DIE

Materialien für Erwachsenenbildung

4

Fotografie und Erwachsenenbildung

Dokumentation
Literatur

Materialien für
Erwachsenenbildung

4

Fotografie und Erwachsenenbildung

Dokumentation
Literatur

Deutsches Institut für Erwachsenenbildung (DIE)
Pädagogische Arbeitsstelle
des Deutschen Volkshochschul-Verbandes

Das Deutsche Institut für Erwachsenenbildung (DIE) ist ein Serviceinstitut der Wissenschaftsgemeinschaft Blaue Liste (WBL), der gemeinsamen Forschungsförderung von Bund und Ländern. Das DIE führt seinen früheren Namen, der auch den Institutsträger nennt, als Untertitel: Pädagogische Arbeitsstelle des Deutschen Volkshochschul-Verbandes.
Das DIE vermittelt als Dienstleistungsbetrieb zwischen Forschung und Praxis der Erwachsenenbildung. Seine Tätigkeit besteht vor allem darin,
- für Wissenschaft und Praxis Informationen, Dokumente und Materialien zur Verfügung zu stellen,
- in Konferenzen, Arbeitsgruppen und Projekten die Erwachsenenbildung/Weiterbildung wissenschaftlich und praktisch zu entwickeln,
- Publikationen zu wissenschaftlichen und praktischen Fragen der Erwachsenenbildung/Weiterbildung zu veröffentlichen,
- Forschungsarbeiten zu initiieren und Forschungen durchzuführen,
- Forschungsergebnisse in Fortbildungen zu vermitteln.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Deutsches Institut für Erwachsenenbildung <Frankfurt, Main>:
[DIE / Materialien für Erwachsenenbildung]
DIE / Deutsches Institut für Erwachsenenbildung (DIE)
Pädagogische Arbeitsstelle des Deutschen Volkshochschul-Verbandes. Materialien für Erwachsenenbildung. –
Frankfurt/Main : DIE.
NE: Materialien für Erwachsenenbildung; AST; HST

4. Fotografie und Erwachsenenbildung. – 1995

Fotografie und Erwachsenenbildung : Dokumentation, Literatur / Deutsches Institut für Erwachsenenbildung (DIE), Pädagogische Arbeitsstelle des Deutschen Volkshochschul-Verbandes. [Hrsg.: Klaus Meisel]. – Frankfurt/Main : DIE, 1995
DIE : Materialien für Erwachsenenbildung ; 4)
ISBN 3-88513-352-0
NE: Meisel, Klaus [Hrsg.]

Impressum

Herausgeber: Klaus Meisel, Stellvertretender Direktor des Deutschen Instituts für Erwachsenenbildung (DIE)

Redaktion der vorliegenden Ausgabe: Richard Stang, Peter Held, Peter Fischer-Piel

Titelgestaltung: Gerhard Lienemeyer

Titelsignet/Layout: Horst Engels

Druck: DIE

© 1995 bei DIE

Nachdruck nur mit Genehmigung durch den Herausgeber.

Preis: 18,– DM zzgl. Versandkosten

Anschrift von Herausgeber, Redaktion und Vertrieb: Deutsches Institut für Erwachsenenbildung, Holzhausenstr. 21, 60322 Frankfurt/M.

Inhalt

Vorbemerkungen 5

Einleitung 5

Peter Held
Fotografie im Kontext
Eine Situationsanalyse der Fotografie an Berliner Volkshochschulen 9

Horst Werner
Fotografie und Begehren 15

Marlies Martins
Wege zur Kunst in der Erwachsenenbildung 25

Michael Jochum
Motiv Fotografie 38

Peter Fischer-Piel
Der fragende Blick
Anmerkungen zur Fotografie 47

Marlene Schnelle-Schneyder
Photographie und Neue Medien 61

Oliver Scholten
Fotografie und ästhetische Bildung
Fragmente einer eher soziologischen Betrachtung 72

Sybille Hoffmann
Querschnitt
Vorstellung von TeilnehmerInnenarbeiten 82

Literatur zum Thema 91

AutorInnen 95

Vorbemerkungen

Grundlage der vierten Ausgabe der DIE Materialien ist die Dokumentation des Symposiums zur Fotografie „Inzwischen“, das von der VHS Berlin-Kreuzberg im November 1994 veranstaltet wurde.

