte Ziel bestand in der Integration der Fotografie in den Kanon der etablierten Künste. Voraussetzung hierfür war die faktische Erweiterung des klassischen Kunstbegriffs. Neben dem Futurismus hatten sich bereits Dada und der Surrealismus mit unterschiedlichen Experimenten, Materialien und Techniken auf das Feld von Bildcollagen und Dunkelkammermanipulationen begeben und gleichzeitig benachbarte Formen wie Theater, Tanz oder Performances berührt. Tato selbst experimentierte seit 1920 mit Rollenspielen und inszenierte in Bologna sein Begräbnis, um dann als *Tato, der futuristische Maler*, die eigene Wiedergeburt zu feiern. Solche Performances und zahlreiche surrealistische Experimente beeinflussten indirekt auch die Fotografie.

Hatte der Futurismus vor dem Ersten Weltkrieg begonnen, den Gedanken der Bewegung in die Künste einzuführen, so war man einige Jahrzehnte

später bei einem umfassenden Verständnis angelangt, das keine Grenzen der Disziplinen mehr kannte. Dynamik war zum selbstverständlichen Element der Kunst geworden, ob nun als kinetisches Objekt, bewegliche Skulptur oder Performance. Und auch die Fotografie wurde zum Bestandteil eines Kunstverständnisses ohne Disziplingrenzen.

Dynamik und Statik

Die Fotografie kann sie als analytisches Instrument dienen, indem sie zum Einfrieren dynamischer Szenen und ihrer anschließenden visuellen Untersuchung genutzt wird. 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, und die eingefrorene Darstellung trägt dazu bei, den ultraschnellen dynamischen Prozess überhaupt erst richtig zu verstehen.

Andererseits weist die Fotografie selbst zahlreiche Möglichkeiten zur Darstellung von Bewegung auf. Stets handelt es sich dabei um Konstruktionsprozesse, bei denen die dreidimensionale Realität in eine zweidimensionale Fläche umgewandelt wird. Eine Fotografie muss deshalb, will man ihren Realitätsbezug und auch die ursprüngliche Objektbewegung verstehen, rückübersetzt werden. Dazu muss man die Bildsprache beherrschen und die Ausdrucksformen zur Illusionierung der dritten Dimension kennen. Perspektivdarstellung, Horizontanordnung, die Gestaltung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund sowie die Schärfeverteilung der Bildebenen bilden hierfür die Hilfsmittel. Auch die Bewegungsunschärfe gehört dazu, denn Bewegung bedeutet Positionsveränderung eines Gegenstandes im Raum und verweist deshalb unmittelbar auf die dritte Dimension.

Grundsätzlich lassen sich Bewegungsunschärfen durch die räumliche Veränderung eines Objektes während der Belichtung oder durch die

Veränderung der Kameraposition erzeugen. Im ersten Fall wird das Objekt verwischt abgebildet, das übrige Bild jedoch scharf. Im zweiten Fall bleibt der Hintergrund aufgrund des Mitzieheffektes der Kamera unscharf, während das Objekt trotz Bewegung deutlich zu erkennen ist. Eine weitere Möglichkeit zur Darstellung von Bewegung liegt im Motiv selbst begründet. So verweist ein schräg in der Kurve liegendes Rennmotorrad auch bei vollständiger Schärfe des gesamten Bildes auf dessen Geschwindigkeit. Die kurze Belichtungszeit hat zwar die Bewegungsunschärfe unterbunden, trotzdem ist die Dynamik für den Betrachter der Fotografie unmittelbar einsichtig. Darüber hinaus kann auch eine extrem lange Belichtungsdauer zu Bildern ohne klassische Bewegungsunschärfe führen und dennoch klare Hinweise auf eine Objektveränderung geben, wie es etwa bei den Scheinwerferspuren eines nächtlichen Autobahnkreuzes oder den gekrümmten Linien des Sternenlaufes bei der Langzeitaufnahme des Nachthimmels der Fall ist.

