

Gero Fischer

FOTOGRAFIE ZWISCHEN KUNST UND ALLTAG

In den folgenden Überlegungen geht es um die Frage des Beitrages der Fotografie zur kritischen Erkenntnis und Darstellung der Umwelt, um den Zusammenhang zwischen Kunst und Wissenschaft, Ästhetik, Technik und ökonomische Interessen, Fotografie als potentiell demokratische Kunstform u. a.

Ist Fotografie Kunst?

Seit der Entstehung der Fotografie ist die Diskussion um ihre Stellung im Rahmen der bildenden Künste nicht abgerissen. Die ungeheure Dynamik der Entwicklung dieses Mediums ließ es früh als Konkurrenz der Malerei erscheinen, in überzogener Einschätzung haben Enthusiasten sogar deren baldiges Ende vorschnell vorausgesagt. Nun, so viel ist sicher, daß sich die Fotografie heute wesentliche Teile der bildnerischen Darstellung erobert hat: Porträt, Reportage, Einsatz in der Werbung, Wissenschaft etc. Die Einsatzmöglichkeiten der Fotografie sind heute kaum mehr überblickbar. Gerade die Vielseitigkeit dieses Mediums, vor allem aber die durch den Expansionszwang der Fotoindustrie bedingte massenhafte Verbreitung der fotografischen Produktionsmittel haben die Diskussion „Ist Fotografie Kunst?“ immer wieder neu entfacht. Die Vermarktung der Fotografie durch die Fotoindustrie hat dazu geführt, daß heute buchstäblich fast jedem ein Darstellungsmittel zur Verfügung steht, und den Exklusivitätscharakter der ersten Fotopioniere längst überwunden hat.

Obwohl diese Frage des Verhältnisses von Fotografie und Kunst stets sehr intensiv und emotional diskutiert wird, ist sie insgesamt gesehen – gemessen an den Diskussionserträgen – eher unfruchtbar geblieben, vor allem dort, wo orthodoxe Auffassungen von Kunst auf die Fotografie übertragen wurden. Auf dem Fotosymposium in Düsseldorf 1981 hat V. Flusser einige Thesen vertreten, die einerseits einen Ausweg aus der Sackgasse bedeuten und andererseits auch mit Öffnungen, Neuorientierungen, etwa im Bereich der Gesellschaftswissenschaften, parallel gehen. Flusser weist darauf hin, daß jedes Kunstwerk neben ästhetischen auch wissenschaftliche und ökonomische wie politische Aspekte beinhaltet, und daß eine Trennung dieser Ebenen künstlich, da letztlich ideologisch ist. Dies zeige sich besonders deutlich am Kunstbegriff selbst: „Es ist ein bürgerlicher Begriff, dessen Aufgabe es ist, die Erzeugung zu mystifizieren.“ Man sagt „Schöpfung“ statt „Produktion“, wenn es um „Kunst“ geht. Flusser spricht in diesem Zusammenhang von einer längst überfälligen Dekadenz des Begriffs „Kunst“ und meint, daß dieser Prozeß durch die Erfindung der Fotografie außerordentlich beschleunigt wurde. Dazu hat seiner Meinung nach die politökonomische Komponente wesentlich beigetragen (nämlich durch die Massenproduktion von Fotoapparaten etc.). Die damit geschaffenen Schaffensbedingungen seien für den bürgerlichen Kunstbegriff untragbar: Dieser sei elitär, fordere „inspirierte Künstler“ und könne „die Demokratisierung des künstlerischen

Schaffens durch die Kamera nicht überleben“. Flusser weist da noch auf einen nicht minder wichtigen Aspekt hin, nämlich den des „Kanals“, und demonstriert dies an einer Aufnahme von einer Mondlandschaft: Sie „ist ‚wissenschaftlich‘, wenn sie im Scientific American erscheint, sie ist ‚politisch‘, wenn sie in einem amerikanischen Konsulat hängt, und sie ist ‚künstlerisch‘, wenn sie in einer Kunstgalerie gezeigt wird“. Die Abhängigkeit der Fotografie von den Produktionsverhältnissen und vom Kommunikationsapparat macht es also aus, daß der Kunstbegriff auf dem Gebiet der Fotografie schneller verfällt als in anderen Kulturbereichen. „Und die Trennung zwischen Kunst, Wissenschaft und Politik wird dort früher als anderswo aufgegeben...“ (V. Flusser).

