

Ein Foto schießen, eine Aufnahme herstellen, ein Bild machen – Ordnungen fotografischer Sichtbarkeiten  
Dr. Valerie Hammerbacher

Louis Jacques Mandé Daguerre hatte von Anfang an Recht: »La photographie n'existe pas«. Absurd. Das liest sich wie eine effekterheischende Koketterie. Schließlich hat der französische Entdecker durch die Kombination von chemischen und optischen Verfahren ein bildproduzierendes Medium entwickelt, das neue Möglichkeiten der Wahrnehmung geschaffen hat. Und dennoch offenbart Daguerres Gedanke eine Erkenntnis, die gerade die Stilgeschichte der Fotografie und jedes anderen technischen Verfahrens treffend beschreibt. Die Fotografie existiert zwar als Technik, ihre Geschichte ist jedoch die ihrer Wahrnehmung, die Abfolge einer Indienstnahme für spezifische, auch künstlerische Zwecke. Da wundert es nicht, dass die Arbeiten von Sven Erik Klein, Alexander Riffler, Bernhard Schmitt und Georg Vith unterschiedliche Verwendungen des fotografischen Verfahrens vorführen. Von einer bildnishaften Fotokunst über Bewegungsbilder zu Environments – die vier Künstler beziehen sich auf verschiedene Ordnungen fotografischer Sichtbarkeiten.

Die Über- oder Unterbelichtung fotografischer Eigenschaften charakterisiert die gesamte Fotografiegeschichte als Abfolge künstlerischer Aneignung. Dabei gibt das Programm der Foto-Apparatur den Rahmen für einen Gebrauch vor, der nur in Relation zu seinen technischen Voraussetzungen gedacht werden kann. Drei dieser fotografischen Gedankenmuster lassen sich anhand der Metaphern »schießen«, »aufnehmen« und »Bilder machen« darstellen. Sie kreisen um den technischen Kern der Fotografie. Die Bildproduktion der Fotografie ist immer an ein Instrument gebunden. Die Verbindung zwischen Kopf und Hand ist im Gegensatz zur Malerei ausgeschaltet. Das Foto wird durch die Autonomie der Maschine erzeugt und steht dadurch in einem eigenständigen Verhältnis zur Wirklichkeit.

## Schießen

Wenn Henri Cartier-Bresson, der Reporter der unscheinbaren Seiten Paris', seine Suche nach der entscheidenden Aufnahme darstellt, erinnert seine Beschreibung eher an eine Großwildjagd als an die Komposition eines Arrangements: »Manchmal erscheint jemand auf der Bildfläche – man folgt seinen Schritten quer durch das Blickfeld des Suchers, zögert immer noch, zögert, bis man schließlich schießt und mit dem Gefühl heimgeht etwas vernünftiges mit nachhause gebracht zu haben«. Cartier-Bresson verkörpert einen Fotografentypus, dessen Beute die Fixierung eines bestimmten Augenblicks ist. Er entspricht einer Philosophie des Bildjournalismus, wie er seit der Gründung unabhängiger Agenturen wie Magnum praktiziert wird und sieht seine Aufgabe darin, mit Hilfe der Kamera zu beobachten und festzuhalten, nicht aber die fotografische Erscheinung zu manipulieren. Dieser Ehrencodex würdigt die Präsenz des abgebildeten Gegenstandes und die Fixierung eines zeitlichen Verlaufs. Der Schnappschuss, der die entscheidende Szene zum Zeitpunkt ihres Höhepunkts festhält, isoliert einen Moment aus dem Verstreichen der Zeit und geht mit der Überzeugung einher, die Fotografie nähere sich der Wirklichkeit an.

## Aufnehmen

In den 1960er-Jahren hat ein anderes Konzept der Fotografie Konjunktur. Unter der Bezugnahme auf die Sprachphilosophie von Charles Sanders Peirce wird die fotografische Aufnahme in ein zeichentheoretisches Rahmenwerk eingepasst, angereichert und als eigenständiger Typus ausgewiesen. Das Foto ist Spur einer Berührung. Die Emulsionsschicht des Negativs wird mit einer Haut gleichgesetzt, in der sich die Abdrücke der Welt einschreiben. Das Foto nimmt diese Eindrücke der

Wirklichkeit auf und gehört zu den Zeichen, die sich als Index klassifizieren lassen. Die Kardinal-eigenschaft der Fotografie als Index ist ihre »physical connection« die weniger als Ähnlichkeit mit den fotografierten Objekten in Erscheinung tritt, sondern als Aufnahme physikalischer Daten. Die Fotografie ist hier der Informationsspeicher eines Abdrucks. Ihre Körnung bringt Anhänger der Medientheorie zum Jauchzen und lässt den abgebildeten Gegenstand in den Hintergrund treten.

