

## Fotobildrandbemerkung

Fotografie ist ein Teilgebiet der Gestaltungspraxis im Fach Kunst an der Universität Siegen. In der Hauptzahl sind es Studierende der Lehramter, angehende Kunsterzieherinnen und -erzieher, die im Grundstudium an orientierenden Veranstaltungen und im Hauptstudium an den Atelierstudien im Bereich Fotografie teilnehmen können.

Für die größte Gruppe der Studierenden, die den Studiengang für die Sekundarstufe II belegt hat, besteht die Pflicht, sich auch in den „transklassischen Medien“ (so werden in der zur Zeit noch gültigen Prüfungsordnung fotobasierte Medien gekennzeichnet) zu orientieren.

Ein Teil der Studierenden wählt anschließend Fotografie als Schwerpunkt der praktischen Auseinandersetzung des Hauptstudiums. Der Einführungskurs und die von Einzel- und Gruppenkorrekturen begleitete individuelle fotografische Arbeit im Atelierbetrieb als feste Bestandteile des Semesterangebots werden ergänzt durch Praxisübungen zu speziellen fotografischen Bildformen und -verfahren und durch von Lehrbeauftragten durchgeführte Blockseminare und Workshops. Über viele zurückliegende Semester hinweg ist Farbfotografie per Lehrauftrag angeboten worden. Einzellehraufträge befassten sich mit Fotosiebdruck, Edeldruckverfahren, Bildbearbeitung am Computer und anderem mehr. Seit dem Sommersemester 2000 thematisierten die Praxisübungen, aus denen die Bildbeispiele stammen, die Fotografie mit der Lochkamera, kameralose Bildprozesse, Bildserien und -sequenzen, fotografische Bildmontagen, Fotoobjekte und inszenierte Fotografie.

Ähnliche Themenstellungen sind auch in den Jahren zuvor kontinuierlich bearbeitet worden.

Die Veranstaltungstitel signalisieren schon die Ausrichtung, mit der Fotografie seit Beginn meiner Tätigkeit hier im Fach Kunst betrieben worden ist und zur Zeit noch wird:

Die Betonung lag und liegt auf dem experimentellen Zugriff.

Die Akzentsetzung hat sich in erster Linie aus pädagogischen Erwägungen ergeben. Es ging und geht darum, die Studierenden alsbald, schon im „Anfängerstadium“, in die Lage zu versetzen, sich mit Vorbeurteilungen des Mediums praktisch und gedanklich-reflektorisch auseinander zu setzen, ihnen fundierte und vielfältige Erfahrungen des Spielraums fotografischer Artikulationsformen zu ermöglichen und sie auf den Weg zu bringen, Fotografie als künstlerisches Sprachmittel zu betreiben.

Befragungen in den Anfängerkursen haben immer wieder bestätigt, dass es heutzutage in unseren Breiten kaum jemanden gibt, der „fotofrei“ lebt und aufgewachsen ist.

Fotografie ist - ob nun in statischen oder bewegten Bildformen- der Bereich, in dem noch am ehesten und Bevölkerungsschichten übergreifend eigene und lebensbegleitende Bildpraxis betrieben wird.

Dieser Umstand schlägt nicht nur volkswirtschaftlich in beträchtlichem Maße zu Buche. Er lässt sich auch pädagogisch in Rechnung stellen: Die Vorerfahrungen bilden zum einen eine günstige Basis und ein Potential zur individuell motivierten und intensivierte Auseinandersetzung mit dem Medium. Zum anderen bergen sie bestimmte Handlungsmuster, Funktionszuweisungen und Auffassungsweisen, die eng mit der „Massenfotografie“ (der Begriff ist nicht abwertend gemeint) verbunden sind, die zu hohen Anteilen „Erinnerungsfotografie“ ist. Fotografie wird hier ganz selbstverständlich als Mittel genommen, im Bild authentische An-Sichten von Personen, Dingen, Lebens-

situationen und -ereignissen zu konservieren.