Bei der Frage „Ist Fotografie Kunst?“ geht es darum, welcher Kunstbegriff, welche Auffassung von Kunst vertreten wird. Der enge, wie Flusser ihn als „bürgerlich“ skizziert hat, ist zu sehr in Verteidigungshaltungen fixiert, ist im wahrsten Sinne des Wortes „konservativ“ und um deutliche Abgrenzungen bemüht. Durchaus analog verhält es sich mit der gängigen Auffassung von Wissenschaft, insbesondere Gesellschaftswissenschaft. In beiden Fällen stehen „Künstler“/„Wissenschaftler“ als Eliten und Subjekte den Objekten = Abbildern/Gegenständen von Forschung in hierarchischer Beziehung gegenüber. Tradition und Prestigedenken verhindern weitgehend Öffnungen und Veränderungen, die auf eine Demokratisierung und Laisierung von „Kunst“ und „Wissenschaft“ abzielen. Diese Schlagwörter meinen keineswegs Dilletantismus, sondern eine andere Art der Aneignung der Umwelt und eine andere, d. h. nichthierarchische Kommunikation, wie gemeinsame Arbeit mit den Betroffenen zum Zwecke bewußterer, aktiverer, mündigerer Teilhabe am gesellschaftlichen Prozeß.

Überwindung traditioneller Barrieren

Die Funktion von Kunst war und ist stets, Reflexionsprozesse in Gang zu setzen, die von Wissenschaft, darüber hinaus auch noch neue Einsichten über die Gesellschaft zu vermitteln. Künstlerisches und wissenschaftliches Tun ist nicht allein am Formalen festzumachen: Die Kunst am ausschließlich Formalästhetischen, die Wissenschaft ausschließlich an methodologischen Kriterien (quasi nach dem Motto: „Kunst“/„Wissenschaft“ liegt dann vor, wenn nach [den gegebenen] formalästhetischen/methodologischen Kriterien gearbeitet wurde und sonst nicht). Entscheidend ist über die formalen Maßstäbe hinaus, inwieweit die vermittelten Einsichten emanzipatorische Anliegen aufgreifen oder nicht:

Fotografie – als Medium der Dokumentation und als Medium bewußter kritisch-künstlerischer Auseinandersetzung setzt wissenschaftliche Reflexion über die Umwelt voraus bzw. vertieft diese. Hier werden auch die Zunftschranken zwischen wissenschaftlicher, künstlerischer und alltäglicher Aneignung der Umwelt durch den bewußten Einsatz des Mediums Fotografie überwindbar.

Die stärkere Hinwendung zu gesellschaftswissenschaftlichen Fragestellungen hat auch zu einem Aufbrechen der Zunftschranken zwischen den traditionellen Fachgrenzen einerseits und andererseits zu einer Veränderung der Begriffe „Professionalität“ und „Experten-

tum" geführt – analog zur Dekadenz eines überholten Kunstbegriffes. Emanzipatorische, wissenschaftliche wie künstlerische Arbeit gehen immer öfter eine enge Verbindung ein, durch die Veränderung des Inhaltes von Wissenschaftlichkeit und des Kunstbegriffes werden beide allen zugänglich, weil verständlich. Diese Demokratisierung des Kunst- und Wissenschaftsbegriffes überwindet auch die Barrieren zwischen den „Laien“ und den „Professionellen“, „Kunst“ und „Wissenschaft“ bleiben nicht mehr erlesenen Eliten (mit den entsprechenden „akademischen Weihen“) vorbehalten, sondern werden tendenziell von allen „machbar“, wobei die tradierten Subjekt-Objekt-Rollen vertauschbar werden.

