

Die Unschärfen der Fotografie und der Blick ins Medium

Text: Dr. Marc Wellmann



Michael Wesely - Sonnenblumenfeld bei Beeskow, 2004, 110 x 170 cm, c/print hinter Plexiglas, Unikat
Courtesy: Galerie Clemens Fahnenmann, Gipsstr. 14, 10119 Berlin, www.galerie-fahnenmann.de

Die Fotografie konnte im 19. Jahrhundert durch zwei wesentliche Leistungen als neues Bildmedium reüssieren: Wahrhaftigkeit und Genauigkeit. Wahrhaftigkeit meint die physische Verbindung zwischen der Welt und ihrer fotografischen Repräsentation als eine Spur, die das Licht auf dem Negativ hinterlassen hat. Wie Roland Barthes in dem Standardwerk „Die helle Kammer“ (*La chambre claire*, 1980) beschrieben hat, ist das Fotobild unauflöslich mit dem Akt verknüpft, der es hervorbringt. Eine analoge Fotografie ist immer das Dokument einer Existenz, eines wirklich Dagewesenen. Neben dieser Zeugnisfunktion, die dem Medium unauflöslich eingeschrieben ist, war es dann gleichermaßen die unerhörte Präzision bei der Wiedergabe der Wirklichkeit, die die Fotografie zur Erfolgsgeschichte machte.

Während die frühen Heliografien von Nièpce noch von den geringen Auflösungsgrenzen der fotosensiblen Schicht aus Bitumen geprägt waren, gelangen Daguerre ab 1839 mit Silberhalogeniden gestochen scharfe Aufnahmen. Und hier setzte auch eine Debatte ein, die die Detailtreue des neuen Mediums als stumpfsinniges,

automatisches Kopieren der Wirklichkeit missachtete. Charles Baudelaire schrieb beispielsweise 1865 warnend an seine Mutter, von der er ein fotografisches Porträt in Auftrag geben wollte: „... alle Photographen, auch die vorzüglichen, haben lächerliche Manieren; ein gutes Bild ist in ihren Augen ein Bild, auf dem alle Warzen, alle Runzeln, alle Mängel und Trivialitäten sehr sichtbar, sehr übertrieben wiedergegeben sind; je HÄRTER das Bild ist, desto zufriedener sind sie.“ Die Fotografie legt einen Bereich der Sichtbarkeit bloß, der bei gemalten Porträts in der Regel kaschiert wurde oder im medialen Rauschen handwerklich hergestellter Bilder sozusagen von alleine unterging. Gegenüber der unerbittlichen, naturidentischen Schärfe der Fotografie entwickelte sich auch der bis heute gebräuchliche Begriff des Malerischen als einer Art sentimentaler Weichzeichnung. Wolfgang Ulrich hat in seiner Studie „Die Geschichte der Unschärfe“ (2002) belegt, wie sich Fotografen im Laufe des späten 19. Jahrhunderts Techniken optischer Verunklärung aneigneten, um ihren Bildern den Status des Künstlerischen zu verleihen. Im Grunde begann damit ein neuer Paragone, jener in der Renaissance aufflammende Wettstreit zwischen

den Kunstgattungen, der erst im 18. Jahrhundert mit der Autonomiedebatte versiegt. Die Konkurrenz zwischen der Malerei und der Fotografie ist bis heute virulent und wurde unter dem Aspekt der Abbildungsgenauigkeit insbesondere von Gerhard Richter an einen Punkt gebracht, der die Eigenarten des jeweiligen Mediums behandelte. So erklärte Richter 1972 in einem Interview über seine Maltechnik, die die vergrößerten Kopien von alltäglichen Fotografien mit Verwischungen der noch feuchten Farbe verunklart: „Aber da die Bilder nicht gemacht wurden, um sie mit der Realität zu vergleichen, können sie nicht unscharf sein oder genau oder anders (anders als was?). Wie sollte zum Beispiel Farbe auf der Leinwand unscharf sein?“ Hier artikuliert sich ein selbstreflexiver Kunstbegriff, der sich bereits weit über 100 Jahre an den mimetischen Leistungen der Fotografie abgearbeitet hat.

Auch der Impressionismus – gewissermaßen der Inbegriff malerischer Auflösung des Sichtbaren – lässt sich als bewusste Reaktion auf die sezierende, naturwissenschaftliche Genauigkeit der Fotografie verstehen. Die Impressionisten erforschten Bereiche der Sichtbarkeit jenseits der technischen Objektivität der Fotografie. Indem sie die Verzerrungen und Unschärfen der unmittelbaren Sinneseindrücke zum Bildgegenstand machten, verorteten sie das Sehen im Körper und der Subjektivität eines Betrachters. Möglicherweise war die Fotografie an der Ausbildung des impressionistischen Vokabulars aber nicht nur *ex negativo*, sondern auch direkt beteiligt. So hat

