

FOTOGRAFIE IN KUNST UND DESIGN GEDANKEN ZUR KLASSIFIZIERUNG TECHNISCHER BILDER

Anna Elisa Heine

„WOHL NIEMALS ZUVOR HABEN SICH DIE WELT DER BILDER UND DIE METHODEN, BILDER ZU ERZEUGEN SO NACHHALTIG VERÄNDERT WIE IN UNSERER JÜNGSTEN GEGENWART. SECOND LIFE, MICROMOVIES, VISUAL MUSIC, WISSENSCHAFTLICHE VISUALISIERUNG, GOOGLE EARTH ETC. SIND SCHLAGWORTE, DIE FÜR EINE VIELZAHL NEUER MÖGLICHKEITEN, INDIVIDUELL BILDMATERIAL ZU PRODUZIEREN, ZU PROJIZIEREN UND ZU VERSENDEN STEHEN. DIE BILDGESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG AUS INNOVATION, REFLEXION BIS ZUM BILDVERBOT ERREICHT IM 21. JAHRHUNDERT NEUE GLOBALE VERFLECHTUNG. DIESE VERÄNDERUNGEN TREFFEN UNSERE GESELLSCHAFTEN WEITGEHEND UNVORBEREITET. DENNOCH WIRD ERKANNT, DASS WIR OHNE WEITEREN AUSBAU NEUER FORMEN DER VISUALISIERUNG UND ‚ORDNUNGEN DER SICHTBARKEIT‘, IHRER REFLEXION UND KRITIK, DIE WISSENS-EXPLOSION UNSERER ZEIT NICHT VERARBEITEN KÖNNEN“

BILDER SPRECHEN NICHT.

Die viel beschworene, wachsende Bedeutung der Bilder oder auch die Macht der Bilder ruft gegenwärtig ein entsprechendes Theoriebedürfnis auf den Plan; diese bedrohlich erscheinenden Veränderungen unseres Lebens, die sogenannten Katastrophen von Bilderflut, Bildlawine und Bildersucht wollen begrenzt, sondiert und überschaut werden. In diesem Kontext greift mit dem Begriff „*Bildsprache*“ ein Verständnis vom Bild um sich, das auf den Zeichencharakter von Bildern rekurriert und/oder dem Bild die Funktion der Texterläuterung, der Illustration zuschreibt. Eine derartig manifestierte und verallgemeinerte Auffassung vom Bild könnte sich allmählich auch auf die Art der Imaginationen auswirken. Bilder erfüllen sich da, wo sie der Imagination die Türen ins Weite öffnen. Bilder, die generell durch an der Sprache orientierte Regelwerke gekennzeichnet wären, wären mit definierten Spielräumen und Freiheitsgraden ausgestattet und auf diese Weise völlig instrumentalisierbar. In der Design-