Fotografie als Potential kritischer Aneignung der Wirklichkeit heute soll aber nicht als Privileg professioneller Gesellschaftswissenschaftler mit fotografischen Ambitionen (bzw. umgekehrt) betrachtet werden, sondern – ganz im Sinne der Verbreitung der fotografischen Produktionsmittel – als Möglichkeit/Chance einer demokratischen Teilhabe am kritischen und bewußten Erkenntnisprozeß zur Veränderung der Realität. Unter diesem Gesichtspunkt kommt der Alltagsfotografie von engagierten Laien wie von Professionellen ganz besondere Bedeutung zu. Vor allem in der Amateurfotografie in der Verbindung von kritischem Erkenntnisinteresse, bewußter Auseinandersetzung mit der Umwelt und fotografischer Umsetzung/Darstellung liegt ein breites Betätigungsfeld, das einerseits durch die Wiederaufnahme und Auseinandersetzung mit der sozialdokumentarischen Fotografie (aus der Tradition der Arbeiterfotografie der Zwischenkriegszeit) und andererseits nicht zuletzt auch durch Bürgerinitiativen neue Aktualität erlangt hat. Allerdings ist kritischer Einsatz des Mediums Fotografie als engagierte Kommunikationsform immer noch die Ausnahme.

Notwendige Bedingung/Voraussetzung für eine kritische Fotografie ist die Reflexion über die Grenzen und Möglichkeiten des Mediums, über das Zusammenspiel von Informationsgehalt und Ästhetik, sowie über die Rolle der Technik (technische Ausstattung, Entwicklung) und die Funktion der Fotowirtschaft, sowie eine realistische Einschätzung all dieser Komponenten.

Grenzen der Informationsmöglichkeit der Fotografie

Bei der (Auffassung von) Fotografie als dem „authentischsten optischen Medium“ stellt sich die Frage, welche Ausschnitte der Wirklichkeit fotografisch eingefangen werden können. „Authentizität“, „Foto als Dokument, Beweisstück der Faktizität“ meint hier mehr als die bloße technisch exakte Abbildung eines bestimmten Segments der Umwelt. Es geht vielmehr darum zu entscheiden, welche gesellschaftliche Wirklichkeit durch die Kamera wiedergegeben bzw. dargestellt wird: etwa um die Frage, inwieweit die abgebildeten Segmente repräsentativ für die gesellschaftliche Wirklichkeit sind, inwieweit Widersprüchlichkeit aufgezeigt oder im Gegenteil verdeckt wird, inwieweit Einsichten in Situationen, Strukturen, gesellschaftliche Zusammenhänge, Lebensverhältnisse etc. vermittelt werden, sie karikiert werden u. ä., das heißt also, welcher Art der Informationsgehalt der fotografischen Botschaft ist. Die Komplexität der darzustellenden Realität bzw. das Bestreben nach Eindeutigkeit der Inter-

pretation der fotografischen Information verlangt/erfordert vielfach Ergänzungen um weitere Bilder (zu Fotoserien) oder durch Sprache (Foto-Text-Essays, Reportagen etc.), womit die Grenzen der Informationsmöglichkeiten des Mediums Fotografie deutlich werden. Eben die Bewußtmachung dieser Grenzen und die Betonung der Wichtigkeit der Entschlüsselung der fotografischen Botschaft vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Zusammenhänge bieten eine Plattform gegen Verfälschungen und Manipulationen durch selektive Wahrnehmung, gegen falsche Idyllen, Harmonisierungen u. ä. Entstellungen. Analytischer Zugang bzw. kritische Reflexion über die beobachtbare, fotografisch-optisch erfassbare Umwelt ist Bedingung für eine kreative emanzipatorische fotografische Arbeit.