Aaron Scharf in „Art and Photography“ (1968) plausibel nachgezeichnet, dass sich die impressionistischen Mittel, welche die Dinge in groben Farbschlieren entmaterialisieren und ungreifbar werden lassen, mit einem Phänomen decken, das seit den 1850er Jahren auf unzähligen Fotografien beobachtet werden konnte. Durch die noch langsame fotochemische Reaktion der damaligen Emulsionen waren sehr hohe Belichtungszeiten erforderlich, bei denen Passanten, Kutschen oder Baumwipfel bis zur Unkenntlichkeit verwischt wurden. Bewegungsunschärfen auf Fotos wurden im 19. Jahrhundert Teil der visuellen Erfahrung und, übersetzt in eine lockere, skizzenhafte Malweise, ein probates Mittel, die Momenthaftigkeit optischer Wahrnehmung und die rasante Beschleunigung des modernen Lebens wiederzugeben.

Ausgehend von diesem kurzen, unvollkommenen Abriss über das Thema seien drei zeitgenössische Fotografen behandelt, bei deren Werken unterschiedliche Formen der Unschärfe eine tragende Rolle spielen. Der 1977 in Bozen geborene Ivan Marignoni zeigt gerade im Tornado am Ostkreuz eine Serie stark unfokussierter Fotografien von weitgehend menschenleeren Außen- und Innenräumen, die eine intensive malerische oder poetische Wirkung durch die flächige Verschleierung der Formen und Farben entfalten. Interessanterweise arbeitet Marignoni hauptberuflich als Architektur- und Werbefotograf, der die Brücke in die Kunstwelt mit Mitteln schlägt, die bereits im 19. Jahrhundert entwickelt wurden. Der „falsch“



Ivan Marignoni: Loop, Fotopapier matt auf Aludibond, 70 x 105 cm, Courtesy: Tornado am Ostkreuz



eingestellte Brennpunkt ist eine künstlerische Setzung, die die Unabhängigkeit des Autors vor der Realität bezeugt und einen offensichtlichen Kontrast zu den Konventionen der Gebrauchsfotografie darstellt, mit der Maignoni sein Geld verdient.

Michael Wesely, 1963 in München geboren und von Fahnenmann Projects vertreten, wurde bekannt mit extremen Langzeitbelichtungen, mit denen er das Verwelken von Blumen oder das Entstehen von Bauprojekten (u. a. Potsdamer Platz, Anbau des MoMA) festhielt. Besonders bemerkenswert sind seine Landschaftsbilder, die er mit einer speziellen Schlitzkamera erzeugt und die das Motiv mit Bezügen zu Colourfield Paintings und der deutschen Romantik in abstrakte horizontale Farbschlieren auflösen. Der Reiz der Aufnahmen liegt im indexikalischen Bezug zur Wirklichkeit, die sich gleichsam ohne Zutun des Künstlers auf dem Film abzeichnet und sich dabei in subtile Farbverläufe verwandelt.

Schließlich der junge finnische Fotograf Miklos Gáal (*1974), der bei Herrmann & Wagner zu sehen ist und der mit einem eigentümlichen und äußerst effektvollen Kontrast von Schärfe und Unschärfe arbeitet. Gáal verschwenkt die sogenannte Filmstandarte in seiner großformatigen Plattenkamera gegenüber dem Brennpunkt in zwei Dimensionen, so dass das Negativ nur entlang eines in der Mitte, häufig diagonal verlaufenden Streifens scharf belichtet wird. Sein Blickpunkt ist stark erhöht, und die bei der Totale künstlich erzeugten Schärfedifferenzierungen erzeugen eine Maßstabsversetzung der Motive, die (so/dadurch) wie Miniaturen einer Spielzeugwelt wirken. Der Effekt stellt sich bei allen Betrachtern ein, so dass davon ausgegangen werden kann, dass Gáal mit einer universellen Seherfahrung operiert. Stark voneinander abweichende Schärfeebenen kennen wir nur im Nahbereich des Sehens. Die Miniaturwelt auf den Fotos von Miklos Gáal ist demnach eine optische Täuschung, die von unserem Gehirn erzeugt wird, das die widersprüchlichen Bildinformationen „Totale“ und „partieller Fokus“ zugunsten einer der Nahsicht entsprechenden Gegenstandsgröße korrigiert. Bei diesen Bildern kommt nicht nur die Fotografie als Medium zum Vorschein, wie bei Maignoni und Wesely, sondern sie erlauben uns einen Blick in den konstruktiven Prozess visueller Wahrnehmung.

Dr. Marc Wellmann, geb. 1968 in Hamburg, ist promovierter Kunsthistoriker und Kurator. Seine Dissertation „Die Entdeckung der Unschärfe: Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert“ erschien 2005 beim Peter Lang Verlag und erforscht an verschiedenen historischen Momenten die Beziehung der Malerei zu optischen Phänomenen, die den Blick trüben, verschleiern oder unscharf werden lassen.



Miklos Gaál: Street Market, 2006, C-Print, Ed.7 + 2AP, 138,5 x 109,5 cm
Courtesy: HERRMANN & WAGNER, Berlin, www.herrmannwagner.com