

Kritik des Sehens

Hubert Locher über das Verhältnis von Kunst und Fotografie

Die Erfindung der Fotografie, jener Technik der Bildherstellung, die vorgibt, die Spur des Lichtes unmittelbar, ohne handwerkliches Zutun eines Autors festhalten zu können, war nicht das Werk eines Tages. Sie gelang in verschiedenen Formen im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als der Glaube an die Möglichkeit „objektiven“ Begreifens der Welt durch den Menschen in der westlichen Kultur einem Höhepunkt zustrebte.

Objektivität

Fotografie repräsentiert den dokumentierenden, den „genauen Blick“ (vgl. MdK 49) und steht für den unverfälschten Zugriff auf das Sichtbare, den man im 19. und 20. Jahrhundert für den wissenschaftlichen Zugriff schlechthin hält. So scheint die Fotografie im Gegensatz zu den vermeintlich „subjektiven“, d. h. durch die sich in der Handarbeit der Bildaufnahme ausdrückende individuelle Sehweise geprägten Verfahren der traditionellen Bildkünste zu stehen. Doch die Geschichte der Fotografie ist unlösbar mit der Geschichte der Kunst verbunden. Sie steht am Ende jahrhundertelangen Bemühens um die exakte Erfassung der Welt durch Maler und Zeichner als den Fachleuten der visuellen Aufzeichnung von Naturphänomenen, selbst wenn sie als Künstler seit der Renaissance oft zugleich – wie die Dichter – auch Fachleute der Darstellung gelehrter und sinnreicher Geschichten sein wollten.

Die Künstler der Renaissance beschäftigten sich intensiv mit wissenschaftlichen Verfahren der Konstruktion optischer Projektion (Perspektive). Man entdeckte in der Folge das schon in der Antike bekannte Prinzip der *Camera obscura* neu. Spätestens seit dem 17. Jahrhundert, als sich die Maler verstärkt neben den Raum- auch den Lichtphänomenen widmeten, wurde diese Vorform des Fotoapparates als Zeichenhilfe eingesetzt. In dieser Tradition steht die Verwendung durch **Bernardo Bellotto**. Es mag wohl sein, dass dieser Meister seines Fachs seine Stadtveduten auch ohne dieses Hilfsmittel hätte überzeugend gestalten können, da sich architektonische Linienperspektiven relativ leicht konstruieren lassen. Doch scheint er die Sehhilfe verwendet zu haben, um den eigenen Blick zu kontrollieren und die Vedute als ein in technischer Hinsicht kunstreiches, wissenschaftliches, wenn auch „handgemachtes“ Bild zu vertreten.

Verteidigung der Handarbeit

Nach ihrer Erfindung wird die Fotografie zur ständigen Herausforderung für das traditionelle, handgemachte Bild, denn angesichts der Fotografie wird eine klare Stellungnahme nötig: Die alte Einsicht, dass Kunst nicht bloß – wie angeblich die Fotografie – ein Abklatsch der Realität sei, sondern vielmehr Ungesehenes sichtbar und erkennbar mache, wird im 20. Jahrhundert besonders deutlich formuliert und unter Verweis auf die diesbezügliche Unzulänglichkeit der Fotografie beantwortet. Das mit dem Versprechen der Möglichkeit objektiver Welterfahrung auftretende fotografische Bild ist vielen Künstlerinnen und Künstlern der Moderne Medium und Prüfstein zugleich bei der Formulierung ihrer besonderen Weltansicht als dem eigentlichen Inhalt ihrer Kunst.