Alle drei Typen der Peirceschen Semiotik – Index, Ikon und Symbol – definieren eine Relation zwischen einem Zeichenträger und seinem Designat. Der Zeichenträger ist ein Gegenstand, auf dem Zeichen inskribiert sind. Er kann verschiedene Stofflichkeiten haben oder ganz auf eine materielle Natur verzichten. Rauch oder roter Lippenstift am Kragen können ebenso als Zeichenträger fungieren wie elektrische Signale. Auf das Designat wird verwiesen, es wird durch das Zeichen dargestellt. Ikon, Symbol oder Index referieren auf das Designat und liefern dadurch verschiedene Modelle, um ihr relationales Verhältnis zu beschreiben. Sie stellen unterschiedliche Referenzformen und Rezeptionsformen dar: Während das Ikon durch den Modus der Ähnlichkeit operiert, funktioniert das Symbol durch Konvention. Es ist ein Zeichen, das durch Übereinkunft gefunden wird, willkürlich gesetzt und nur mit einem entsprechenden Code zu dechiffrieren ist. Die Wörter beispielsweise, durch welche dieser Text aufgebaut ist, basieren auf einer gesellschaftlichen Konvention, die ein verbindliches Alphabet liefert und jedem Laut einen bestimmten Buchstaben zuweist. Im Gegensatz zum symbolischen Zeichen wird der Index durch einen natürlichen Zusammenhang mit dem Bezeichneten definiert. Sein Objektbezug ist unmittelbar rekonstruierbar, beruht jedoch nicht auf einer sinnlich wahrnehmbaren Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Designat. Ein Fingerabdruck auf einer Mordwaffe ist beispielsweise ein indexikalisches Zeichen für den Benutzer dieser Waffe.

Ein Real-Phänomen fixiert sich selbst als Zeichen. Wenn Joseph Kosuth 1965 in seiner Arbeit »One and Three Chairs« einen Stuhl fotografiert, die Vergrößerung in Originalgröße mit dem Stuhl selbst konfrontiert und beiden Objekten eine lexikalische Definition des Stuhls gegenüberstellt, dann beschäftigt er sich mit den verschiedenen Arten von Zeichenträgern und ihrer Relation zum Objekt. Fotografie ist hier Teil einer indexikalischen Praxis, aber kein Bildnis.

Ein Bild machen

Dem Bilderverbot der Concept- und Minimal Art tritt in den 1980er-Jahren die Auferstehung des Tableaus entgegen. Der Fotografie als Text folgt die Fotografie als Bildnis. Buchstäblichkeit und »Literalism«, die durch die Diskussion der US-amerikanischen Kunsttheorie und ihrem Verbreitungsmagazin »October« geprägt wurden, treten zugunsten einer Investition in Tableauhaftigkeit zurück. Nun sind es nicht mehr die »specific objects«, welche die Gattungsgrenzen überschreiten, sondern Fotografien, die beharrlich ihren Status als Bilder verteidigen. Objekte haben weder eine Nähe zur Malerei noch zur Skulptur. Sie liegen zwischen den Künsten und entfalten ihre ästhetische Wirkung in der Rezeptionsform, die der des Theatralen gleichkommt. Im Gegensatz dazu beginnen Fotografen wie Cindy Sherman und Jeff Wall Bildnisse anzufertigen. Sie beziehen sich auf ästhetische Muster der Malerei und setzen die Tradition von codierten Bildsprachen fort. Beide Künstler arbeiten mit einer Ikonografie, mit tradierten Bildschlüsseln, die zu den Funktionsweisen der Malerei gehören. Wenn Jeff Wall ein malerisches Vorbild von Manet aufruft, dann funktioniert seine Kunst im Sinne kunsthistorischer Gelehrsamkeit. Bilder generieren sich aus Bildern und die bildnishafte Erinnerung funktioniert – im Gegensatz zum Index – ausschließlich durch Ähnlichkeit.

Zu dem Zeitpunkt, als sich die Fotografie aus dem Dunstkreis der indexikalischen Kunst verflüchtigt, erscheint sie in einem anderen Format. Mit dem Großbild, das

nicht selten die Maße eines Historienbildes besitzt, beansprucht die Fotografie seit den 1980er-Jahren museale Präsenz. Nicht mehr die Präsentation als Kabinettstück oder die Abbildung in einem ambitionierten Album ist nun erstrebenswert, nein, man will wie die Ikonen klassischer ästhetischer Versenkung, wie Malerei, im Blow-up-Format rezipiert werden. Diesen Inszenierungsformeln korreliert eine Autorschaft, die an einen fotografischen Stil gekoppelt ist. Tableaus funktionieren durch Wiedererkennung, und die Konjunktur der Becher-Schule steht für eine Fotografie, für die Authentizität eine verstaubte Attitüde ist. Entscheidend ist vielmehr das »Bildermachen« und der Modus, in dem diese Bildproduktion geschieht.