Fotoästhetik

In so gut wie allen (handelsüblichen) Hand-/Lehrbüchern der Fotografie, in allen gängigen Fotozeitschriften sowie in den allermeisten Fotoklubs ist eine einheitliche Fotodidaktik festzustellen, die als Lehrziel das „schöne(re) Bild“ geradezu zur Norm macht. Formalästhetische Fragen, wie z. B. Bildaufbau, Farbkomposition, Kontrast, Beleuchtung, Bildausschnitt, Tiefenschärfe etc., sind vielmehr schon längst zu den wichtigsten Bildbewertungskriterien neben den technisch-handwerklichen Aspekten geworden. Die inhaltliche Seite der fotografischen Arbeit hat sich weitgehend auf die fototechnische Bewältigung von Themenstellungen, wie z. B. Sport-, Porträt-, Makrofotografie u. a., reduziert, ohne historische Reflexion und Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Mediums, der fotografischen Darstellungsweise etc. Die künstlerische Qualität eines Bildes wird neben der Ästhetik und der technischen Durchführung von einer Reihe von Faktoren bestimmt, wie Innovation, Intuition, gedankliche Durchdringung und Aufarbeitung, sowie der „Botschaft“. Bei einer Dominanz der ästhetisch-technischen Seite der Fotografie tritt das Problem der inhaltlichen Entleerung auf, womit emanzipatorische Ansprüche, Bewußtseinsveränderungsprozesse, oder „bloß Information“ nicht bzw. nur zum geringen Teil eingelöst werden können. Die Extremform ist eine sozialdemagogische Fotografie, die nicht weit vom Zynismus entfernt ist, die die Wirklichkeit entstellt und letztlich im Dienst der Stabilisierung des Herrschaftsbewußtseins steht. „Die Fotografie des Elends verdinglicht den sozialen Skandal zum Genre“, sagt W. Kunde. Oder W. Benjamin als Reaktion auf die Arbeit des Fotoästheten Renger-Patzsch „Es gibt nichts, das nicht schön sein könnte...“ („Die Welt ist schön, 1928): „... das Ergebnis ist, daß sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr fotografieren kann, ohne zu verklären. Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend, indem sie es auf modisch-perfektionierte Weise aufbaute, zum Gegenstand des Genusses zu machen.“

Ein Großteil der unkritischen Fernreisefotografie (auch der professionellen!) ist für diese Gefahren besonders empfänglich: Fotogenität, Exotik, pittoreske Armut, Lebensrealität als Folklore, Sicht der Welt aus dem Blickwinkel der Reisewerbung, vgl. „Gambia – Safari der Stimmungen“ ... Die Produkte solcher Fotosafaris scheinen nur allzuoft unter dem Motto „Arm aber glücklich“ gestanden zu haben. Die Technik solcher Art von Fotografie be-

schreibt Grasskamp (1975) sinngemäß folgendermaßen: Das Motiv wird so dargeboten, daß die angewandten fotografischen Mittel die Aufmerksamkeit schwächen und vor allem ablenken – in der Regel in den Bereich des Anekdotischen (Gag-Fotografie) oder Kulinarischen, indem man formale und farbige Reize, abgelöst von der Bildaussage, genießt. Die Kulinarik von Fotos steht im Vordergrund: Elend wird beim Betrachter zum Gegenstand des Genusses und nicht der Reflexion oder der Information. Diese fotografische Praxis stellt die Objekte der fotografischen Aneignung als „Motive“ – gleichsam als Werbung für Produkte – zur Schau, sie passiviert und entpolitisiert, indem sie die historischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge vernebelt oder verschweigt. Fazit: Erkenntnisverhinderung durch ein Medium, das optimal für aufklärerische und emanzipatorische Unternehmungen geschaffen ist.

Fototechnik

Die technische Ausrüstung und deren Handhabe als handwerkliche Komponente der fotografischen Arbeit haben im Zuge der immer stärker werdenden Kommerzialisierung große Veränderungen erfahren. Eine nüchterne Auseinandersetzung mit der technischen Entwicklung und neuen Verfahren ist unumgänglich geworden. Die technische Entwicklung in den letzten Jahrzehnten hat die fotografischen Möglichkeiten ohne Zweifel erweitert, jedoch nicht in dem Ausmaß, wie es die Werbung der Fotoindustrie glauben machen will (man sehe sich nur Fotografien etwa seit der Jahrhundertwende an). Die Faszination der Entwicklung der Gerätetechnik, Design und Prestige, die Wirkung der PR der Fotoindustrie haben besonders bei Amateuren und Fotoklubs den Blick auf das Wesentliche (d.h. auf inhaltliche Fragestellungen) vernebelt und die technische Komponente der Fotografie zur dominierenden werden lassen, was sich nicht zuletzt in zum Teil hochemotionalen Diskussionen um Marken (Minolta vs. Canon vs. Nikon, ..., Kodachrome vs. Agfa vs. Fuji vs. ...), in diversen „Philosophien“ (pro/contra Automatik, Zoom vs. Fixbrennweiten, ...) entlädt. Eine derartige Entwicklung ist letztlich eine Konsequenz des ökonomisch bedingten Expansionszwanges und des harten Verdrängungswettbewerbs der Fotowirtschaft.