Die Tatsache, dass das apparativ verfasste Bild stets an zeitlich-räumliche Phänomene der Realität gebunden ist, deren Lichtabstrahlung es „Punkt für Punkt“ aufzeichnet, hat das Vertrauen in die Authentizität der fotografischen Information genährt. Sie legt nahe, in der Dokumentation der Außenwelt die wesensgemäßen und zentralen Aufgabengebiete des Mediums zu sehen und festzulegen – auch im Vergleich mit den „klassischen“ Bildmedien, die sich zunehmend aus diesem Terrain zurückziehen mussten oder konnten.

Bis heute ist diese Auffassung in ganz entscheidender Weise richtungsbestimmend für die Gesamtentwicklung des Mediums gewesen.

Zur Zeit erleben wir mit der vielberufenen „Wende ins digitale Zeitalter“ in der Fotografie höchst spannende Veränderungen. Die digitale Bildtechnologie ist dabei, sich in harter Konkurrenz zu den analogen Verfahren ein zunehmend großes Stück auch der privaten, „massenweisen“ Bildproduktion zu erobern. Sie spielt dabei für das Medium eine ambivalente Rolle.

Zum einen führt sie Entwicklungstendenzen fort und spitzt sie zu, die in der Zuweisung der authentisch-dokumentarischen Funktion begründet sind.

Zum anderen bringt sie gerade die Verlässlichkeit dieser Funktion in krisenhaftes Wanken.

Die Relation zwischen dem fotografierten Objekt und seinem Bild ist von der Geburtsstunde des Mediums an mit dem Verhältnis von Objekt und Spiegelbild metaphorisch gleichgesetzt worden. Fotografie ist als „Spiegel mit Gedächtnis“ und „unfehlbarer Spiegel der Natur“ apostrophiert worden, der in der Lage sei, auch die flüchtigsten Spiegelbilder der Außenwelt zu fixieren. („Die Fotografie hat diesen Triumph dadurch vollendet, dass nun ein Blatt Papier Bilder wie ein Spiegel reflektiert...“. „Sie hat unsere flüchtigsten Spiegelbilder fixiert...“. Oliver Wendell Holmes, 1859)

Mit der Fotografie schien ein Bildmittel verfügbar zu sein, das die alte Forderung an die Bildkünste verwirklichen konnte, als „Spiegel der Welt“ zu fungieren. (Leonardo: „Du musst Dir den Spiegel zum Meister nehmen.“)

Von Anfang an ist die Entwicklung des Mediums darauf gerichtet gewesen, das „Spiegelbild“ zu perfektionieren, indem ihm einerseits Farbe, Detailschärfe und die Fähigkeit verliehen wird, auch schnellste Bewegungen festzuhalten.

Andererseits mussten apparative und materielle Komponenten weitgehend verborgen und aus der Erfahrung und dem Bewusstsein eliminiert werden, um die Direktheit der Widerspiegelung und des Spiegel-Blicks nicht zu beeinträchtigen.

„Die generelle Meinung geht dahin, dass die Fotografie für so vollkommen gehalten wird wie ein Spiegelbild, nur dass die Farbe fehlt“, schreibt Philip Hamerton 1862, und sehr bald setzen die ersten Versuche ein, diesen Mangel zu beheben. Fotobasiertes Bild und Farbbild sind heute normalerweise so gut wie identisch. Die digitalen Techniken sorgen dafür, dass nun auch die letzten Refugien des schwarzweißen Bildes im Bereich der Tageszeitungen verschwinden.

Bis heute wird an der Schnelligkeit der Aufzeichnungen gearbeitet. Elektronische Verschlüsse handelsüblicher Kameras stoßen in Kurzzeitbereiche von mehreren Tausendstelsekunden vor. Die Lichtempfindlichkeitsschwelle von Film und Chip ist kontinuierlich, bei digitalen Recordern bis an die Null-Lux-Grenze abgesenkt worden.

Seit „vorfotografischen“ Camera-Obscura-Zeiten bis zu neuesten computerberechneten Linsensystemen sind Bildschärfe und Detailreichtum durch Beseitigung der Linsen-„Fehler“ und Steigerung des Auflösungsvermögens der Optiken verbessert worden.