Am Horizont dieses Referenzrahmens erscheinen plötzlich zwei Künstler der Ausstellung »Entdeckungen – zeitgenössische Fotografie«. Während Alexander Riffler mit dem Stillstand und dem Ausblenden von Handlung operiert, greift Sven Erik Klein auf den Täuschungsdiskurs der Tafelmalerei zurück. Diese kalkulierte Verunsicherung, die ihn als Schüler von Lois Renner offenbart, funktioniert als Augentäuschung. Eine Methode der Bildnishaftigkeit wird in einem nicht-malerischen Medium erprobt und hat zum Ziel, dass das Ergebnis den Gegenstand übertrifft.

Die Fotografien von Sven Erik Klein zeigen Landschaften. Im Querformat erstrecken sich Küsten mit Meerblick, man erkennt ein Bergpanorama, der Ausblick lässt die Sicht über ein Tal unendlich weit schweifen. Einige Fotografien sind nachts entstanden, bei anderen beherrscht Streulicht die Szenerie, so dass der Zeitpunkt der Aufnahme nicht rekonstruierbar ist. Zackige, spröde Felsen markieren eine Bucht mit tiefblauem, leicht bewegtem Meer; eine andere Fotografie zeigt den Ausblick auf einen Strandabschnitt. »Das Wetter ist warm, der Himmel ist blau, schade, dass du nicht hier bist...« – auf den ersten Blick erinnern Kleins Fotografien verführerisch an Postkartenromantik, würden sich nicht in der Ferne die Schlotte von Kühltürmen einschmuggeln, Telefonmasten die Sicht durchkreuzen oder Öltanks den Blick auf den Strand verstellen. Sven Erik Klein fotografiert Randzonen der Zivilisation; ausgelagerte Industrie, Funktionsnatur mit Funktionsarchitektur. Die Natur dient als Abstellraum für Verladestationen und Bunker. Doch was macht einen Naturausschnitt zur Landschaft, zu jener Gattung, die bis in das 18. Jahrhundert den unteren Platz der künstlerischen Ausdrucksformen belegte?

## Natur als Landschaft

Landschaft ist ein gestalteter, komponierter Naturausschnitt. Die Gattung der Landschaftsmalerei entsteht genau zu dem Zeitpunkt, an dem sich die Natur beherrschen lässt. Albrecht Dürer malte seine Aquarelle, die er während der Reise nach Italien anfertigte Ende des 15. Jahrhunderts, und er malt zum ersten Mal Natur als Landschaft und zwar in Farbe. An der »Landschaft bei Segonzano« von 1495 interessiert ihn nicht die topographische Bestandsaufnahme für eine Studie, sondern die autonome ästhetisch verwertbare Präsenz von Natur. Weder die Antike noch das Mittelalter kannten eine ästhetische Landschaft. Natur wurde entweder als Abbeviatur verwendet, um formelhafte Versatzstücke eines religiösen Schauplatzes zu liefern oder speiste sich aus literarischen Beschreibungen von Ovid oder Vergil. Erst als Natur durch Technik und Wissenschaft objektivierbar wird, wird sie als autonomer Gegenstand der künstlerischen Untersuchung unterzogen und erst zu diesem Zeitpunkt dient sie als alternative Wahrnehmungsform. Eine Ästhetik der Natur zeigt somit ein wesentliches Merkmal von Kunst: Erst, wenn ein Gegenstand technisch oder ökonomisch bezwungen wird, kann er als Objekt der künstlerischen Betrachtung dienen. Die Voraussetzung für Kunst ist somit Distanzierung. Eine Landschaft kann nur wahrgenommen werden, wenn man sie reflektiert. Sie ist ein ästhetisches Erlebnis, das auf den Betrachter hin kalkuliert ist; herausgerissen aus dem kontingenten Verlauf der Natur. Zum Sehen von Natur als Landschaft gehört

korrelativ ein Betrachter, der Natur in einem besonderen Akt des Sehens zur Landschaft macht – zum Beispiel Sven Erik Klein oder Alexander Riffler.

Klein orientiert sich vor Ort mit der Suchermaske oder dem Passepartout, wählt so den Ausschnitt, macht gelegentlich vorab ein Polaroid und zeigt dadurch, dass Landschaft immer abhängig von einem gestaltenden Blick ist. Auch Alexander Riffler geht von der Landschaft als Bild aus. Er besteht beharrlich darauf, dass sich der Fußball, der in einem Weiher schwimmt, exakt an der Stelle befindet, wo er ihn für die Komposition seiner Fotografie vorgesehen hatte. Für die Sandlandschaften der Namibia-Serie hielt Riffler den Naturausschnitt, den er fotografieren wollte, zuvor zeichnerisch fest. Wehe dem unschuldigen Ast, wenn er der perfekten Komposition im Weg steht – da kann dem Fotografen schnell die Axt ausrutschen. Natur als Landschaft wird also künstlerisch zurecht gestutzt. Das Stativ wird wie die Staffelei der Pleinair-Maler vor dem Objekt aufgestellt, und beide Fotografen bedienen sich malereinahen Darstellungsformeln. Doch während Klein die Tradition der Landschaftstotalen aufgreift, findet sich bei Riffler eine Manifestation von Bildhaftigkeit durch den Modus der Schilderung.