Ein anderer Aspekt im Zusammenhang mit den technischen Parametern der Fotografie: Da Fotoapparate dem gängigen Selbstverständnis nach Spielzeuge für Männer sind, sind fotografierende Frauen unter den Amateuren deutlich unterrepräsentiert. Das „populäre“, aber armseilige Vorurteil „Frau und Technik waren schon immer Erbfeinde“ (siehe dazu die Leserbriefdiskussion in Photographie 3,4/1983) kann angesichts der durch die Computerisierung erreichten Vereinfachung der Bedienung der Kameras nur als ungeheuerliches Herrschaftsdogma bezeichnet werden. Abgesehen von dieser sexistischen Revierverteidigung mittels unhaltbarer biologistischer Argumente fehlt eigentlich bis heute eine systematische Aufarbeitung der „Frauenfotografie“, also des Beitrages der Fotografinnen zur Entwicklung dieses Mediums. Diese Lücke ist umso bemerkenswerter, als bereits in der Frühzeit der Fotografie Frauen wie Tina Modotti, Susan Sontag, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Gisele Freund u. v. a. (nur um einige der bedeutendsten Vertreterinnen zu nennen) sowohl in Theorie als auch in Praxis Hervorragendes geleistet haben. Darüber hinaus ist ein wesentlicher Aspekt emanzipatorischer Fotografie zu erarbeiten: weibliche Fotografie aus der Sicht der Betroffenen.

Fotografie und Ökonomie

1975 verfügten über 70 Prozent aller Haushalte der BRD über einen Fotoapparat, 85 Millionen Filme = 2 Milliarden Bilder wurden geknipst. Hinter diesen Zahlen steht die ökonomische Macht der Fotowirtschaft. Der ökonomische Expansionszwang der Fotoindustrie hat zur massenhaften Verbreitung der Fotografie geführt und letztlich bewirkt, daß gewissermaßen jede(r) fotografieren kann. Dies ist der grundsätzlich positive Beitrag der Fotoindustrie zur Demokratisierung des Mediums Fotografie. Die Verbilligung der Fotogeräte in der Zwischenkriegszeit war eine wesentliche Bedingung für die Entstehung der Arbeiterfotografie, der Volkskorrespondenten u. a. Der Fotoapparat wurde damals zur Waffe in der Hand der Arbeiterschaft im Kampf gegen die herrschende bürgerliche Ideologie in den Medien, ein Mittel zur Schaffung einer Gegenöffentlichkeit. Der Faschismus hat diese Entwicklung ja gestoppt, und nach dem Krieg, im Zuge der Entpolitisierung während der Restaurationsphase, wurde diese potentielle Waffe in der Hand der Massen entschärft und im bewußtseinsstabilisierenden Sinne eingesetzt. Heute läuft dieser Prozeß nicht zuletzt über Marketingstrategien, wo nicht nur Geräte umgesetzt werden, sondern auch noch „Philosophien“ in der Art von didaktischen Einführungen zum „richtigen Fotografieren“ (Handbücher, Seminare, Zeitschriften, Wettbewerbe etc.) geliefert werden, wobei die Fotowirtschaft über Sponsionen, Werbemittel, Förderungen etc. sowie über personelle Verbindungen in Redaktionen von Fotozeitschriften, Jurys u. a. durchaus auch meinungsprägend hinsichtlich Inhalt und Ästhetik (über die technische Komponente sowieso) wirkt. Somit wurde erreicht – sicherlich nicht allein durch die Fernsteuerung der Fotoindustrie alleine –, daß gesellschaftliche Fragestellungen durch formalästhetische und vor allem technische substituiert wurden. Die meisten Fotozeitschriften widerspiegeln immer mehr die PR der Fotoindustrie, sie ebenso wie die meisten Fotowettbewerbe sparen eine kritische fotografische Auseinandersetzung mit der sozialen Realität weitgehend aus – und das trotz der starken Tradition der sozialdokumentarischen Fotografie! Die Stagnation der Fotografie beschreibt der Fototheoretiker Molderings so: „Nicht die Fotografie als sogenanntes ‚Herrschaftsinstrument‘, nicht der Fotomechanismus mit seinen besonderen technischen Bedingtheiten lähmt die Entwicklung der zeitgenössischen Fotografie, sondern die Tatsache, daß die meisten Künstler und Fotografen nichts über die Wirklichkeit zu sagen haben.“ Ein geradezu bilderbuchartiges Beispiel für das eben Kritisierte ist der Internationale Nikon-Fotowettbewerb 1983/84, wo – laut Ausschreibungstext – eine „Interessante neue NPCI Wettbewerbskategorie“ angekündigt wurde, in der „Preise für die besten Bilder ausgeschrieben“ werden, „die mit einer Belichtungszeit von 1/4000 Sek. oder mit Blitzsynchronisation bei 1/200 oder 1/250 Sek. aufgenommen sind“.