Veränderung und Identität

Die Fotografie verweist durch ihre künstliche Statik auf die Eigenheit alles Wirklichen, nämlich in ständiger Bewegung zu sein. Diese Veränderung kann 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 permanenten Veränderungen, und die statische Wahrnehmung des Apfels oder des Gitters ist bei radikaler Betrachtung eine Fiktion. Als theoretisches Gedankenspiel bedeutet dies, dass es einen absoluten Stillstand und somit eine absolute fotografische Schärfe nicht gibt. Selbst bei einem mit kürzester Verschlussgeschwindigkeit aufgenommenen Bild hat sich der Gegenstand während der Belichtung molekular verändert. Nur können wir diese Veränderungen nicht wahrnehmen und bewerten deshalb die fotografische Abbildung des vermeintlich statischen Prozesses als scharf. Die Annahme der Realitätskonstanz ist eine Konstruktion, aber die Beurteilung einer

Fotografie als *scharf* macht natürlich dennoch Sinn. Es muss nur geklärt sein, bei Erfüllung welcher Kriterien eine Erscheinung so definiert werden soll.

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 wurden und dennoch als identisch gelten können? Auf den ersten Blick sehen die Aufnahmen schließlich absolut *identisch* aus. Da die zeitlich versetzten Bilder zwar den gleichen, nicht aber denselben Fluss zeigen, erscheint die Antwort eindeutig. Die verschiedenen Fotografien bilden aufgrund des fließenden Wassers unterschiedliche Wirklichkeiten ab und sind deshalb nicht identisch. Nun handelt es sich allerdings bei den *gleich* erscheinenden Fotografien des Flusses um Konstrukte, um Artefakte, nicht jedoch um die Wirklichkeit selbst. Somit könnten die Aufnahmen doch als identisch gelten, da sie den gleichen Konstruktionsprinzipien unterliegen. Um die Sophisterei noch einen Schritt weiter zu treiben, kann nun noch die Rolle des Lichtes betrachtet werden. Hat sich zwischen beide Aufnahmen eine Wolke vor die Sonne geschoben, sind die Lichtverhältnisse beider Bilder nicht gleich. Als Ergebnis wären auch die Fotografien nicht identisch. Bis zu welchem Punkt auch immer die Gedankenspielereien fortgesetzt werden, es wird deutlich, dass jede Fotografie eine Abstraktion darstellt, eine Konstruktion. Zwar ist durch den Prozess der Belichtung ein Wirklichkeitsbezug hergestellt, mehr aber auch nicht.

Wir haben es gelernt, einen Gegenstand als mit sich selbst identisch zu betrachten, auch wenn er sich im Raum bewegt. Und dies, obwohl wir ihn während der Ortsveränderung aus unterschiedlichen Perspektiven beobachten 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 den gleichen Gegenstand identifizieren, auch wenn er aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen wurde, ist jedoch alles andere als selbstverständlich.

Das hinter diesem Phänomen stehende Konstanz- und Identitätsgesetz erlernt das Kind in den ersten Lebensjahren. Seine praktischen Erfahrungen befähigen es zunehmend, von den Erscheinungen dieser Welt zu abstrahieren und die konstanten Eigenschaften der Dinge zu verstehen. 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. Dies funktioniert zunächst sogar beim Bedecken der eigenen Augen mit den Händen. Erst nach und nach formt sich eine kognitive Repräsentanz der Wirklichkeit, die auch das Wissen um die Konstanz der Realität beinhaltet. Wenn schließlich ausreichende Kenntnisse über die Dinge aufgebaut sind, genügt die Wahrnehmung eines nur kleinen sichtbaren Teils, um die Bedeutung des ganzen Objektes zu erkennen. Hier wird dann auch die kognitive Leistung deutlich, die erst recht beim Betrachten einer Fotografie benötigt wird. Wir erkennen einen dreidimensionalen farbigen Gegenstand, selbst wenn er zweidimensional in Schwarzweiß abgebildet ist, noch dazu halb von anderen Dingen verdeckt wird und aufgrund schneller Bewegung unscharf erscheint. Das ist eine grandiose Leistung des Gehirns.

Bei der Umweltwahrnehmung 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 Gegenstände und Prozesse werden auf diese Weise mit Sinn versehen, und wir verstehen, was um uns herum geschieht. In der so entschlüsselten Umwelt 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.

Version 1.0, Dezember 2017

© Ulrich Metzmacher