### Zum Beispiel Aussicht

Kleins Fotografien liefern eine Aussicht, die sich weit ins Endlose erstreckt. Der grau-weiß verhangende Himmel über uns, das Küstenpanorama vor uns, der erhöhte Betrachterstandpunkt unter uns. Das Plateau als Feldherrnhügel für den ästhetischen Lustgewinn. Der Horizont ist tief in den Fotografien angelegt. Eine breite Himmelszone führt in jeder Landschaftsfotografie von Sven Erik Klein mindestens an einer Seite aus dem Bildrand. Der Panoramablick gehört zur Landschaft wie Petrarcas Aussichtsbeschreibung nach der Besteigung des Mont Ventoux zur kanonischen Kunstliteratur der Naturwahrnehmung. Doch Petrarcas Gipfelbeschreibung ist ebenso wie Blaise Pascals Ausführung zur Landschaft eine frühe Ausnahme. Erst im 18. Jahrhundert wird die Erweiterung des Blickwinkels zur künstlerischen Darstellungsaufgabe. Die prägende Erfahrung der Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts ist das Gipfel- und Horzonterlebnis. Horizont- und Gipfel bedingen einander und zwar insofern als der Betrachter einen erhöhten Standpunkt benötigt, um den Horizont zu überblicken. Je höher der Standpunkt gewählt wird, desto niedriger liegt die Horizontlinie und desto weiter ist das Panorama. Dem Ausblick in unermessliche Weite korrespondiert die Erweiterung des Formats, die Dehnung und Streckung des Horizonts, die zu den extremen Breitformaten der Panoramen von Robert Baker 1792 und John Knox 1810 führen und die Landschaft als visuelles Erlebnis präsentieren. Doch Klein überlistet diese Malereitradition. Der Pointe seiner Fotografien liegt gerade in der Überblendung von klassischer Landschaftsauffassung und sperrigem Industriemotiv. Asphaltstraßen winden sich durch die Landschaft, die grelle Küstenbeleuchtung stört ebenso wie das Scheinwerferlicht eines Autofahrers, das sich als helle Spur in die Fotografie eingepreßt hat. Viele Fotografien, ein Phänomen: die Konträrfaszination. Wo eine künstlerische Fallgrube ist, da lauern auch weitere. Schließlich hat die Moderne gelehrt, dass ohne Betrachtertäuschung in der Kunst nichts funktioniert. Soweit der Blick die Landschaft erkunden kann, fehlt ihm bei Sven Erik Klein immer der Maßstab. Menschen erkennt man erst auf den zweiten Blick. Die Bunker am Atlantikwall in der Normandie liegen wie massige, bleiche Elefantenkörper auf den Rasenhügeln. Ohne Maßstab kann man sie nicht einordnen. Ihre Größe ist nicht kalkulierbar. Die Bunker-Bauten kippen vom Monumentalen ins Modellhafte. Sind sie Miniaturen aus dem Museumsshop für den Kriegstouristen oder gigantische Zeugen von Rommels letzter Aufgabe?

Auch in den Fotografien von Alexander Riffler ist man jenseits von Arkadien. Die Arbeiten zeigen steile Felswände riesige Steinbrüche, wucherndes Gestrüpp am Baggersee; eine Pipeline schiebt sich durch die Fotografie während ein Fabrikschlot mit seiner himmelwärts strebenden Geradlinigkeit mit den filigranen Bäumen im Mittelgrund um die Aufmerksamkeit des Betrachters buhlt. Es ist Natur nach dem Schichtwechsel. Riffler zeigt ebenso wie Klein Reste einer bearbeiteten Natur, die Spuren menschlicher Eingriffe verrät. Rasch schleicht sich der Verdacht ein, beide Fotografen seien in ihrer Industrie-Verliebtheit Konzeptverwandte. Doch während in den Landschaften Kleins der Rauch aus den dickbauchigen Kühlanlagen der Rhône-Werke quillt, ist die Inbetriebnahme der Industrienatur in den Fotografien von Riffler längst abgeschlossen. Keine Planierdrahten, Spaten oder Werkzeuge lassen auf eine gegenwärtige Bearbeitung schließen. Die Funktions-Natur ist stillgelegt. Anwesend ist nur die Abwesenheit von Menschen. Was macht die Natur, wenn sie zurückgelassen wird? Sie wird selbst zur Akteurin – Algenteppe breiten sich auf einem Wehr aus und scheinen das Betonbett eines Flusses zu verschlingen. Die Natur wird dem Wildwuchs zurückgegeben.