Kritische Fotografie ist aber nur durch ein entsprechendes Bewußtsein möglich und kann nicht durch noch so raffinierte und prestigeträchtige technische Ausrüstung und handwerkliches Können kompensiert werden. Viele Fotografen streben aber eine solche Konzeption von Fotografie gar nicht an.

Perspektiven

Die Fotografie hat optimale Voraussetzungen, Kunst- und Kulturpraxis zu demokratisieren. Alltagsfotografie – als Pendant zur Alltagsforschung – steht in der Tradition der Arbeiterfotografie der Zwischenkriegszeit und der Wiederaufnahme der sozialdokumentarischen Fotografie nach dem Zweiten Weltkrieg. Diese Tradition bedeutet bewußtes Sehen, Wiederentdecken von Vergessenem, Verschüttetem, sie meint ein Ausleuchten der scheinbaren Idyllen und romantischen Nischen, sie stellt Geschehen und Geschichten, Perspektiven der Betroffenen in den Vordergrund, sie setzt das fotografische Instrumen-

tarium ein zum Zwecke befreiender, mündiger Aneignung der Umwelt.

„Fotografieren wird hier zur Teilnahme am gesellschaftlichen Prozeß. Zwischen dem Abbilden und Handeln verringert sich der Abstand. Diese Fotografie ist operativ, d. h. sie versteht sich als Eingriff in erkannte, miterlebte und als nicht erträglich empfundene Wirklichkeit. Dabei geht der Fotograf mit den Fotografierten eine enge Verbindung ein. Während der Arbeit unterliegt der Fotograf einem fortgesetzten Erkenntnisprozeß, der seine Fotografie ebenso wie seine politischen Einsichten weiter entwickelt. Fotografische und politische Arbeit gehen zuletzt untrennbar ineinander über. Im Nachspüren konkreter Lebensverhältnisse und ihrer Bedingungen wird die Kamera zum Medium der Erkenntnis von Wirklichkeit. Kritik an den dargestellten Verhältnissen ergibt sich aus der Kenntnis ihrer Zusammenhänge. Es geht hier nicht darum, rein visuelle Wirklichkeiten mit den Menschen in ihren Bedingungen und Möglichkeiten sichtbar zu machen, sodaß Anteilnahme und Solidarität entwickelt werden können: Fotografie als gesellschaftliche, als politische Kraft.“ (Alltag, 1–3).

WIENER ALLTAG – ALLTAG DER WIENER

Fotodokumentation* von H. Ch. Ehalt und G. Fischer



* Die folgenden Fotos sind Teil einer Ausstellung, die von 24. Jänner bis 13. April 1984 im IWK gezeigt wurde.





Betteln, Hausieren
sowie
Singen, Musizieren
ist verboten!

IHR
ARSIK
SOBA

ZUKUNFT
WEGEN
MANGELNDER
TEILNEHMERZAHL
ABGESAGT