Im heutigen Wettstreit von Film und Chip ist die Schärfelistung ein wichtiges Kriterium. Während neue Filmtechnologien den „kornfreien“ Film anstreben, sind auf digitaler Seite die Pixelmillionen in kurzer Zeit sprunghaft angestiegen.

Die Anstrengungen, die Größe von Korn und Pixelpunkt auch bei höheren Vergrößerungsmaßstäben unter der Wahrnehmungsgrenze, unter dem Auflösungsvermögen des Auges zu halten, korrespondieren mit anderen Bemühungen, die materielle Struktur der Fotoprozesse nicht in Erscheinung treten zu lassen.

Die häufig spiegelnd-glatte Oberfläche des Fotopapiers dient sicher nicht nur der Kontrastverbesserung. Sie hält auch etwas von dem Spiegel-Vergleich aufrecht und sorgt dafür, dass Materialstruktur und -empfindung möglichst wenig die „makellos durchlässige Spiegelfläche“ der „fotografischen Gestaltungsebene“ (Ernst Kallai: Malerei und Fotografie, 1927) trüben.

Die Entmaterialisierung findet im digitalen Bild ihren Gipfel. In Dateien aufgelöst kurziert es auf weltweiten Datenbahnen und kann auf den „Zauberspiegeln“ der Monitore in Erscheinung gebracht werden.

Zu seiner Materialisation als Druck werden häufig Papiere verwandt, die wieder die Glätte des Fotomaterials anstreben.

Indem Fotokameras zunehmend „selbsttätig“ werden, immer mehr automatisierte Elemente enthalten, reduzieren sie das Fotografieren auf den Blick auf das Objekt, der sich im Blick auf das Fotobild spiegelt.

Bei ihnen findet die „Zurückdrängung des Materials“ seit der Camera Obscura bis in heutige Kamera-Generationen auch als kontinuierlich verfolgte Reduzierung von Größe, Volumen und Gewicht statt. Heutige Kameras, etwa der APS-Generation, sind wahre Wunderwerke an Kleinheit und gleichzeitig bepackt mit Steuerungselektronik, die die Handgreiflichkeiten mechanischer Bedienung ersetzt.

Die digitalen Kameras, die keinen Film-Laderaum mehr benötigen, stoßen bis an die Grenzen der Greifbarkeit und Befingerbarkeit vor. Gerade ist man dabei, die nur dem Bildermachen dienenden Apparate verschwinden zu lassen, sie in Steckmodul-Teile zu verwandeln oder sie ganz in multifunktionale, miniaturisierte Tastenfelder zu integrieren.

Auf den digitalen Wegen der Datenspeicherung und –übermittlung rücken die Augenblicke der Aufnahme und des Bilderbetrachtens zeitlich zunehmend eng, beinahe auf „Echtzeit“ zusammen. Das Material und seine Verarbeitung geraten auch dabei aus dem Blick. Tendenziell ist das bereits in frühen Direkt-Positiv-Verfahren angelegt. Sofortbild-Technologie und die seit Kodaks „You press the button, we do the rest“ dem individuellen Zugriff entzogenen, immer kürzer gewordenen Bearbeitungsintervalle der Bilder-Industrie zielen in die gleiche Richtung.

In der Diskussion um die „digitale Wende“ sind vielfach Stimmen der Verwunderung bis Bestürzung darüber auszumachen, dass digitale Prozesse mannigfaltige „Bildbearbeitungen“ zulassen, bei denen je nach Intention und benutzter Software unterschiedlich weit reichende Eingriffe in das Ausgangsbildmaterial vorgenommen werden können. Nun, so die oft warnende Prognose, da es möglich sei, die Bildbestände in Farbe, Form und Textur zu verändern, ja sogar Bilder aus heterogenem Daten-Material zu generieren und künstliche Bild-Welten zu schaffen, sei es mit der Authentizität des Fotobildes vorbei. Die „Fotografie nach der Fotografie“ sei nicht länger Garant für dokumentarisch-verlässliche Wiedergabe der Realität.

Die zuweilen etwas lamentohaften und larmoyanten Züge der Diskussion verwundern ihrerseits.