Lehre halte ich die schrittweise Annäherung an die Grenzen um der Überschreitung willen für legitim. Bezogen auf die Kunst dagegen wäre von der **Autonomie der Bilder** (oder wenigstens dem Bestreben danach) auszugehen, die eine Differenzierung der verbalen von den nicht verbalen Ausdrucksformen impliziert und bereits auf Lessing zurückgeht. D.h. als Künstler/innen betrachten wir Bilder, auch mediale Bilder, weder als Beiwerk, als Kommentar oder Schmuck zum Text, als seine Extension, noch als seine andere Repräsentation, sondern als grundsätzlich eigenständige Ausdrucksform. Sobald Text visuell technisch reproduziert wird, wird er selbst zum Bild, zur Visualität. Bilder stehen kaum für eine Lesbarkeit des Schönen oder Hässlichen, des Erholsamen oder Anstrengenden usw. Bildwirkung entfaltet sich in gemeinsamer Aktivität von Auge und Gehirn, entgegen einer kontinuierlich ablesbaren Linearität kaum von links nach rechts oder von oben nach unten. Viele Rätsel des Sehens und der Bilder lassen sich bis heute wissenschaftlich nicht lösen. Wie und wo genau entsteht der Buntton Gelb im Gehirn? Gerade im Bereich des Medialen, wo der „Rohstoff“ von Bild und Text derselbe ist, der digitale Code, wird deren Differenzierung gern übersehen. Es scheint deshalb an der Zeit, die inflationäre Anwendung des scheinbar alles erklärenden Begriffs „*Sprache*“ (Bildsprache, Computersprache etc.) auf Maschinen und Bildprodukte im Kunst- und Designkontext aus den genannten Gründen zu relativieren. Wir haben es in diesen Fällen mit Hermetik und Reduzierung zu tun. Angesichts zunehmender **Verbildlichung** sind in den letzten Jahrzehnten Tendenzen wie Pictorial Turn, Iconic Turn, Image Science, Visualistics, Visual Culture etc. formuliert worden; Ansätze, die nicht von vornherein durch sprachliche Negation (Nicht-Bildsprache) oder Angleichung durch Negation des Eigentümlichen (Bildsprache) gekennzeichnet und besetzt sind. Die **autonome Bildform** vermag etwas anderes als die Text- oder Sprachform, auch wenn zahlreiche gegenseitige Bezüge zwischen der Forschung der Sprachformen und der Kunstformen existieren mögen. Das Bild sagt keine tausend oder zweitausend Worte. Es spricht nicht, seine Gestaltung wirkt auf unsere Sinne, Vorstellungen und Anschauungen, es schaut uns an. Dieser „*Blick*“ aber ist eher mit den musikalischen oder auch architektonischen Ausdrucksformen verwandt, die einen unmittelbaren Zugang zu unserem **Sensorium** besitzen und infolgedessen auf ganz eigene Weise aufgefasst oder wahrgenommen – nicht gelesen – werden. Diese Problematik ist z.B. bei Gottfried Semper oder Le Corbusier immer wieder Thema gewesen. Sie wiesen auf einen „*unaussprechlichen Raum*“ bei gleichzeitiger höchster Beredsamkeit hin; oder auch Jacques Derrida, der von der Architektur als einer „*articulation muette*“, einer „*stummen Artikulation*“ spricht. Anstelle von Sprache betrachten wir ein Bild, ein bewegtes Bild oder ein Gebäude zwischen inneren und äußeren gestalterischen, technischen und inhaltlichen Bezügen und Bedingungen. Die Rede von der Bildsprache bzw. Syntax oder gar den Bildsprachen im Kontext technischer Bilder scheint uns deshalb nicht nur aus der Perspektive der Technik, sondern besonders aus der Perspektive der Kunst und Ästhetik kaum weiterführend. Technische Bilder allein als Komplexe dekonstruierbarer und lesbarer Zeichen zu betrachten, würde

heißen, lediglich ihre Formaspekte, Teile ihres Bestandes, allein ihre Oberflächen wahrzunehmen. **Technische Bildgefüge** können aber mehr sein als semi-otische Konstruktion oder illustrativer Kommentar; als autonome Formen sind sie aus Energie, Gestalt und Information zusammengesetzte offene Systeme. Sie können Transformationskräfte entfalten. Wirkungen und Wahrnehmungen technischer Bilder beruhen auf den hinter ihnen wirkenden, jeweiligen Codierungsmodalitäten, ihren medialen Eigenheiten und nach wie vor auf den traditionellen und aktuellen, prozessualen Umfeldern, auf die sie ihr Licht werfen, und die sie reflektieren und energetisieren. Nach Wim Wenders stehen wir gerade erst am Beginn des Zeitalters der Bilder. In diesem Sinn versteht sich der Forschungskomplex „*Bildgestaltung im Medienkontext*“ auch als Beitrag zur Erforschung der technischen Bilder als autonome Form.

ZUR KLASSIFIZIERUNG TECHNISCHER BILDER

Die gegenwärtig erneut aufscheinende Thematisierung von Authentizität und Künstlichkeit, in Bezug auf fotografisch visualisierte Inhalte und fotografische Ästhetik, bietet auch die Möglichkeit, über eine Klassifizierung bzw. Ordnung technischer Bilder unter den veränderten Vorzeichen der digitalen Fragmentierung und Diskontinuität neu nachzudenken. Bereits in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts wurde die Frage nach den fotografischen Formen und Klassifizierungen gestellt, damals im Kontext der Kunstfrage: *Sollten Fotografien als eigenständige Kunstform auch im deutschen Kunstbetrieb eine Rolle spielen? Und wenn ja, welche Form der Fotografie? Worin sollten die Kriterien für die Selektion bestehen? Wie sollte eine zu etablierende Fotokunst von der anderen, der Profifotografie, der journalistischen, werblichen geschieden werden?* Zunächst war es die schwarz-weiße dokumentarische Fotografie, die nach amerikanischem Vorbild in Einzelfällen zur Kunst erklärt wurde. Mit einiger Verzögerung folgte dem die inszenierte bzw. konzeptionelle Fotografie, die sich ästhetisch im Wechselverhältnis mit der Werbefotografie entwickelte, sich inhaltlich aber absetzte. Es entsprach dem Zeitgeist zu meinen, die dokumentarische und journalistische Fotografie würden Realitäten abbilden, während die mit Werbung und Inszenierung befasste, entsprechend der Phantasie der fotografierenden Person in die bloße Abbildung eingreife, diese dadurch modifiziere und manipulierte, sie bis zur Künstlichkeit (de)generiere. Diese Differenz in zwei grundsätzliche Pole erwies sich in Beziehung zur Frage nach der Kunst bald als haltlos; denn bei aller Abgrenzung erreichten alle genannten Formen, die dokumentarischen ebenso wie die inszenierten und konzeptionell-experimentellen, wie oben bereits erwähnt, bis heute ihre Akzeptanz auch im Kunstbetrieb. Abgesehen von der Realitätsfrage hielten und halten weitere Indizien für die Kunstfähigkeit von Visualitäten her: *Entstand das Bild mit oder ohne Auftrag? Hat die/der Urheber/in Fotografie und/oder Kunst studiert? Bei wem? Existieren Ähnlichkeiten zwischen Malereien und technischen Bildern? Äußert sich die Künstlerin oder der Künstler nicht nur per Fotografie, sondern auch in anderen Ausdrucksweisen, z.B. der Malerei, Zeichnung, Musik, dem Tanz, als Schauspieler etc.?* Da auch diese

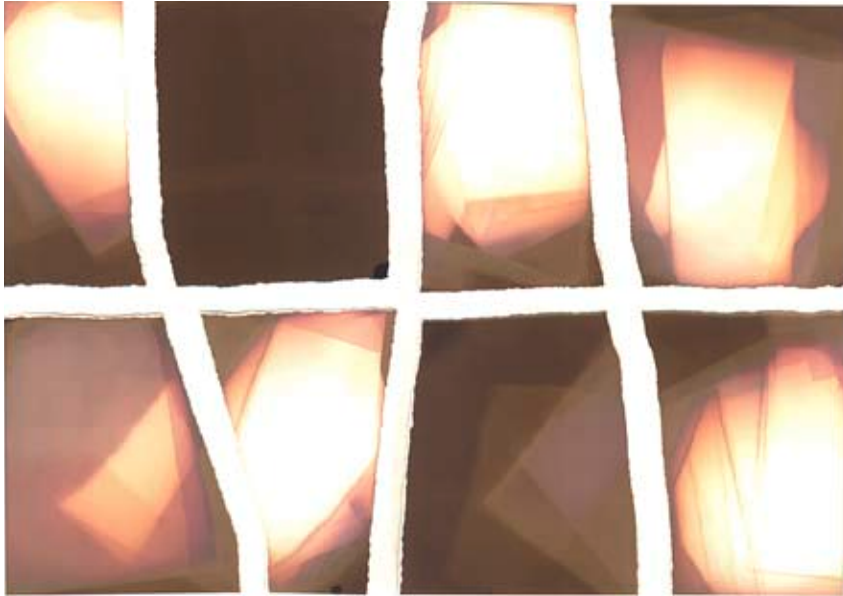


Abbildung 1: „Sich selbst zeigender Versuch“ (1985)

Fragen zu keinem sinnvollen Ergebnis bzgl. Glaubwürdigkeit, Wahrheit und Kunst führten, richtete sich in den 70er und 80er Jahren der suchende Blick in die Geschichte bzw. Fotogeschichte.

Die Rede von der „*fotografischen Lüge*“ war nicht nur im Kontext der zu jener Zeit gezielt inszenierenden und manipulierenden Werbefotografie bekannt. Sie manifestierte sich auch in der Bearbeitung journalistischer Bilder durch Retusche. Wesentlich im Zeichen politischer Strategien hätte man sich ihrer bedient, so die bis dahin gängige Annahme: in China unter Mao Tse Tung, in Nazi-Deutschland, im Russland der Vorkriegsjahre, im Vietnamkrieg, kurzum im Rahmen von Diktaturen, Kriegen und Revolutionen. Das Vorher-Nachher des Retusche-Prozesses wurde an historisch bedeutsameren Darstellungen mit großem Zeitversatz bisweilen entlarvt, während der große Rest der Bilder unbeheligt blieb. Weder tat die „*fotografische Lüge*“ aber dem Kunstanpruch Abbruch noch dem Glauben an die als grundsätzlich angenommene Authentizität der fotografischen Bilder. Die labortechnischen Möglichkeiten des fotografischen Prozesses jenseits der Retusche, die Kameraaufnahme über die einfache Abbildung hinaus zu modifizieren, waren seltsamer Weise kaum Gegenstand dieser Diskussion. Sie erforderten neben dem handwerklich-technischen Talent vor allem abstraktes gestalterisches Denken und Realisieren. In der fotografischen Kunst, nicht im öffentlichen Bewusstsein, waren konstruierende Eingriffe jeder technisch möglichen Art aber schon immer evident und Mittel und Gegenstand der Gestaltung und Auseinandersetzung. Wenn diese Eingriffe aber bewusst thematisch und in kenntlicher Weise zu Kunst- oder Werbezwecken eingesetzt wurden, beäugte man sie i. A. mit kritischem Blick; der Begriff „*experimentelle*

Fotografie“ sollte diese Form bis auf weiteres verorten. Das allgemeine Bewusstsein von der „*fotografischen Lüge*“ erweiterte sich um den „*fake*“, den fotografischen Trick oder Witz, der als Effekt im Rahmen von Entertainment positioniert wurde. Ereignisse ab 1990 wie der zweite Golfkrieg, der 11. September, der Irakkrieg und der „*embedded journalism*“ aktualisierten fortgeschrittenere konstruierende Methoden im Umgang mit global Bericht erstattenden Medien, die zwangsläufig nun erstmals über die Fachkreise hinaus thematisiert wurden, und für die keine harmlose theoretische Nische mehr ausgemacht werden konnte. Das Ereignis oder die Handlung dem darstellenden Medium gemäß in Szene zu setzen, die Aufnahme-Perspektive am inhaltlichen Ziel der erwünschten Berichterstattung auszurichten und weitere Verfahren sind mittlerweile allseits bekannte Konstruktionsmethoden, die unsere Wirklichkeiten durchsetzen. Die Bilder aktueller Kriege, Terrorakte, Folterpraktiken und Amokläufe fanden und finden ihren Weg vom Journalismus in den Kunstbetrieb, insbesondere unter den Vorzeichen von Theoretisierung und Reflexion. In den dazugehörigen Diskussionen werden fast schon verzweifelt Moral und Authentizität bemüht, die Werte-Diskussion bemüht, während die Fotografie im weltweiten Rahmen ihre „*Glaubwürdigkeit*“, ihren Beweismittelcharakter mehr oder weniger zu verlieren im Begriff ist. Ein Phänomen, das von der Foto- bzw. Medienkunst, verstehen wir sie als Metaebenen der professionellen Fotografie, wiederum als Thema instrumentalisiert und integriert wird. Vilem Flusser umschrieb mit der These von den Abbildern, Vorbildern und Einbildern bereits in den 70er Jahren das Kontingent an grundsätzlichen Konstruktionsgraden, die direkt mit unserer inneren Bilderwelt korrelieren. Analoge ebenso wie digitale Bilder, stehende ebenso wie bewegte, journalistische ebenso wie wissenschaftliche und Werbebilder, d.h. alle Arten technischer Bilder, gehen auf konstruierende Entstehungsprozesse zurück, die durch den menschlichen, Maschine gewordenen Geist ermöglicht wurden und nun in wiederkehrenden Schleifen und Kreisläufen auf ihn zurückwirken. Diese konstruktiven Prozesse spielen sich auf vier Ebenen ab, auf der technischen Ebene der aufzeichnenden Bildmaschine (Kamera), auf der Ebene der Wahrnehmung und der Bild- und Gestaltungskraft der/des Fotografierenden (Fotograf/in), auf der Ebene des fotografierten Ereignisses (Motiv) und zuletzt auf der Ebene der Rezeption des Bildprodukts im Rahmen der Bilderkreisläufe. Es handelt sich um eine vierfache, vernetzte Konstruiertheit, die sich aus dem Beziehungsgefüge zwischen Menschen, Apparaten, Ereignissen und Bildern ergibt. Diese fundamentale und vielschichtige Konstruiertheit fotografischer Bilder jeglicher Art wirft ein Licht auf ihr Wesen und stellt die bisherigen Kategorien zur Theoretisierung der Fotografie erneut zur Diskussion. Die dokumentarische, die inszenierte, die experimentelle, die generative, die ehrliche, die authentische,