### Schilderung versus Erzählung

Doch Alexander Riffler kultiviert zu sehr die Ereignislosigkeit, als ein Sentimentalist mit heimlichen Paradiesfantasien zu sein. Die elegische Stille, welche seine Fotografien kennzeichnet, beweist, dass er in seinen Arbeiten mit Bildhaftigkeit pokert. In der Namibia-Serie porträtiert Riffler Salzanlagen an der Küste Afrikas. Hier ist die Erde eine Scheibe. Die Wüstenlandschaften sind flach mit breit angelegtem Vordergrund. Der Horizont schnurrt zu einem schmalen Streifen zusammen. Wie leblose Insektenpanzer liegen in einigen Fotografien Gebäude in der Wüstenlandschaft. Gespensterhaft. Wie lang sie bezogen waren oder ob sie überhaupt noch in Funktion sind, bleibt unklar.

Da kann auch ein Temperaturunterschied von 70 Grad nichts ändern: Rifflers Landschaftsfotografie ist geprägt von Zeitlosigkeit. Ob es verschneite Berge vor einer Staumauer in den Silvretta-Bergen sind, oder ein Teich im Rems-Murr-Kreis: Die Zeit scheint in den Fotografien stillzustehen. Der fotografierte Moment wird ins Unendliche gedehnt. Nun ist es eine gattungsspezifische Eigenschaft der Landschaft, weniger eine Historie darzustellen als ein Naturschauspiel. Aber weder die Tages- oder Jahreszeiten noch der Aufruhr der Elemente finden sich hier wieder. Zeitliche Phänomene, welche die Landschaft in ihrem motivischen Repertoire zur Verfügung stellt, werden vernachlässigt. Nicht einmal den Wolken wird gestattet, ihren Wegen am Himmel zu folgen – geschweige Akteuren, Handlungen in dieser Landschaft nachzugehen. Schatten, die auf den Stand der Sonne verweisen, sind eliminiert. Streulicht und wolkenloser Himmel – die Zeit ist aus ihrem Verlauf enthoben. Die Gegenstände werden nicht in der Erscheinungsfarbe des flüchtigen, verstreichenden Momentes dargestellt. Im Gegensatz zu Sven Erik Klein, in dessen Fotografie natürliche und künstliche Lichtphänomene wettstreiten, sind die Räume von Riffler gleichmäßig erhellt. Es ist nicht das Arretieren eines verstreichenden Augenblicks, sondern die Darstellung einer unbestimmten Dauer; weniger das einmalige Naturschauspiel, das sich nach wenigen Minuten verflüchtigt, als statische Bühnen.

Diese Strategie hat eine Vorgeschichte, die in den Gründungstheorien der Malerei liegt. Ereignislosigkeit ist ein Modus, der Bildhaftigkeit stärkt. Und: Ereignislosigkeit ist das Charakteristikum der Schilderung, der Darstellung von Handlung durch malerische Mittel, die Zeitlichkeit in eine unbestimmte Dauer verwandelt. Die Schilderung ist ein bildnerischer Modus des Erzählens, der Handlung stilllegt. Sie wird visuell durch ein Nacheinander der Bildelemente erschlossen. Nicht der lesende Blick, der das Gemälde von rechts nach links erschließt, sondern das

unhierarchische Nebeneinander der Einzelszenen ist verbindlich. Durch die Großformatkamera, die Riffler verwendet, werden sowohl die Details im Vordergrund als auch die Einzelheiten des Hintergrunds präzise dargestellt. Eine dichtgedrängte Bildinformation findet sich auf den Fotografien, die durch die lange Belichtungszeit eine ausgeprägte Tiefenschärfe entwickeln. Ein Millefleurs an Grashalmen, Ästen und Schneekristallen veranlassen den Betrachter, das Bild aus der Nähe zu betrachten, also Einzelheit für Einzelheit aufzusuchen und sich in der Summe von Details zu verlieren. Man kann diese Fotografien auch mit der Lupe erkunden, Stück für Stück.

Diese Art des Voraugenstellens beginnt sich Anfang des 17. Jahrhunderts herauszubilden. Die Schilderung hat sowohl eine kunsttheoretische wie eine malereipraktische Wurzel. Der erste Kunsttheoretiker des Nordens, der das Wort »schilderachtig« verwendet, ist Karel van Mander. In seinem Schilder-Boeck von 1604 notiert er bei den Gemälden von Cornelis Molenaer, dass er nie zuvor »fraeyer en schilderachtiger« Landschaften gesehen habe. Van Mander instrumentalisiert sodann in seinem Traktat eine Gründungslegende der Malerei, um im Sinne einer Überbietungsstrategie die Kunst Italiens zu übertreffen. Er reklamiert für die Kunst nördlich der Alpen einen eigenständigen, folgenreichen Gemäldetypus, indem er auf ein Motiv in der Ilias rekurriert: Das Vorbild für Malerei als Schilderung ist der Schild Achills aus dem homerischen Epos. Hier finden sich für van Mander alle Merkmale, die für diese Art der Malerei Bedeutung haben. Das egalitäre Nebeneinander der Szenerien, das Vermeiden eines Handlungshöhepunkts und die Darstellung des Motivs in stilllebenhafter Ruhe.