Trotz der Bemühungen schon mancher der frühen Fotografen, ihr Medium als Kunstform zu betreiben, wird Fotografie im 20. Jahrhundert weithin doch als das unkünstlerische Bild wahrgenommen. Dies, zumal seit dem zweiten Jahrzehnt sich immer öfter auch die politische Realität in Gestalt der Fotografie bzw. in Bildern zeigt, die im Druckverfahren auf der Basis von Fotografien hergestellt wurden. Dieser Realität wendet sich

Hannah Höch mit ihren Collagen zu, indem sie die im Medium der Fotografie repräsentierte Alltagswirklichkeit einer visuellen Ideologiekritik unterwirft. Instrument ihrer Kritik ist, ironische „Waffe“ der in der Küche festgehaltenen Frau, das Küchenmesser. Die Methode ist die Zerschneidung, gemeint als Analyse, die zur Fügung eines neuen, handgemachten Bildes führt, das einen subjektiven und gerade dadurch entlarvenden Blick auf die Realität repräsentiert.

Fotografie fordert die Maler zu neuem Sehen heraus. Die Porträts von **Christian Schad**, einem Vertreter der „Neuen Sachlichkeit“, sind eine Antwort des Malers auf den sich gerade im Porträt ausbreitenden fotografischen Blick. Sie zeigen die Bemühung um Objektivität, um Nüchternheit, sind dabei aber nicht fotografisch zu nennen, vielmehr eliminiert Schad gerade jenen Aspekt, der jede Fotografie auszeichnet, ihre zufallsbedingte Augenblicklichkeit durch Stilisierung und Behauptung einer spezifisch malerisch flächenbetonenden Bildordnung. Als Maler versteht sich auch **David Hockney**, selbst in seinen Fotocollagen. Sie kritisieren die Illusion des fotografischen und des tradierten monoperspektivischen Bildes der Renaissance, indem sie als homogenes Bildmosaik aus einzelnen, eigens für diesen Zweck aufgenommenen Fotos die höhere Realität des konstruierten Bildes behaupten. Das Resultat ist ein Bild, das in Format, Farbe und Komposition den Anspruch eines „Gemäldes“, eines komponierten Kunstwerks, einer in sich geschlossenen visuellen Aussage erhebt.

Eine im eigentlichen Sinn „malerische“ Auseinandersetzung mit Fotografie ist dagegen in **Arnulf Rainers** Fotoübermalungen zu sehen: Das Foto – es ist hier zugleich das Bild der eigenen Person – wird als das „falsche“, lügnerische Bild geschändet bzw. „korrigiert“ durch das, was Malerei in der Nachkriegsmoderne oft ist, die Geste des freien, nicht bloß die äußerliche Welt abbildenden, sondern sie malend sichtbar machenden Künstlers. Mehr Respekt im Umgang mit dem Foto zeigen **Franz Gertsch** und **Chuck Close**, beides „Fotorealisten“, die 1972 auf der *documenta 5* ihren großen Auftritt hatten. So verschieden die malerische Herstellung des Gemäldes und das Resultat im Effekt bei ihnen sein mag, beide versuchen mit ihrer handwerklich raffinierten Malerei die mechanische Form des Fotobildes zu übertreffen, im Format, in der kontrollierten Komposition, im homogenen Bildgefüge, vor allem aber in der abgeklärten Gestaltung des illusionistischen Effektes durch den Auftrag von Farbe – wobei die Beziehung zur Fotografie als Ausgangspunkt klar erkennbar bleibt.

Entfernung von der Malerei

Malerei ist das wichtigste Bildmedium der klassischen modernen Kunst. Doch bahnt sich in den fünfziger Jahren eine Entfernung vom Modell des Bildes als „Gemälde“ ab. Es wird mit neuen Möglichkeiten der Gestaltung von „Bildern“ als Fügung verschiedener Materialien und Medien experimentiert. Ein Beispiel, in dem die Fotografie eine zentrale Rolle spielt, ist die Archivarbeit von **Christian Boltanski**, der sich als Maler bezeichnet, obwohl er keine konventionellen Bilder malt. Fotografie ist hier nur ein Element innerhalb einer Aktion, die an verschiedenen Orten mit verschiedenen Mitteln und Requisiten als ein großes „Bild“ aufgeführt wurde. Die Fotografie erscheint in gebrochener Form als reproduziertes Foto in einer ihrer elementaren Funktionen zur Repräsentation des Individuums, als Beweismittel für die Existenz von Menschen mit einem tragischen Schicksal mit der Konnotation des Totenbildes.

