

Win Labuda

Vom Abbild zum Kunstbild

Zehn Thesen zur Fotografie als
Kunstobjekt

Abbild - Kunstbild

Wenn ein Fotograf in künstlerischer Absicht eine Aufnahme macht, so bestimmt er damit einen bildhaften Ausschnitt aus der sichtbaren Welt zu seinem Werk. Bisher erfolgte der Akt des Kunst Schaffens mit der Kamera im Wesentlichen durch eben jene Ausschnitts-Bestimmung. Dabei kann der Fotograf zwar das ihm geeignet erscheinende Licht wählen, als auch Helligkeit, Kontrast, Farbgebung und andere technische Parameter verändern, aber das geschaffene Bild bleibt weitgehend durch den gewählten Ausschnitt bestimmt.

Die digitale Technik erlaubt es heute jedoch an fotografischen Bilddateien gestaltende Veränderungen vorzunehmen, etwa durch das Hinzufügen, Vervielfältigen oder Entfernen beliebiger Bildteile. Die Anmutung eines realitätsgetreuen Abbilds bleibt dabei in vollem Umfang bestehen: System zur Bildmanipulation sagen die Einen - Voraussetzung für neuartige Bildschöpfungen die Anderen.

Andreas Gursky [1] demonstriert in dem Dokumentarfilm „Gursky, Fotograf“ von Jan Schmidt-Garre [2] die künstlerisch motivierte Bildgestaltung mit Hilfe der Digitaltechnik. Dies geschieht im Rahmen der Entstehung des Gursky-Bildes „Hamm, Bergwerk Ost“. Das großformatige Bild zeigt Kleidungsstücke von Bergarbeitern, die unter der Decke eines Umkleieraums aufgehängt sind, während die Kumpel sich unter Tage befinden. Durch den kombinierten Gebrauch von Kamera und Computer wurden die Möglichkeiten des künstlerischen Gestaltens fotografischer Bilder erheblich erweitert. War zuvor die gestalterische Variationsbreite des Fotografen nicht wirklich vergleichbar mit der eines Malers, so ist sie nun deutlich gewachsen und übertrifft in einigen Aspekten selbst die Möglichkeiten der Tafelmalerei. Der nachstehende Text bezieht sich denn auch auf das fotografische Einzelbild, nicht hingegen auf die Filmkunst. Welches sind also die Voraussetzungen dafür, dass ein fotografisches Bild - sei es Ausschnitts- oder Gestaltungsbild - als Kunstwerk wahrgenommen wird? Eine allgemein gehaltene Antwort auf diese Frage könnte sein: Das Bild muss dem Betrachter eine illusionistische Wahrnehmung nahelegen.

Der Begriff „Fotokunst“

Ist schon der Begriff „Kunst“ nicht leicht zu definieren, so wird es noch schwieriger mit den in diesem Zusammenhang mit „Kunst“ geschaffenen Verbundbegriffen wie Baukunst, Filmkunst und eben auch Fotokunst. Der Begriff „Fotokunst“ ist zudem noch zu jung, um in der Semantik der deutschen Sprache bereits fest verankert zu sein. Der Fotograf Thomas Ruff erwähnt sogar im „Spiegel“-Interview vom März 2012 [10], er empfinde die Bezeichnung „Fotokünstler“ als Beleidigung.

Was ein fotografisches Abbild oder eine Bildserie in uns zum Kunstbild werden lässt, ist in Wahrheit eine Kombination von Merkmalen:

- + Das Bild steht symbolhaft für ein Phänomen, welches im Rahmen der abgebildeten Wirklichkeit zu einer emotional bewegenden Aussage verdichtet ist.
- + Das Bild verankert sich nachhaltig in der Erinnerung des Betrachters.
- + Das Bild hat neben den o. a. Eigenschaften erkennbare Gestaltungshöhe.

Begriff der Gestaltungshöhe

Das deutsche Recht kennt den Begriff „Fotokunst“ nicht. Es macht somit keinen Unterschied zwischen einer Fotografie mit Notizcharakter und weltbekannten Lichtbildwerken wie etwa Ansel Adams „Moonrise, Hernandez“.