Die Tradition der Schilderung fußt demnach auf einer Malerei, die sich in Analogie des Kriegs- oder Wappenschildes entwickelt hat. Nicht umsonst vereinigte das Gildezeichen der Haarlemer Maler drei kleine Wappenschilder auf einem Großen.

Die Bildhandlungen der Schilderung erscheinen statisch. Die Stopp-Taste friert eben nicht den Höhepunkt ein – wie bei einem Blitzschlag oder dem eruptiven Vulkanausbruch – sondern stellt die Dehnung eines dargestellten Moments dar. Der abgebildete Zeitpunkt wird dabei nicht aus einer perlenschnurartigen Reihe isoliert, sondern geweitet. Die Momenthaftigkeit, eine Kardinal-eigenschaft der Fotografie, wird so durch diese bildhafte Organisation von Handlung ausgestochen. Obwohl Riffler seine Fotografien als Serien anlegt, die bereits den Impressionisten ermöglichte, eine zeitliche Abfolge von Lichtphänomenen einzufangen, sind seine einzelnen Fotografien nicht seriell. Sie sind – und darauf verweist auch die würdevolle Präsentation mit Passepartout und Rahmen – aus dem zeitlichen Verlauf entthobene Schilderungen als autonome Einzelbilder.

### Unschärferelationen

Im Gegensatz dazu stehen die Fotografien von Bernhard Schmitt: Während Riffler und Klein durch Bildhaftigkeit Statik produzieren, arbeitet Schmitt mit einer Dynamisierung des Bildes. Seine Fotografien sind buchstäblich fixierte Streifzüge durch Metropolen: lange, schmale Bildstreifen, welche Bus-Szenen in Bangkok, Passanten in Paris, Hongkong und Kambodscha zeigen. Auf anderen Fotografien entdeckt man Musikparaden in London und Marktszenen in Berlin. Aha! Schmitts Arbeiten sind demnach eine Art fotografische Wanderstabsplakette des 'Globalisierungstourismus'. Doch Bärenfellmützen und Eiffelturm-Impressionen sucht man vergeblich in seinen Querformaten. Während Schmitt in der Bildbandfotografie den Apparat als Speicher für landestypische Eindrücke verwendet, vernachlässigt er in der freien Arbeit die fotografische Anekdote. Was erzählen Fahrkartentwerfer in U-Bahnstationen, Rolltreppen oder eine mit Menschen überfüllte Straße über die Metropolen der Erde? Nichts – außer von der Art, wie sie fotografiert wurden.

Mit der Kamera und einem Kleinbildfilm durchstreift er die Städte. Auf 24 mal 66 Millimetern hält der Fotograf unspezifische Szenen urbanen Lebens fest. Schmitt benutzt einen Film, der für Kunstlicht vorgesehen ist, bei Tageslicht und erzeugt so einen bläulichen Schimmer auf den Abzügen. Sowohl der Fotograf als auch seine Bildobjekte befinden sich zum Zeitpunkt des Fotografierens in Bewegung. Er zieht an Objekten vorüber, die ihrerseits an ihm vorüberziehen. Die Szenerien werden en passant aufgenommen, in Schrittgeschwindigkeit. Doch Schmitt ist kein Fundamentalist des Zufälligen. Zuerst muss eine Szene für ihn bildwürdig sein, dann beschließt er aus dem Flimmern und Rauschen seiner Streifzüge ein Motiv auszuwählen, wiederholt die Route und drückt ab. Als verwischte und verwackelte Bildstreifen hinterlassen die Passanten ihre Spuren auf dem Film. Schmitts kalkulierte Verwackelungen sind nicht mit den Unschärfen zu verwechseln, welche das Resultat einer malerischen Verrätselung der Motive sind. Während die Unschärfe für die Fotografen des vorletzten Jahrhunderts eine Verlegenheitsgeste war und der malerische Duktus eingesetzt wurde, um die Fotografie zu adeln, ist Schmitt bei vollem Medienbewusstsein. Seine Objekte sind nicht »out of focus«, sondern unscharf, weil die Verwackelung Dokumentation einer bewegten Handlung ist, die auch in den Motiven aufgegriffen wird. Auf einer Fotografie der London-Serie befinden sich mehrere Bewegungsmetaphern. Wenn ein Polizist auf einem Pferd von einem doppelstöckigen Bus und einem Taxi eingeklammert wird, versöhnen sich sowohl antiquierte wie zeitgenössische Fortbewegungsmöglichkeiten. Die Unschärfe, die Schmitt durch seine Kleinbildkamera erzeugt, beschwört das Mobilitätspathos der Moderne. In diesen Städten gibt es kein Zentrum, sondern nur noch das Durcheilen und die Passage. »Anything goes« und zwar überallhin. Lichtbildnerische Delikatesse mit Stativ, Langzeitbelichtung und Wasserwaagenpräzision wie sie Riffler und Klein praktizieren, sind hier fehl am Platz. Zur Totalmobilmachung der Großstadt gehört das Leica-Prinzip. Die handliche Kleinbildkamera, die mitreist und schnell zur Hand ist. Mit leicht wechselbaren Objektiven, Flexibilität der Handhabung und Verwendung des Kleinbild-Rollfilms garantiert sie ein Höchstmaß an Spontaneität. Für Fotografen, die dem Leica-Prinzip folgen, ist die Kamera die Begleiterin, um alle Launen der wechselhaften Umgebung schnell aufzuzeichnen.