LITERATUR:

Amelunxen, Hubertus von, u.a. (Hrsg.): *Fotografie nach der Fotografie*. München 1996

Born, Thomas / Heine, Anna: *Bildgestaltung im Medienkontext – Grundlagen und Methoden*. Bonn 2004

Martin Schulz: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München. 2005

Sachs-Hombach, Klaus: *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt am Main 2005

die visualistische, die phantastische, surreale, die konkrete, die pornografische, die künstlerische, die professionelle, die Amateur-Fotografie, die Autorenfotografie u.s.f., sie stehen als Begriffe für eine Scheinproblematik, für den Versuch der Unterscheidung des Realitäts-, Gültigkeits-, Echtheits- und Wahrheitsgehalts der diversen fotografischen Formen generell. Die genannten und weitere „Genres“ in Inhaltlichkeit zu überführen, ihr Haften an Oberflächen-Formen und scheinbaren Differenzen zu überwinden, wäre eine Aufgabe der sich entwickelnden Bildwissenschaften, die wie jede Wissenschaft den Fakten hinterher jagt. Die sogenannte generative Fotografie in Anlehnung an die konkrete Kunst nachträglich zur konkreten Fotografie zu erklären, wie kürzlich zu lesen war, ist, um ein aktuelles Beispiel zu nennen, keiner weiteren Erkenntnis bzgl. des Wesens fotografischer Kunst zuträglich, sondern verdeutlicht lediglich einen Kunstgriff, mit dessen Verwendung eine spezifische fotografische Form kunsthistorisch positioniert werden soll. Die Methode mutet anachronistisch an, da der Zustand der Akzeptanz von Fotografie als Kunstform lange erreicht ist. Betrachten wir die Entwicklung der Fotografie insgesamt, scheint die Frage angebracht, ob sie angesichts ihres konstruierenden Kerns als Medium des Abbildens bzw. des Fotorealismus gerade im Begriff ist, sich selbst zu überholen, zu transformieren und sich dabei als vertrautes Phänomen zu verabschieden und ein gänzlich anderes zu werden? Denn der Grad der Konstruiertheit hat mit der immer weiter verfeinerten digitalen Technik eine enorme Ausdifferenzierung erfahren, wie sie bis vor kurzem schwer vorstellbar erschien. Der „*fotografische Realismus*“, der als Maßstab der Wirklichkeitsabbildung schon immer Schein und Verzerrung war, verliert nun definitiv, angesichts der Verhältnisse viel zu spät, seine frühere Bedeutung zugunsten der Erkenntnis des Konstruktionscharakters der menschlichen Wahrnehmungsorganisation und so eines jeglichen, insbesondere auch des technischen Bildes. An diesem Punkt treffen sich die gemalten, gezeichneten Bilder mit den technischen Bildern, auch wenn Stifte, Pinsel und Körperfarben den von Apparaten, Datenträgern und Lichtfarben unterschiedlichen Produktionsbedingungen unterliegen. Von der Fülle des wachsenden Bildmaterials, der „Liquidität der Bilder“ leiten sich einerseits absichtlich intendierte bzw. bewusst produzierte und andererseits unbeabsichtigt bzw. unbewusst erzeugte Bild- und Realitätskonstruktionen ab. Letztere werden dann gern als zufällige bzw. authentische Bilder tituliert und missverstanden. Auch diese Fotografien sind wie alle anderen konstruierte mediale Wirklichkeiten, an der Konstituierung sozialer und politischer Wirklichkeiten dominant beteiligt, oft allein sie auslösend. Das ist Basis und Überbau für die Klassifizierung heutiger Bildkategorien. Wie arbeiten und wirken die Bildkreisläufe, Bilderschleifen und Bildnetze auf die lokalen und globalen Ereignisse in unserer Welt und konstruieren diese wiederum? Inwieweit sind sie Ausdruck zwischenmenschlicher Bezüge, eines Schöpferturns, geistigen Eigentums? Wie können wir als Bildproduzentinnen und -produzenten, falls intendiert, in diesen vielschichtigen Prozessen individuelles und soziales Verursachungsvermögen behaupten? Von hier aus und darauf hin lassen sich die „*Ordnungen der Sichtbarkeit*“ ableiten. Jenseits der überholten Fragen nach Kunst, persönlicher Bildsprache und vermeintlicher Authentizität.