Die Erzeugung fiktiver Realitäten ist kein ganz neues Thema der Fotografie. Auch sie wird von Beginn an mehr oder weniger ausdrücklich und offen betrieben, ob das nun auf dem Wege der bewussten Inszenierung geschieht – wie etwa in der wohl frühesten Selbst-Inszenierung des „Erfindervaters“ Hippolyte Bayard als Wasserleiche oder in den ungehemmten Verquickungen von Realitätsebenen und -versatzstücken in den millionenfachen Studio-Inszenierungen der Visitenkarten-Porträts – oder durch nachträgliche Bearbeitung.

Die seit frühen Foto-Zeiten per Retusche „verbesserten“, geglätteten, umgeformten und in den Oberflächenwerten veränderten, per Kolorierung mit mehr oder weniger „freier“ Farbigkeit ausgestatteten Fotos sind Legion. Unterschiedlich subtil, raffiniert und handwerklich perfekt vermischen sie gattungsüberschreitend in ein und demselben Bild fotografische und malerische und graphische Prozesse, die Fotografie imitieren und vortäuschen.

Verfahren zur Bildmontage werden seit langem praktiziert. Aus „bösen“ Absichten der politisch-gezielten Desinformation und Bildpropaganda, oder aus „guten“, künstlerischen Absichten entstandene Werke, wie etwa die Komposit-Bilder Henry Peach Robinsons aus dem späten 19. Jahrhundert, sind ohne sichtbare Brüche ausgeführt und nutzen gleichermaßen das Zutrauen des Betrachters in die szenische Homogenität des Fotobildes.

Die provokant-ruppigen und frechen Klebebilder des Dada sind Beispiele dafür, wie Bildbrüche der Montage bewusst offengelegt und thematisiert werden.

Die digitalen Verfahren scheinen auch hier eher einen quantitativen Kulminationspunkt zu erreichen als einen qualitativen Sprung zu machen.

Die Digitalisierung der von der Realität abgenommenen Bilddaten weitet das Spektrum der verändernden und kombinatorischen Eingriffsmöglichkeiten in hohem Maße aus, bietet dazu eine Vielfalt von – wenn auch vorprogrammierten und vorberechneten – Optionen.

Eine große Zahl davon greift Bildwirkungen auf, die im Bereich fotografischer Experimente entwickelt und untersucht worden sind. So gehören, um nur einige Beispiele zu nennen, schwarz-weiße und farbige Positiv-Negativ-Umkehr, Pseudo-Solarisation, Äquidensiten-Auszüge, Bildüberlagerungen, Bildraster inzwischen zum Standardrepertoire auch preiswerter Bildbearbeitungsprogramme.

In ebenso beträchtlichem Maße steigt die Zahl der Anwender solcher Manipulationen an. Viele Besitzer von PC und Digitalkamera werden natürlich neugierig auf die Anwendung ihrer Software sein und die Zahl der entsprechenden Bildversuche wird erheblich zunehmen. Es ist schon jetzt z.B. in Publikationen zur ambitionierten Amateurfotografie ersichtlich, in welcher breiter Front die digitale Welle schwappt. Was sie dabei an Land spült, sei dahingestellt. Da wird es, genau wie bei den mit anderen Technologien entstandenen Bildern, die Spreu schwacher, unintelligenter und unredlicher Bildkonzepte neben dem Weizen der qualitativ tragfähigeren geben.

Die angewendeten Bildverfahren, ob alt-analog oder neu-digital, sagen selbstverständlich nichts über die Qualität der damit produzierten Bilder aus.

Die digitale Technologie erleichtert immerhin breiteren Benutzerschichten neben der gewohnten Anwendung auch die Erprobung „manipulativer“ Zugriffsweisen und legt ihnen eine „experimentelle Haltung“ dem Medium Fotografie gegenüber nahe.