In Schmitts Fotografien finden sich oftmals nur Körperfragmente von Passanten. Angeschchnittene Beine, isolierte Oberkörper im Vordergrund. Bei einigen war der Kopf nicht mehr im Blickwinkel der Kamera, so dass individuelle Züge des Großstadtpersonals nicht zu erkennen sind. Die Lösung für diese ungewöhnlichen Ansichten liegt in der Position des Apparats. Schmitt schließt seine Fotos mit der Kamera in Hüfthöhe, aus der Bachnabelperspektive.

Die Vorgeschichte für diesen Gebrauch des Apparats liegt in den experimentellen Aufnahmepraktiken der Fotografie der 1920er-Jahre. »In der Fotografie gibt es alte Blickwinkel, Standpunkte des Menschen, der auf der Erde steht und geradeaus blickt, oder wie ich es nenne Aufnahmen vom Bauchnabel aus, den Apparat am Bauch«, proklamiert Alexander Rodtschenko 1931. Das »Neue Sehen« forciert eine Überbietung der menschlichen Wahrnehmung. Fotografie und ihre Autonomie in der Bildproduktion sind für Laszlo Moholy-Nagy und Werner Gräff dafür besonders geeignet. Was das Auge nicht sehen kann, zeichnet der Apparat auf. Er dient als Wahrnehmungsprothese. Für die Künstler der klassischen Moderne überschreitet die Bildermaschine das Auge und liefert Einblicke in eine Welt, die für den Wahrnehmungsapparat des Betrachters unzugänglich sind. Sie forcieren eine fotografische Kategorie, die seit Talbots Erfindung der fotografischen Bildproduktion in der Diskussion kursiert. Im »Pencil of Nature« hatte Talbot bereits darauf hingewiesen, dass es zur Eigenschaft der Fotografie gehöre, Dinge »unconsciously recorded« darzustellen. Die Fotografie kann dasjenige darstellen, was der Aufmerksamkeit des Fotografen bei der Herstellung entgeht und erst nach der

Entwicklung des Abzugs im Bild vorgefunden wird. Wenn die Kamera das »optisch Unbewusste« aufzeichnet, warum dann eine Wahrnehmung auf Augenhöhe simulieren?

Im Bauch der Kamera

Auch Georg Vith erzeugt Räume, die jenseits der alltäglichen Wahrnehmung liegen. Er fotografiert, ohne jedoch Fotograf zu sein. Sie haben Recht, das ist ein Paradox. Doch nur, wenn man seine Fotografien als Teil ortsspezifischer Installationen versteht, kommt man hinter den Clou seiner Arbeit. Viths Fotografien sind Dokumentationen von Camera-obscura-Installationen. Im Gegensatz zu den Abzügen von Riffler, Klein und Schmitt ist es weniger die bildnerische Fixierung, als der raumbezogene Kontext, in dem er mit optischen Techniken experimentiert. Nicht die Flachware Bild, sondern das dreidimensionale Raumerlebnis wird in Viths begehbaren Camera-obscura-Installationen verfolgt.

Mit Karton, Folien oder anderem lichtundurchlässigen Material werden die Fenster eines Raumes vollkommen abgedunkelt. An einer Stelle wird ein Loch in der Größe von 8 bis 10 Millimetern in das Material geschnitten, so dass durch diese Öffnung Licht in das Innere des Raums gelangt. Die Lichtwellen brechen sich am Rand des Lochs und werden seitenverkehrt auf die gegenüberliegende Fläche geworfen. Die Gegenstände, die sich außerhalb der Öffnung finden, bilden sich auf dem Kopf stehend ab. Die Gesetze der Optik, nach denen die Kameralinse und Blende funktionieren, verwendet Vith für die Projektion in einem Innenraum. Das Interieur wird dabei mit dem Bild des Außenraums überblendet. Seit 1998 arbeitet Vith mit dieser Bildverdopplung und liefert dadurch dreidimensionale Variationen zum Thema Interieur. An der Wand des Konferenzentrums der Europäischen Union in Brüssel bildet sich der städtebauliche Kontext ab. Die Landschaft, in der sich eine Kirche in Griechenland befindet, zeigt sich auf einer Wand, die sonst nur für die Ikone vorgesehen ist. Die fleckige Mauer der Kapelle verbindet sich dabei mit der unscharfen Darstellung von Bäumen, Gestrüpp und Wiese, die durch die Öffnung dringen. Up-side-down zeigen sich die verschneiten Alpen in einem Hotelzimmer, während sich in einem Atelier in Griechenland eine vergitterte Haustür neben den Eingang des Ateliers geschlichen hat. Weit mehr als Augenkitzel sind die Projektionen, wenn sie im öffentlichen Raum stattfinden. In einem griechischen Gemeindeamt konkurrieren die Fotografien an der Wand mit der Projektion einer Stadtzene. Die Bewohner sitzen in einem Café oder schlendern über den Platz, während die Abbildungen ihres sozialen Lebens in die Amtsstube geworfen werden. Für den Moment der Installation sind sie die Akteure, die als unscharfe Erscheinungen den Raum bestimmen.

