

Von Prof. Manfred Schmalriede

Zu den Arbeiten von René Kanzler

„6x6 – Index einer Imaginären Fotografie“ betitelt René Kanzler sein Buch. Ein Diskurs, der gewohnte Formen der Fotografie zur Disposition stellt.

Ist das Faktum – das Gemachte – nicht das Imaginäre? Doch was hieße dies für die Fotografie? Um die Fotografie auszuloten, verändert Kanzler den Standpunkt seiner Betrachtung. Seine Überlegungen hierzu beginnen bei den gedruckten Bildern, die als reproduzierte Fotografien, Grundlage ihrer Vervielfältigung und Verbreitung sind. Schon diese Verschiebung im Gebrauch verändert die Bedingungen, denn aus gedruckten Fotografien werden Grafiken. Damit rückt die „Fotografie“ in die Nähe von in Büchern publizierten Werken der bildenden Kunst, die fotografisch reproduziert einen ebensolchen Status einnehmen.

Auf den ersten Blick hat die Imaginäre Fotografie Ähnlichkeit mit der Abstrakten und Konkreten Fotografie, die seit der Entdeckung der Fotogramme in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts neben der Kamerafotografie eine eigene Entwicklung genommen hat. In Anlehnung an Tendenzen moderner Kunst waren Fotografen sowohl an Prozessen der Abstraktion als auch der freien Gestaltung interessiert. Die Ergebnisse solcher Gestaltungen wurden als konkret bezeichnet, da sie ohne direkten Bezug zur Wirklichkeit nur mit den Mitteln Bedingungen der Fotografie und aus frei formulierten Kriterien der Gestaltung generiert wurden. Erst die Distanz der Darstellungen zur Wirklichkeit verschafft den fotografischen Darstellungen den Status des Konkreten. Die Imaginäre Fotografie hat über ihre ästhetischen Erscheinungen Affinität zu solchen Tendenzen, setzt jedoch auf deren Nichtabgrenzbarkeit vom Kanon der Bilder, mit dem diese interagiert und in den diese einfließt: das historische Subjekt der Fotografie wird zum Prädikat des Bildes.

René Kanzler sucht weitere Kriterien für sein Vorgehen. Mit der elektronischen Speicherung der Bilddaten relativiert sich automatisch die Basis aller nur möglichen Informationen. Texte und Bilder werden in binären Paaren von Ja/Nein, 0/1, An/Aus digitalisiert. René Kanzler hat dieses Phänomen so formuliert: „Als Datenmenge befindet sich die Fotografie in einer Art virtuellem Aggregatzustand zwischen Entstehung und Darlegung oder Sichtbarmachung. Diese Relativierung bedeutet zumindest im Hinblick auf Bilder, dass Bedeutung ohne situationalen Kontext nicht möglich ist.“

Das Realitätsversprechen jedes einzelnen Fotos verführt schnell dazu, diese Einsicht zu ignorieren. Das gilt auch für die Erkenntnis, die Gestaltung eines Bildes einen Kontext schafft. Mindestens mit der „Kunstphotographie“ am Ende des 19. Jahrhunderts lassen sich Programme benennen, fotografische Bilder zu gestalten: Neue Sehen, Neue Sachlichkeit, Subjektive Fotografie und Visualismus sind nur einige markante Schlagwörter für dieses Bemühen in der Folgezeit.

Um herauszufinden, was Fotografie bedeutet, liegt es nahe, ihre Gebrauchsweisen als Kontexte in Situationen zu studieren.

Die wichtigste Art, Fotografie zu gebrauchen, ist die Praxis des Fotografierens selbst. Selber zu fotografieren und zwar möglichst mit einer Kamera, die die Bilddaten elektronisch speichert, so dass das Betrachten des Bildes auch nach dem Auslösen der Kamera auf dem Monitor möglich ist und eine spätere Bearbeitung am Computer erfolgen kann.

Das „Sofortbild“ koppelt das Bildermachen mit dem Betrachten. Schon beim Blick auf den Monitor spielt vor dem Auslösen der Kamera das Betrachten eine wichtige Rolle und zwar in einer Art Annäherung an das Subjekt über das Spiel „Versuch und Irrtum“, da der Fotograf zwi-

schen dem Bild auf dem Monitor und dem „Bild“ vor der Kamera eine schlüssige Beziehung sucht, deren Ergebnis er festhalten möchte.

Wir haben es hier mit zwei Reflexionen zu tun. Eine Stufe der Reflexion erfolgt über die Optik der Kamera und eine andere entsteht beim Betrachten und Beurteilen des Bildes hinsichtlich unserer Absicht oder unserer Motivation und der uns umgebenden Wirklichkeit, die wir durch Auswahl und Ausschnitt formen. Hier könnten wir noch einmal darüber entscheiden, ob das Bild in unserem Sinn gelungen ist oder ob wir es löschen. Dies ist eine gängige Form des Umgangs mit einer Fotografie, die wir auch als eine Folge von Interpretationen beschreiben können.

Darüber hinaus scheint bei dieser neuerlich weit verbreiteten Art zu fotografieren, ein anderer Aspekt, auf den René Kanzler in seinem Essay zur Imaginären Fotografie verweist, Bedeutung zu haben, die in der Selbstvergewisserung des Autors oder der Autorin zu liegen scheint. Eine Vergewisserung der eigenen Identität gegenüber dem, was man offensichtlich erst durch das Bezugnehmen (in unserem Fall über das Fotografieren) auf die Umgebung bewerkstelligen kann, so auch die Identität von fotografischen Bildern.

Die Selbstreflexion, wenn sie bemerkt wird, ist nur möglich, wenn Bezugsgrößen vorhanden sind. Man könnte es auch so formulieren: das Fotografieren ist eine erste Interpretation, das Betrachten ein zweite und jede weitere Betrachtung, da sie in einem veränderten Kontext stattfindet, ist Interpretation.

Dieser erste Kontext wird durch Situationen oder Ereignisse geprägt. Ohne diesen konkreten Bezug würde allerdings unsere Erfahrung oder Erinnerung an deren Stelle treten. Doch es bleibt festzuhalten, dass Bilder immer von jemandem für jemanden gemacht werden und die zweite Person ist man zunächst einmal selbst.

Ein zweiter Kontext ergibt sich aus der Geschichte der Fotografie.

Mit wenigen Stichworten werde ich Bedingungen der Fotografie beschreiben, die nicht so sehr in eigenen Experimenten erfahren werden, sondern als technische und kulturelle Vorgaben zum Bestand unserer fotografischen Bildkonzepte gehören.

Am Anfang der Fotografie steht die Camera obscura, ein dunkler Raum, in den Licht nur durch ein kleines Loch in einer der Wände fällt. Hat das Auge sich an die Dunkelheit gewöhnt, sehen wir auf der dem Loch gegenüber liegenden Wand ein rundes Bild auf dem Kopf stehend und Seiten verkehrt. Wir nehmen genau das wahr, was sich außerhalb des Raumes vor dem Loch abspielt. Raum, Licht, dann – vielleicht noch eine einfache optische Linse in das Loch gesetzt – und eine Projektionsfläche reichen aus, um auf ein Bild einer Szene schauen zu können, die man außerhalb der Kammer auch im Original erleben konnte. Hier liegen die Gründe, „Fotografie“ als faktisch zu erleben, da die projizierten Bilder unmittelbar zum Faktischen in Beziehung standen. Warum die Bilder dennoch Wissenschaftler und Künstler im Holland des 17. Jahrhundert so faszinierten, lässt sich nicht ohne weiteres erklären. Jan Vermeer van Delft hat statt eines Raumes wahrscheinlich einen kleinen Kasten benutzt, der als Projektionsfläche eine transparente Rückwand hatte, so dass über Unschärfen zu den Rändern des Bildes hin die Farben sich von den Gegenständen zu lösen schienen und die er in seinen Bildern auffällig mit kleinen Farbpartikeln auf die Leinwand gesetzt hat. Der Pointillismus von Georges Seurat am Ende des 19. Jahrhunderts kündigt sich an. Die von ihm betriebene wissenschaftliche Zerlegung der Farben und ihre sichtbare Zusammensetzung hat eine Trennung der Bildebenen zur Folge. Denn die Partikel bleiben präsent auch dann, wenn wir sie zu Figurationen zusammenfassen. Die Pixel waren geboren und sie waren und sind bedeutungslose Einzelphänomene (einzelne Punkte), die erst in Beziehung mit anderen Phänomenen (Punkten) über sich hinausweisende Bedeutung möglich machen.

Die Digitalisierung des Lichtes führt zu codierten Daten, die ebenfalls zu einer Neutralisierung führen und die Möglichkeit bieten, sie in verschiedene Erscheinungsformen zu verwandeln. René Kanzler entwickelt in Analogie zu dieser Kodierung seine oben erwähnte Analyse, dass gedruckte Fotografien Grafiken sind. Gleich, ob am Monitor der Digitalkamera bei der Herstellung oder am Computermonitor nach der Herstellung, ausgedruckt mit dem heimischen Tintenstrahldrucker oder in Druckereien bei der Herstellung von Plakaten, Zeitschriften usw. sind Bilder gerastert, also auch fotografische – prinzipiell nicht anders bei Emulsionen von Dias, Negativen oder auch Fotoabzügen – so dass mit der Lupe betrachtet, sie aus kleinen Punkten zusammen gesetzt erscheinen, die wir im Anschluss an den Pointillismus und den gepixelten Bildern auf dem Monitor eines Computers als offene Ebene in einem Bild beschreiben können. Diese Ebene existiert nur als Bild im Bild.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts rücken neue Aspekte des Bildermachens in den Blickpunkt. Die fotografischen Apparate wurden kleiner und leichter, Verschlüsse wurden schneller und die Filme lichtempfindlicher. Erste Schnappschüsse waren möglich. Doch damit auch erste Probleme, die Bilder sinnvoll zu interpretieren, da viele Bilder – schnell fotografiert – unübersichtlich und daher sinnlos schienen. Jetzt entdeckte man, wie wichtig es ist, Bilder zu gestalten, um sie entweder mit tradierten Bildwelten der Zeichnung und Malerei oder mit den Erfahrungen des alltäglichen Lebens Einklang zu bringen. Die Beschleunigung rief den Wunsch nach „Entschleunigung“ hervor. In der „Kunstphotographie“ wurde der Prozess der Gestaltung durch technisch und gestalterisch aufwendige Druckverfahren verlangsamt.

Um den Status Kunst auch für die Fotografie zu erreichen, wurden die Fotografien in Grafiken und Malereien verwandelt, um auf ästhetischer Ebene mit den Vorbildern konkurrieren zu können.

Fazit: Es tauchen in den Bildern medial bedingte Ebenen auf, die eigene Texturen, Muster oder Ornamente produzieren. Da wir davon ausgehen können, dass auch das Dargestellte „gestaltet“ wurde, bzw. als Gestalt oder Figuration identifizierbar war – das Faktum ist das Gemachte – treffen hier mindestens zwei interferierende Ebenen aufeinander, die wir getrennt wahrnehmen, obwohl sie sich gegenseitig bedingen.

Erstes Beispiel:

Reflections On Reflections In

Die ästhetische Erscheinung.

Häuser spiegeln sich im Wasser. Die Bilder sind gespiegelt, so dass wir die Häuser auf unseren eigenen Horizont beziehen, dabei aber den Eindruck haben, als würden wir durch Mattglas oder durch ein geriffeltes Glas schauen. Bevor wir den Zusammenhang zu klären versuchen, konstatieren wir vielleicht eine Unstimmigkeit, eine Diskrepanz zwischen Erscheinungsbild und unserer Wahrnehmung von Statik und Architektur. Der Bildzustand (das gilt auch für die Spiegelung am Wasser) ist ungewohnt und abweichend vom Gewohnten. Diese Differenz als Produkt des Erscheinens ist als sinnliches Ereignis eine erste mögliche Interpretation. Ein Wahrnehmen dessen, was sinnlich präsent ist. Die Natur der Dinge, der Architektur wird durch die Natur der Interpretation der Phänomene bestimmt. Dieses Phänomen nenne ich das Ästhetische, organisiert in Form eines Musters. Reflexionen im Wasser verleiten zum Reflektieren über Reflexionen. Einmal konstatiert, sind sie allerdings Produkte der Reflexion, Produkte der Beobachtung im Widerstreit zwischen Sehen und Gesehenem. Nur ihre unmittelbare Wirkung wäre die ästhetische Erscheinung.

Zweites Beispiel:

Loop-The-Loop *Form*

Druckgrafiken oder gedruckte Bilder basieren auf einem Raster, das (mit der Lupe betrachtet) Ornamente oder Muster erzeugt. Diese Varianten von Mustern oder Ornamenten entstehen, indem Kanzler im Bild selbst die Regel des Rasters, das diesem zugrunde liegt, hinsichtlich der Rasterwinkel und -größe ändert, diese Raster mit dem komplett unscharf gestellten Stuhlfotos in Kontakt bringt – somit die beiden Bildbestandteile Form und Farbe voneinander trennt – und abschließend das Bild dann in einzelne quadratische Rasterzellen aufteilt. Trotzdem sind seine Stillaufnahmen von Stühlen in einigen Fragmenten auch erkennbar.

Im Design spielen ästhetische Muster eine entscheidende Rolle. Dort kennen wir sie unter dem Begriff Form. Um Design als solches zu identifizieren, ist es sinnvoll, die Form so zu gestalten, dass sie Aufmerksamkeit auf sich lenkt. In den 20er Jahren suchten Designer nach Mustern, die die Welt als technische Konstruktion erlebbar machen sollten. Die serielle Produktion als Folge der Fließbandarbeit schien solche Phänomene in vielen Varianten zu liefern. Albert Renger-Patzsch und Hans Finsler produzierten mit entsprechenden Bildern solche Phänomene. Nach dem Krieg fotografierte Peter Keetman die Stapel gestanzter Bleche bei der Montage der Autos im VW-Werk (1953). Die Designer entwarfen Stapelstühle für Mehrzweckhallen. Serielle Architektur, Rasterfassaden und Plattenbau bieten Beispiele. Doch auch die politischen Bewegungen wie Faschismus, Sozialismus, Nationalsozialismus bedienten sich solcher Muster, wenn es um die Präsenz in der Öffentlichkeit ging. (Leni Riefenstahl lieferte mit ihrem Film „Wille zur Macht“ die Bilder). Siegfried Krakauer sprach vom Ornament der Masse.

Drittes Beispiel

Loop-The-Loop *Funktion*

Mit Bezug auf Bilder aus der Werbung bezieht Kanzler sich auf ein funktionales System, das selbst in Symbolwelten operiert. So kann beispielsweise die Insel als Metapher für Sehnsucht nach Ferne und Einsamkeit stehen. Die vergrößerte Rasterung bringt die Silhouette der dargestellten Insel fast zum Verschwinden. Dennoch lassen die vagen Umrisse – einmal zu einer identifizierbaren Figur zusammengezogen – das Bild nicht mehr verschwinden. Die Imagination schafft es, trotz grober serieller Rasterung diese Ebene zu erhalten. Das Bild erschließt sich in der Kontinuität des aktiven Betrachters. Als Basis dienen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Rasterpunkten und fotografischer Unschärfe in jeweiliger Bezugnahme. So einfach und einsichtig kann der Umgang mit Imaginärer Fotografie verlaufen.

Viertes Beispiel

Picture Images *Dichotomie von materiellem Bildträger und imaginärem Bildobjekt.*

„Die fotografischen Bilder von Fotografien aus unterschiedlichen Jahrzehnten vergegenwärtigen ein imaginäres Archiv, legen verinnerlichte Schichten von unsichtbaren und aktivierbaren fotografischen Bildern frei.“ René Kanzler.

Diese Beschreibung der Arbeit „Picture Images“ lässt sich so nicht nachvollziehen. Aber man kann den Einstieg über eine Alltagserfahrung versuchen. Ein Stapel aus alten Illustrierten, der schon vergessen im Keller lagert, wäre solch ein Potential von Bildern, ein Archiv. Man könnte alles noch einmal ansehen, bevor das Papier recycelt wird. Aber dafür fehlt die Zeit, die nur

noch für ein Foto des Stapels reicht, direkt von vorne aufgenommen. Die Imagination enthält ein imaginäres Archiv alter Bilder und macht neue Bilder möglich. Muster aus farbigen Streifen, die sich vielen anderen ähnlichen Mustern nähern und wieder zu einem imaginären Archiv solcher Muster werden kann. Muster, die uns mit anderen Mustern verbinden.

Fünftes Beispiel:

Industrial Peace *Arbeitsfrieden*

Der italienische Fotograf Ugo Mulas hat Anfang der siebziger Jahre in Form von Verifikationen Bedingungen des Fotografischen ausgelotet. Verifikation als Untersuchung und Vergewisserung setzt Praxis voraus. Praxis wäre dann ein Prozess, der durch Regel, Anweisungen und Handlungen strukturiert und dessen Ergebnis schließlich durch Beobachtung zu beschreiben wäre. Fotografie ist durch die Art ihrer Entstehung und ihren Gebrauch zu definieren. Zwei Bilder gleichen Formats hängen nebeneinander, deren Darstellungen sehr ähnlich sind. Schon die Feststellung des Ähnlichen ist Resultat eines Vergleichs durch eine die Bilder betrachtende Person. Was an Pseudosolarisation erinnert, erzeugt das Bild des Bildes, dass mit seinem Gegenbild in Kontakt kommt. Die Affinität der Formen wird zu einer treibenden Kraft in der Gestaltung und vor allem in der Betrachtung der Bilder. Alles trägt dazu bei, dass die zwei Bilder sich zu einem dritten Bild zusammenfassen lassen und letztlich auch die nähere Umgebung involviert ist.

Die zwei Bilder bieten sich als Prämissen für eine Schlussfolgerung an, die ihren Niederschlag in einem dritten, imaginierten Bild findet.

„Imaginäre Fotografie“ kommt ohne tatsächliche Existenz aus und ist doch in das Kontinuum der Sehwelt eingebunden. Das Sichtbare kann zu etwas Anderem in Beziehung gesetzt werden. Das Imaginäre ließe sich mit der Kategorie der Möglichkeit beschreiben. Um Wirklichkeit zu werden, wären Handlungen nötig, die, wie eben beschrieben, nur durch Regeln und Anweisungen realisiert werden könnten. Für den Betrachter sind dann die Bilder Möglichkeiten für seine Interpretationen. Und Interpretationen sind Regeln für nachfolgende Handlungen.

Manfred Schmalriede