Indem sie für die individuelle Bildpraxis vieler die Spannweite vom „Authentischen“ bis zur „Fiktion“ zur Verfügung stellt, bietet sie die „breitenpädagogische“ Chance, einen quantitativen Sprung auch bei der Verbreitung der Einsichten einzuleiten, dass Fotografie stets eine Sache der -intentionalen wie apparativen - Einstellung ist, und dass jede Fotografie in der Spannung dieser beiden Pole steht und sie jeweils unterschiedlich auflöst:

Fotografie ist stets beides, Widerspiegelung und Zurichtung, Inszenierung von Realität.

Fotografie benutzt für ihre Bildformulierungen notwendigerweise Daten, die der Realität per Projektion und durch physikalisch-chemische Einwirkungen entnommen sind. Sie setzt sie in das künstliche System ihrer Materialien und Verfahrensschritte um und kann das in dessen begrenzter Vielfalt in ganz unterschiedlicher Weise tun.

Jede fotografische Formulierung ist mithin Ergebnis von Entscheidungsvorgängen, zu denen auch die Festlegung sämtlicher Parameter der apparativen Prozesse gehört.

Jede Veränderung der Parameter zeitigt andere Bildergebnisse.

Die detaillierte und sachlich-deutliche Beschreibung von Realitätsbeständen und -phänomenen, immer wieder und nicht ganz zutreffend gleichgesetzt mit der Funktion der Dokumentation, ist eine Möglichkeit, ein „Spezialfall“ unter anderen. Auch sie geht auf ein ausdifferenziertes Spektrum spezieller Entscheidungen und Einstellungen zurück, das den unterschiedlichen Intentionen und Funktionen dieser Art Beschreibung zur Verfügung steht.

Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass eben dieser „Spezialfall“ die Struktur der Apparaturen und Materialien maßgeblich mitbestimmt hat und immer noch mitbestimmt und ihr gleichsam als Regelfall eingebaut worden ist.

Experimentelle Fotografie lotet die Auslegungsspielräume der apparativ-prozessualen Parameter mehr oder weniger systematisch aus bis hin zum „Regelverstoß“.

Sie testet die medialen Grenzen aus und behält sich Grenzübertritte vor.

Sie zieht das gesamte vielfältige und historisch gewachsene Arsenal fotografischer Artikulationsformen in Betracht und untersucht Möglichkeiten, diese in der individuellen Arbeit zu aktualisieren. Sie erprobt dabei auch neue Verbindungen ohne Scheu, „Reinheitsgebote“ zu verletzen.

Sie setzt dazu oftmals Arbeitsprozesse in Gang, die mehr oder weniger methodisch auf „ungesichertes Gelände“ führen, hält sich reaktionsfähig für Nichtkalkuliertes und wertet den Zufall nicht vorschnell ab.

Die Befragung der Spielräume schließt von der Apparatur induzierte Verhaltensmuster und -regeln ebenso ein, wie Formen der Bildpräsentation und -rezeption.

Die Fragen beginnen bei ganz banalen Dingen und gleichsam selbstverständlichen Gepflogenheiten:

Warum nimmt man die Kamera beim Fotografieren an ein Auge?

Diese hin und wieder in Anfängerkursen gestellte, zunächst stets etwas amüsiert-befremdete Reaktionen hervorrufende Frage führt direkt in zentrale Bildkonventionen und zu Überlegungen, wie und mit welchen konzeptionellen Konsequenzen das denn anders gehen könnte.

Sinngemäß fallen zahllose andere, zum Teil unvermutete Entscheidungsstellen auf z.B.:

Warum darf kein Staub-Fotogramm auf den Bildern erscheinen?

Warum müssen Fotos flach und rechteckig sein?

Warum muss die Optik an der Kamera fest montiert sein?

Usw., usw., usw.....

Ernstgenommen führen solche Fragen zur Distanz zu konventionellen Sicht- und Denkweisen und einseitigen Festlegungsversuchen und zum Abbau und zur kritischen Kontrolle von Vorbeurteilungen, hierarchisierenden Bewertungen, simplifizierenden In-oder-Out-Klassifizierungen, scheinbaren Richtig-oder-Falsch-Normen und vorformulierten Spielregeln.

Aber viel mehr noch und zu allererst:

Sie erbringen für die individuelle Arbeit offenere Sicht und freieres Handeln, neue Entdeckungen und neue Ideen.