Die Camera obscura beginnt in der Bildenden Kunst zu dem Zeitpunkt wichtig zu werden, als sich die Malerei dem Legitimationsgebot, eine der Artes liberales zu werden, ausgesetzt sah. Sie war für Giambattista della Porta, Leonardo da Vinci oder Leon Battista Alberti ein Instrument, um Malerei auf der Grundlage naturwissenschaftlicher Erkenntnis zu entwickeln. Die Camera war ein Hilfsmittel der Perspektive – einer naturwissenschaftlichen Vermessung des Bildraums. Bei Georg Vith dient sie dazu, den eingeübten Blick zu hinterfragen. Erst nachdem sich das Augenlicht an die Dunkelheit gewöhnt hat, wird die Projektion für den Betrachter des Innenraums sichtbar. Das Sehen wird dadurch einer Entschleunigung unterzogen, und das Warten auf Bilder wird zu einem eigenständigen Teil seiner Arbeit. Wie die Belichtung auf dem Abzug langsam ein Bild entstehen lässt, so zeichnet sich nach und nach die Abbildung der Camera-obscura-Installation auf die Netzhaut.

Viths Interesse an optischen Geräten liegt auch seinen Zeichnungen zugrunde. Seit 1989 stellt der Künstler selbstgebastelte Instrumente her, die ebenso wie die



Zeichenhilfe früherer Jahrhunderte, die Camera lucida oder Miniatur-Camera obscuras, funktionieren. Viths Kameras bestehen aus einem lichtdichten Gehäuse aus Karton. Der Kasten besitzt eine kleine kreisförmige Öffnung an der Vorderseite. Durch einen Spiegel werden die eindringenden Lichtstrahlen noch oben umgelenkt und auf eine Mattscheibe projiziert. Es entsteht ein kleines seitenverkehrtes Bild. An der Oberseite spannt Vith dünnes Transparentpapier und hält darauf in reduzierter Weise die Projektion in Tusche, Blei- oder Buntstift fest. Diese Zeichnungen im Kreditkartenformat zeigen, dass sein Interesse zwar der fotografischen Verfahren, nicht jedoch der Bildhaftigkeit gilt. Er hat ebenso wie Sven Erik Klein, Alexander Riffler und Bernhard Schmitt begriffen, was Daguerre meinte, als er sagte: »La photographie n'existe pas«.

Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie, München 1980, S. 81.

Die Apologetin des Index' in der Fotografiethorie ist Rosalind Krauss. In ihrem Aufsatz „Notes on the Index – Seventies Art in America“ postuliert sie den Index als künstlerische Verfasstheit der Gegenwartskunst. In: October – The First Decade, 1976 – 1986, Cambridge / Massachusetts, 1987, S. 2-15, S. 9.

Thomas Ruff in: Hemken, Kai-Uwe: Von Sehmaschinen und Nominalismen – Anmerkungen zur digitalen Photographie von Andreas Gursky und Thomas Ruff, in: Monika Steinhauser (Hrsg.): Ansicht, Aussicht, Einsicht, S. 29-39, S. 32.

Dazu Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt/Main 1996.

Das Wolkenmotiv steht in den Studien Goethes oder Luke Howards im Zusammenhang mit einer künstlerischen Darstellung des Flüchtigen. Dazu Hammerbacher, Valerie: Der Aufruhr der Elemente – eine Motivstudie zur englischen Naturästhetik des 18. Jahrhunderts, München 2004.

Dazu Hammerbacher, Valerie: Malerei als Schilderung, in: diess.: Das arrangierte Bild – Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall, Stuttgart 2005, S. 151-158.

Weiss, Evelyn (Hrsg.): Alexander Rodtschenko – Fotografien 1920-1938, München 1978, S. 51.

Talbot, William Henry Fox: The Pencil of Nature, New York 1969, o. S.

Einen ersten Höhepunkt findet dieses Paradigma in Walter Benjamins Schrift über die Reproduzierbarkeit der Fotografie, bevor es in der semiotischen Kunsttheorie der Concept Art wiederbelebt wird.