Aus dem deutschen Urheberrecht kennt man die Begriffe „Gestaltungshöhe“, „Schöpfungshöhe“ oder „Werkhöhe“. Sie dienen der Kennzeichnung der in einem bildnerischen Werk enthaltenen relativen innovatorischen Leistung. Danach wird derselben bei ausreichender innovativer Leistung von berufenen Personen oder Gremien Werkscharakter zugebilligt, woraus sich wiederum ein zeitlich begrenztes Verwertungsrecht für den Urheber ableitet.

Für den Bereich Fotografie unterschied die deutsche Rechtsprechung bis 1995 zwischen „Lichtbild“ ohne und „Lichtbildwerk“ mit Innovationscharakter. Im Jahr 1995 wurde dann das deutsche Urheberrecht mit dem Europarecht in Einklang gebracht. Danach bedarf es für den Schutz als Lichtbildwerk nicht mehr der amtlichen Feststellung einer bestimmten Gestaltungshöhe. Jeder Fotografie ist jetzt automatisch Werkscharakter zugebilligt. Lediglich automatisch aufgenommene Lichtbilder und fotografische Reproduktionen sind davon und somit auch vom Urheberschutz ausgeschlossen. [12]

Vor diesem Hintergrund werden zehn Thesen zur Diskussion gestellt. Dies geschieht mit dem Ziel, dem Begriff „Fotokunst“ eine eindeutige Bestimmtheit zu verleihen.

Zehn Thesen zur Fotokunst

Erste These: Fotokunst ist die fotografisch gestaltete Interpretation der visuell zugänglichen Welt.

Nach dieser These sind Interpretationsgehalt und Realitätsanmutung die wesentlichen Aspekte von Fotokunst. Für einen Teil der Betrachter von Fotokunst tritt zusätzlich die Gestaltungshöhe als Voraussetzung für die grundsätzliche Zuordnung eines Bildes zur Kategorie Fotokunst hinzu. Aus dieser Hypothese erklärt sich beispielsweise das Interesse,

*das der in-szenierten, narrativen Fotografie von Jeff Wall oder Gregory Crewdson entgegengebracht wird. Deren fotografische Bildwerke sind vom Mittel der Inszenierung bestimmt. Der Vorgang gründet auf künstlerisches Bestreben und ist prinzipiell dem Theatergeschehen verwandt. Er betrifft auch die inszenierte Stilleben-Fotografie, wie beispielsweise diejenige von Ian Blakemore (*1965), Imogen Cunningham (1883 - 1976), Robert Mapplethorpe (1946 - 1989) und Josef Sudek (1896 - 1976).*

Zweite These: Fotografische Bilder wirken stets im Kontext zur geistig-emotionalen Prägung ihres jeweiligen Betrachters.

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, die Reaktion von Betrachtern einer bekannten Bildserie des brasilianischen Fotografen Sebastiao Salgado zu beobachten: Die Bilder zeigen tausende mit Erde beschmierter Menschen, die sich auf engstem Raum in einer riesigen Grube befinden und diese über schmale Leitern mit schweren Säcken beladen, verlassen wollen. Wie selbstverständlich denkt der Betrachter an eine bildhafte Anklage gegen die Ausbeutung brasilianischer Minenarbeiter. Sagt man ihm, dass die Abgebildeten in Wahrheit private Goldgräber seien, so stellt sich zumeist nicht etwa Erleichterung über den Irrtum ein, sondern eher Enttäuschung über die Infragestellung der getroffenen Schuldzuweisung.

Dritte These: Fotokunst ist bestimmt von der narrativen Aura des jeweils betrachteten Bildes.

Beispielhaft sei auf das Bild „Tomoko Uemura beim Bad“ - Minamata 1972 von W. Eugene Smith (1918 - 1978) verwiesen. Abgebildet ist eine asiatische Frau, die ein anscheinend geistesgestörtes Kind badet. Das Bild zeigt uns einerseits die liebevolle Hingebung der Frau an das Kind und gleichzeitig die Mühsal, welche mit dessen Pflege verbunden ist. Erst durch die dem Bild anhängige Geschichte jedoch gräbt sich das Bild in unser Gedächtnis und wird durch seine Beschreibung zum Symbol: W. Eugene Smith war bekannt geworden, dass das japanische Chemieunternehmen Chisso quecksilberhaltige Abfälle in die japanische Minamata-Bucht eingeleitet und dadurch eine Methylquecksilber-Vergiftung vieler Anwohner verursacht hatte. Das Kind, das die Frau badete, war durch die Vergiftung mit Quecksilber geistig behindert. Nachdem Eugene Smith 1971 die Fakten und dieses Bild in der amerikanischen Zeitschrift LIFE publiziert hatte, wurde er im Januar 1972 durch eine von Chisso gedungene Verbrecherbande zusammengeschlagen und schwer verletzt, so dass er am Ende auf einem Auge erblindete. In diesem Fall erhält das Bild also seine Bedeutung erst durch den moralischen Zusammenhang.

Vierte These: Zur bisherigen Authentizitätserwartung tritt in Zukunft für einen Teil der Fotokunst auch noch die Gestaltungs-Erwartung hinzu.

Für den modernen Fotografen kommt die Fotografie nicht mehr quasi als Überraschungsprodukt aus der Entwickler-schale. Für ihn ist sie in vielen Fällen zum „digitalen Malerpin-sel“ geworden. Im Rahmen der erweiterten Möglichkeiten der Nachbearbeitung fotografischer Bilder durch die Digitaltechnik wurden diese anfangs zögerlich, heute gewohnheitsmäßig im Sinne des gestaltenden Fotografen verändert.

Fünfte These: Die Anzahl der von der Öffentlichkeit als bedeutend erkannten Werke der Fotokunst ist begrenzt.

Das Phänomen „fotografische Bilderflut“ in dem Sinne, dass Fotokunst unübersehbar geworden wäre, soll hier zunächst einmal infrage gestellt werden: Fotografische Bilder sind heute in der Überzahl Verbrauchsprodukte der elektronischen Ver-netzung unserer Gesellschaft. Die Art und Weise des Notierens von Gedanken, Geschehnissen und die Übermittlung derselben hat sich von der Textnotiz auf die Bild- und Sprechnotiz ver-lagert. Dies liegt vermutlich darin begründet, dass die Bildauf-zeichnung heute erheblich schneller und leichter vonstatten geht, als das Abfassen von Textbeschreibungen. Zwar wächst die Anzahl der von uns gespeicherten Bilddateien aber diese haben für uns nicht mehr die gleiche Bedeutung wie einst. So sind auch fotografische Bilder - ganz im Stil unserer Lebens-art - zum Wegwerfprodukt geworden. Daneben aber existiert das Außergewöhnliche, das Elitäre im Wesen von Kunst. Dies bedeutet wiederum, dass eine erhöhte Wertschätzung immer nur auf eine begrenzte Anzahl von Objekten zutreffen kann. Stellt man sich eine Museumswand vor, die mit 100 der schönsten Ikonen geschmückt wurde, dann entfaltet sich im Betrachter nicht auch die 100-fache Wirkung einer Wand, auf der nur eine einzige Ikone gehängt ist.

Sechste These: Die Leichtigkeit des Fotografierens und der Bildbearbeitung machen Selektion und Verwerfung zu wesent-lichen Teilen des künstlerischen Schaffens.

Die von der Fotoindustrie geschaffene Leichtigkeit des Foto-grafierens hat es für Jedermann möglich gemacht, sich in die Fotografie einzubringen. Beuys Kunst-Definition „Alles ist Kunst und jeder ist ein Künstler“ findet in der Fotografie mit künstlerischer Absicht schlechthin ihre auffälligste Ent-sprechung. Soll die künstlerische Fotografie nicht in der darob entstehenden Beliebigkeit der in ihrem Rahmen geschaffenen Werke versinken, dann muss Fotokunst für Jedermann nach-vollziehbar definiert sein. Es darf daher angenommen werden, dass schon bald ein nicht geringer Teil der heute als Fotokunst bekannten Werke von Bedeutungsverlust betroffen sein wird.

In dem „Abschiedsband“ „Henri Cartier-Bresson - das Foto-grafen-Porträt“ sind 155 Bilder gezeigt. Cartier-Bresson hat nach 1975 bekanntermaßen nicht mehr fotografiert. Das heißt: In 44 aktiven Jahren als Fotograf sind pro Jahr lediglich drei

bis vier Bilder entstanden, die der Maestro und der Verleger Robert Delpire, am Ende für wert befunden haben zu zeigen. Dies muss uns zu denken geben. Oeuvre-Selektion bedeutet auch Verlassen des nicht mehr Repräsentativen, Andeutung des Kommenden und Zeichen der Fähigkeit zur Beschränkung auf das Künstlerische im Sinne von Einmaligem.

Siebente These: Innerhalb der angenommenen Polarität „lebend“ und „unbelebt“ nimmt der Emotionalisierungsgrad für Werke der Fotokunst im gleichen Maße zu, wie die Bildinhalte von Lebendem bestimmt sind.

Die fotografische Abbildung von „Wesen“ (Menschen, Tieren, Pflanzen und Landschaften) emotionalisiert uns in höherem Maße als diejenige von Dingen.

Landschaft ist dieser Gruppe zugeordnet, weil sie die Umwelt bildet, die eine Existenz lebender Wesen erst ermöglicht und weil sie als Substrat von Vegetation eine eigene, quasi wesenhafte Erscheinung ist.

Die Beobachtung erklärt sich möglicherweise aus dem menschlichen Bedürfnis nach Kommunikation mit anderen „Wesen“, während das Unbelebte in unserer abendländisch geprägten Werteskala Gott - Mensch - Tier - Ding auf einer untergeordneten Stufe steht.

Achte These: Bilder sind Verbrauchsprodukte von endlicher Wirkungsdauer.

Jede Kunst definiert sich u. a. aus den sozialen Prozessen, Problemen und Geisteshaltungen ihrer jeweiligen Zeit. Zum Ende ihrer Wirksamkeitsperiode hin wird Kunst - und so auch Fotokunst - nicht mehr illusionistisch sondern lediglich noch als historische Realität wahrgenommen. Geht die Zeit über eine bestimmte Kunstepoche oder auch über einzelne Künstler hinweg, so werden deren Werke möglicherweise nicht einmal mehr als Kunst wahrgenommen.

Ein Blick auf die Geschichte der Malerei ist hilfreich. Davon betroffen sind Lebenswerke einst anerkannter Künstler wie beispielsweise das Werk von Bernard Buffet. Umgekehrt wurden Werke bedeutender Vorreiter im Bereich der bildenden Künste von ihrer Zeitepoche noch nicht als Kunst erkannt, so dass ihnen diese Nobilitierung aus dem Unverständnis der Betrachter heraus verweigert wurde. Dies betraf beispielsweise Vincent van Gogh.

Neunte These: Als Fotokunst anerkannte Werke unterliegen den üblichen Bedingungen des Marktgeschehens für Gemälde oder Kunstgrafik.

In den vergangenen zwei Jahrzehnten hat es sich gezeigt: Die Preise für Fotokunst sind deutlich gestiegen und unterscheiden sich heute für bekannte Fotografen (Gursky, Sherman, Prince, Ruff, Becher etc.) nicht mehr deutlich von denen für Gemälde [11].

Zehnte These: Fotografische Werke sind klassifizierbar.

Will man eine Klassifizierung von Fotografien mit künstlerischem Anspruch versuchen, so könnte diese aussehen, wie nachstehend aufgeführt.

A - Fotokunst - Fotografie mit emotionaler Wirkung

Fotografien, die uns existentiell berühren oder in uns Emotionen evozieren. Beispiele: Robert Capa: fallender Soldat. Henri Cartier-Bresson: Junge mit Krücken beim Spiel mit Anderen. Walter Schels: Sterbende, vor und nach Eintreten des Todes. Eugene Smith: Minamata-Krankheit, Tierversuche. Nobuyoshi Araki: erotische Fesselungen.

B - Fotografie der geistigen Orientierung

Fotografien, welche auf uns durch die Mobilisierung unserer Gedanken und unseres ästhetischen Empfindens wirken. Beispiele: Karl Bloßfeld: Pflanzen, Henri Cartier-Bresson: Springender Mann, Hervé: Architekturen, Herbert List: Santorin, Thomas Ruff: Nachtbilder, Sternenhimmel

C - Fotografie des Wiedererkennens und der Dekoration

Fotografien, welche ihre Wirkung auf uns z. B. durch eine vordergründig interessante Struktur der abgebildeten Gegenstände, durch Reihungen, Lichtreflexe und drastische Farbwechsel entfalten, alle Art von Mode- und der größte Teil der Prominenten-Fotografie so wie die meisten Fotografien, welche wesentlich der erfreulichen Erinnerung an nahe stehende Menschen dienen.

Beim Durchblättern zusammenfassender Bücher über Fotokunst unserer Zeit fällt die Beliebigkeit eines Teils der abgebildeten Werke auf. Zumindest aber stellt sich die Frage, warum manche der abgebildeten Fotografien zur Gattung Fotokunst gehören soll oder als veröffentlichungswürdig angesehen wird. Zu gering ist die geistig-emotionale Strahlkraft, die Aura vieler Arbeiten, um sich in der Erinnerung des Betrachters zu verankern und unübersehbar groß ist das Angebot einander ähnlicher Werke.

Zusammenfassung und Ausblick

Das Erkennen von bildender Kunst ist ein Brücke bildendes Ereignis zwischen Künstler und Betrachter. Dazu kommt es naturgemäß nicht immer. Der Ursprung des Kunst-Schaffens entzieht sich weitgehend der Analyse genau wie der des

Kunstempfindens. Es stellt sich die Frage, ob ein fotografisches Bild, das von einem Kunstvermittler (Kurator, Auktionator, Galerist, Rezensent, Bücher- oder Ausstellungsmacher) als „Kunstabild“ erkannt und dem Publikum vorgestellt wird, allein durch dessen Auswahl und Zurschaustellung einem Bedeutungswandel vom Abbild zum Kunstbild unterliegen. Immerhin erfahren Bilder, die von anerkannten Auktionatoren vorgestellt werden, gelegentlich eine Nobilitierung im Sinne einer erweiterten Kenntnisnahme und Höherbewertung durch das kaufwillige Publikum. Die Akteure der Bewusstmachung fotografischer Bildwerke sind: Fotograf - Aussteller - Betrachter - Käufer. Wir erkennen eine gewisse Nähe zu der für die Industrie-Gesellschaft typischen Marktkette: Produzent - Verteiler - Anwender. Man ist geneigt, einem Museumskurator das höchste Maß an Bestimmungsheft über die ausgestellten Künstler und Werke zuzusprechen. Allein, auch der Kurator ist nicht lediglich den geistigen Aspekten von Kunst verpflichtet, sondern beispielsweise immer auch der zu erwartenden Besucherzahl seines Hauses.

Jahrhunderte lang war uns bildwirksame Ästhetik sichtbare Bestätigung eines bestimmten Ordnungsgefüges in unserer Welt. Was wir in einem ästhetisch gestalteten Bild, etwa auf der Grundlage des „goldenen Schnitt“ suchen, ist die Versicherung, dass unser Leben von zuverlässigen, ordnenden Kräften bestimmt, einem ehernen Sinn gehorcht. Ansel Adams Bergmassive, Bloßfelds Pflanzenbilder, Callahans Gräser und Caspar David Friedrichs Landschaften versichern uns genau dieser als „gut“ empfundenen ordnenden Kräfte. Dies ist wahrscheinlich auch der Grund dafür, dass wir in den Wohn- und Arbeitsbereichen von Menschen im Allgemeinen keine Bilder Sterbender oder bei Kriegshandlungen Verstümmelter an den Wänden finden, sondern vor Allem solche, die in uns aufbauende Kräfte wecken oder „guten Erinnerungen“ gewidmet sind. Die Tatsache, dass sich heute zunehmend fotografische anstelle von grafischen Bildern oder Gemälden selbst an den Wandflächen des persönlichen Umfelds finden, zeigt denn auch unseren erhöhten Bedarf, den Beweis für die Existenz ordnender Kräfte durch die Realität der Fotografie zu stützen. Der Glaube schwindet, Beweis soll an seine Stelle treten und solchen Beweis lässt von den bildenden Künsten am ehesten die Fotografie erwarten.

Das in diesem Aufsatz projizierte Bild betrifft im Wesentlichen eine Fotokunst des Erhabenen und Noblen. Dies muss naturgemäß jene herausfordern, die sich beispielsweise mit der Ablichtung von Industriebrachen (Edward Burtynsky), von durch Abfälle verunreinigte Landschaften (Richard Misrach) oder dem Emigranteneiland auf unserer Erde (Sebastiao Salgado) beschäftigen. Sie könnten argumentieren, die Kunst des Erhabenen und des Schönen sei längst Geschichte und die Moderne vor allem berufen, Wahrheit aufzuzeigen. Solche Tendenzen sind in der Kunst nicht neu. Haben doch schon Francisco de

Goya 1814 das Bild „Die Erschießung der Aufständischen“ oder Auguste Rodin 1864 die Skulptur „Mann mit der gebrochenen Nase“ vorgestellt. Kunst und Journalismus gehen in diesen Werken ineinander über. Der Unterschied solcher Werke zu den oben Genannten liegt jedoch in ihrer Schicksals-Individualität. Als bedroht dargestellt war in diesen Werken zumeist der Einzelne, seltener schon die kleine Gruppe (Auguste Rodin - „Die Bürger von Calais“). Das gefühlte Bedrohungsszenario von heute hingegen ist nicht mehr nur auf den Einzelnen oder die Gruppe gerichtet, sondern auf die Spezies Mensch und Tier ganz allgemein. Eine der großen Problemstellungen betreffend Fotokunst ist, wie weit sie bekannte Ordnungsgefüge entweder bestätigen oder infrage stellen kann und ob der Rückgriff auf das Schöne und Erhabene die ausgemachten Tendenzen verifiziert oder eben nicht.

Literatur

- [1] Gursky, Andreas *1955, bedeutender Fotograf, Biografie siehe wikipedia.de
- [2] Schmidt-Garre, Jan *1962, deutscher Filmemacher und Dirigent. Biografie siehe wikipedia.de
- [3] Schelske, Andreas „Die kulturelle Bedeutung von Bildern“ DUV - Deutscher Universitäts-Verlag (*1962, Soziologe, Professor an der FH Oldenburg.)
- [4] siehe Schelske, Andreas
- [5] Wittkamp, Robert „Zur Entstehung der Landschaft in der europäischen Literatur und ihrer „Entdeckung“ in Japan“
- [6] „Das Foto als Kunstobjekt - über die Mechanismen einer Fotokunst“, Win Labuda, 2008, Netzpublikation unter: www.classoon.de
- [7] „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ Friedrich Nietzsche, 187 (Zweite unzeitgemäße Betrachtung) Memoria-Identität, vgl. Nietzsche „Antiquarische Geschichtsbetrachtung“
- [8] Theodor W. Adorno, Kunsttheorie: (Im Kapitalismus wird alles zur Ware. Das entscheidende Kriterium für die Phänomene: Der wahre Wert ist der Warenwert.)
- [9] Busse, Dietrich: Historische Semantik, Kapitel 2: „Begriffsgeschichte als beherrschendes Paradigma der historischen Semantik“
- [10] „Das mit der Wahrheit ist alles Quatsch“ Zeitschrift „der Spiegel“, Ausgabe 11/2012, Interview mit Andreas Gursky und Thomas Ruff.
- [11] „Fotokunst - Augenblick mal“ Brigitte Trotha, Manager-Magazin 20.5.2008
- [12] deutsches Urheberrechts-Gesetz UrhG