Das Foto ist als Augenblicksbild zu denken. Gerade in seiner Momenthaftigkeit zeigt es aber auch jenen Zeitraum an, den man sich als Betrachter hinzudenkt. In ihren „Film Stills“ arbeitet **Cindy Sherman** mit diesem suggestiven Potential des fotografischen Bildes. Sie gibt fiktive Standbilder nie gedrehter Filme, deren Aussagekraft auf ihrer Bezugnahme auf Klischees basiert. Das Foto gibt ein Klischee – buchstäblich – als statisches Rollenbild. Das Medium steht selbst für das, was ein Klischee eigentlich ist, ein Rollenbild, dessen imaginäre Ausarbeitung wir nun in Kenntnis jener klischeehaften Filme der fünfziger und sechziger Jahre vollziehen, die unsere Weltwahrnehmung und Wertvorstellungen stärker prägen, als wir vermuten mögen.

Welche Rolle spielt nun hier das Medium? Sherman verwendet Fotografie, doch eigentlich ist es ihre Person, die sie für Augenblicke ge- und verunstaltet. Im Kern der Arbeit steht die Unfassbarkeit der wechselnden Gestalt. Die Fotografie ist in der Lage, dieses Paradox der dauernden Zeitlichkeit glaubwürdig festzuhalten.

Ebenfalls in diesem Sinn, doch allerdings mit anderem Interesse, verwendet **Erwin Wurm** die Fotografie. Sie dient ihm zur Dokumentation des – eine Minute – dauernden Augenblicks seiner Aktionen, die den Strom des Lebens so unterbrechen, dass die jeweilige Situation mit all ihren Merkwürdigkeiten zur komplexen Skulptur wird. Die Zeit wird angehalten für einen Augenblick. Diesen hält die Kamera fest und belegt, dass das Innehalten stattgefunden hat.

Der Fotografie traut man zu, gerade das unscheinbare Leben treu zu dokumentieren. Mit diesem Mythos arbeitet **Tom Hunter**. Doch verwendet er in seinen Fotoin szenierungen von Personen und Szenen aus dem Milieu „gewöhnlicher“ Leute Formeln der kanonischen Werke der Malerei, um dieses nur scheinbar Gewöhnliche in seinem Pathos ästhetisch erscheinen zu lassen. Die Arbeiten sind einerseits kontemplativ, für Besucher des Kunstmuseums gedacht, andererseits politisch gemeint. Die wenig fotogene Erscheinung einer in ihrer Existenz bedrohten Frau mit Kind wird zu einem „starken“ Bild gemacht, damit wir überhaupt geneigt sind, diese Situation nicht als selbstverschuldete Schmach, sondern als Skandal wahrzunehmen.

Die Realität des Alltags hat allerdings meistens ein ganz anderes Gesicht. Damit beschäftigt sich **Thomas Demand**. Er erkundet die Gestalt von Orten, die in Erinnerung geblieben sind, besonders aber jene Bilder, die in den Massenmedien als Symbole für bestimmte Taten, Personen, Skandale, historische Ereignisse präsentiert wurden. Was macht die Kraft solcher Bilder aus, wenn sie denn Erfolg haben, wie beispielsweise das Pressefoto der Küche im Versteck eines Diktators? Demands abstrahierender Nachbau dieser kläglichen Ecke der banalsten Normalität in Papier, dokumentiert in einer monumental vergrößerten fotografischen Aufnahme, kann das Rätsel nicht lösen. Aber das Bild macht durch Entfernung aller Spuren der so genannten wirklich wahren Welt auf die Banalität des Sachverhalts aufmerksam, indem ihre Aura, die auf dem Mythos beruht, das objektive Bild der Realität einfangen zu können, neutralisiert wird.

Der Autor, Prof. Dr. Hubert Locher (geb. 1963), lehrt Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart