

Seit der Erfindung der verschiedenen fotografischen Verfahren im 19. Jahrhundert wurden Fragen nach ihrer Kunstwürdigkeit und ihrer Position innerhalb der bildenden Künste gestellt, die bisher für die Deutung der Welt im Bild prädestiniert schienen. Von den Anfängen bis in die Gegenwart hinein haben sich Kunst und Fotografie auf vielfältige Weise aufeinander bezogen und befruchtet. Nicht nur, daß sich die Sprache der Malerei, ihre künstlerischen Methoden, bereits in den ersten fotografischen Strategien eingeschrieben fand, auch das besondere Abbildverhältnis der Fotografie blieb nicht ohne Einfluß auf die bildenden Künste, vor allem auf den Impressionismus. Schon frühzeitig hatten Porträtfotografen den klassischen Bildnismalern mit Erfolg konkurriert, für die Ausbildung an Akademien wurden fotografische Archive zum Studium des menschlichen Aktes angelegt. Um die Jahrhundertwende bot die Entwicklung aufwendiger Edeldruckverfahren wie Pigmentdruck, Gummidruck oder Bromöldruck neue Möglichkeiten einer Anverwandlung von Fotografie und Malerei. Fotografen von Nordamerika bis Europa schufen damit Arbeiten in einem „pictorialen“ bzw. impressiven Stil, die ihrem Selbstverständnis als Künstler und Ästheten entsprachen. In Deutschland wurden die neuen Möglichkeiten in besonderer Weise in der „Lichtbildnerei“ von Hugo Erfurth, in den malerischen Szenen von Frank Eugene oder in den Porträts von Theo Schafgans kultiviert. Den Bildern sollte durch gezielt erzeugte Unschärfen die technische Härte des Abgebildeten genommen werden, intensive Nachbearbeitungen der Aufnahmen akzentuierten die schöpferische und individuelle Handschrift der Künstlerfotografen. So schillern die Draperien bei Eugene wie Pastelle von Degas. Die Akte von Theodor Her posieren nach den klassischen Regeln der Malerei und auch „neue“, experimentelle Haltungen in der Fotografie seit den 20er Jahren nutzen Kompositionsmethoden, Sujets und Genres, die, wie das Stilleben, in den klassischen Bildkünsten vorgeprägt wurden. So stehen die Arbeiten von Walter Peterhans und Arno Jansen für die schöpferische Weiterentwicklung dieses Genres im Medium der Fotografie. Selbst konkrete historische Bildvorlagen können zum Anlaß fotografischer Neuformulierung werden. So entstehen Bilder über Bilder, wie die Paraphrasen – und darin teils radikalen Umdeutungen – von Brigitte Maria Mayer zu den gemalten Pathosformeln des französischen Klassizisten Jacques Louis David zeigen. An anderer Stelle wurden Kunstströmungen wie Surrealismus und Konstruktivismus im Medium des Fotografischen aufgegriffen und weiterentwickelt. So nutzte Heinz Hajek-Halke die Montage von Negativen oder das Experimentieren mit Licht und Chemie zur Ausformung surrealer Bildwirkungen und Elfi Fröhlich gelangt durch den Einsatz von Filtern, Unschärfen, Unterbelichtungen etc. zu halluzinatorisch wirkenden Gruppierungen von Fotoarbeiten, denen die automatistischen Verfahren der Surrealisten zugrunde liegen. Anna und Bernhard

Blume wiederum beziehen ihre Fotoaktionsarbeit „Transzendentaler Konstruktivismus“ aus ironisierender Distanz auf die suprematistischen Ikonen El Lissitzkys, Malevitichs u.a., indem sie die durch den „transzendentalen“ Raum wirbelnden Quader und Balken ins Milieu kleinbürgerlicher Küchenwelt zurücktransformieren. In den Übermalungen von Anke Erlenhoff schließlich wird Fotografie unter Schichten von Farbe langsam zum Verlöschen gebracht, während im selben Maße das körperlose Licht-Bild eine neue sinnliche Präsenz erlangt. Umgekehrt tauchen die exotischen Motive in den farbig getonten Fotoarbeiten von Johannes Brus aus dem verwaschenen Schleier der Farben mit einer Eindringlichkeit auf, die sie als Ausdruck intensiver Wuschträume oder als abenteuerliche Phantome der Einbildungskraft erscheinen lassen. Dem analytischen, die eigenen ästhetischen Bedingungen reflektierenden Blick der Klassischen Moderne begegnet die an der autonomen Bildkonstruktion und -wirkung interessierte Haltung von Fotografen wie Peter Keetman, Chargesheimer, Anke Stalpers oder Thomas Florschuetz. Starke Vergrößerungen z.B. von spiegelnden Tropfen, Blüten- oder Körperpartien führen dabei nahezu zur Nivellierung der Objektrepräsentation im fotografischen Bild. Ihre suggestive Wirkung beziehen diese jedoch gerade aus dem Kontrast zwischen der sinnlichen, beinahe taktilen Präsenz der Oberflächen und der Schwierigkeit für den Gesichtssinn, die Urheber dieser Sinnesreize zu identifizieren. Durch strenge Gruppierungen in Di- und Triptychen steigert Thomas Florschuetz noch die ästhetisch-autonome, skulpturale Wirkung seiner großformatigen Fotoarbeiten. Die ohne Kamera und Vergrößerungsgerät erzeugten Chemigramme Chargesheimers wirken wie die Fortsetzung der Malerei des Informel mit den Mitteln der Silbergelatine. Die kühle und zugleich verführerische Präsenz der virtuellen Objekte von Gerhard Mantz bedarf ebenfalls keiner Kamera mehr, sie entspringt gänzlich der Formgebung mit Hilfe moderner 3-D-Computersoftware. Das Sichtbare ist nicht länger das Ergebnis einer Fixierung von Lichtreflexen, die ein tatsächlich vorhandener Gegenstand unserer Erfahrungswirklichkeit auschnittthaft auf lichtempfindliches Material projiziert, das fixierte Licht kommt nunmehr aus einer Kunstwelt, aus der Maschine Computer, die gemäß unserer Einbildungskraft Berechnungen ausführt und zu sichtbaren Erscheinungen konfiguriert. Mit den computergenerierten Bildern hat sich das fotografische Medium endgültig vom potentiellen Anspruch emanzipiert, die Erscheinungen der Welt objektiv – weil technisch vermittelt – im Abbild repräsentieren zu müssen. Das Fotografische ist nun Realität, ohne zugleich Abbild dieser sein zu müssen, die alte Auseinandersetzung zwischen Malerei und Fotografie über schöpferisch und frei erfundene oder abhängig-reproduktive Bilder endet spätestens an diesem Punkt.



Ohne Titel
Aus der mehrteiligen Arbeit „Überwindung der Grausamkeit -
Gespräche mit Breton“
1990
Cibachrome II auf Aluminium
je 100 x 150 cm
Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst,
Photographie und Architektur, Photographische Sammlung