Einerseits ist die Fotografie ein traditioneller Bereich der Kulturellen Bildung. Aktuellerweise rückt dieser Bereich andererseits vor dem Hintergrund der Diskussion über „Neue Medien“ und „Multi-Media“ wieder stärker in den Blickpunkt des Interesses. Die makrodidaktische Diskussion setzt dabei nicht an der Verteidigung „alter Medien“ gegenüber dem Stellenwert „neuer Medien“ an, sondern – und das machen die verschiedenen Beiträge dieser Materialien deutlich – an der Frage, welche Kompetenzen in einer Welt, die zunehmend durch visuelle Medien und Bilder erfaßt und dementsprechend beurteilt wird, notwendigerweise vermittelt werden müssen. Neben der Vermittlung von technischem Know-how und der Auseinandersetzung mit ästhetischen Darstellungsformen geht es dabei immer auch um Förderung von Wahrnehmungs- und Beurteilungskompetenz. In einer Gesellschaft, in der die zentrifugalen Kräfte zunehmend stärker sind als die Gültigkeit gemeinsam ausgehandelter Wertevorstellungen, bietet die Fotografie wie kaum ein anderer Bereich der Erwachsenenbildung eine originäre erwachsenenpädagogische Chance. Es geht um das, was gemeinhin als „Perspektivenwechsel“ gekennzeichnet wird. Die Fotografie ermöglicht, die Welt aus der Perspektive des anderen wahrzunehmen. Dies kann anregend und verunsichernd zugleich sein. Auf alle Fälle verlangt es die kritische Überprüfung eigener Sichtweisen.

Die letzte Publikation des DIE zur Fotografie liegt nun sieben Jahre zurück. „Momentaufnahmen zur Fotografie in der Erwachsenenbildung“ lautete der Titel. Der nun vorliegende Materialband enthält eine interessante Mischung aus Praxisbeschreibung und theoretischer Auseinandersetzung. Die Texte stammen zum größten Teil von KursleiterInnen, die die Konzepte ihrer fotopädagogischen Angebote zur Diskussion stellen. Dabei handelt es sich um mehr als „Momentaufnahmen“. Der fotopädagogische Raum wird – im wahrsten Sinne des Wortes – aus veschiedenen Blickwinkeln ausgeleuchtet.

Klaus Meisel

Einleitung

Die Menschen in den industrialisierten Ländern legen Wert darauf, fotografiert zu werden, weil sie fühlen, daß sie Bilder sind und durchs Foto wirklich gemacht werden (Susan Sontag).

Über die Bedeutung von Bildern für die Wahrnehmung von Welt ist viel geschrieben worden. Sie konstituieren unsere Sicht von Welt, und das in einem immer stärkeren Maße. Fernsehen, Video und Multimedia prägen den (Medien-)Alltag und sind Ausdruck veränderter kultureller Orientierungen. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Dominanz des Visuellen erscheint die Auseinandersetzung mit dem traditionellen Medium Fotografie kaum zwingend.

Doch der Stellenwert der Fotografie ist im Zusammenhang mit der technischen Entwicklung der Bilderproduktion nicht hoch genug einzuschätzen. Die Fotografie ist die „Grundschule" des Sehens. Die Verdichtung komplexer Wahrnehmung von Personen, Objekten, Landschaften usw. auf den Augenblick, der durch die Belichtung des Filmmaterials festgehalten wird, die zweihundertfünzigstel Sekunde, in der die Zeit stehen zu bleiben scheint, ist die Manifestation von Raum und Zeit, entwickelt auf Papier.

Statt reines Abbild der Realität zu sein, eröffnet die Fotografie einen neuen Wahrnehmungskontext. „Unsichtbares", nicht Wahrgenommenes, wird sichtbar. Die Fotografie kann ihre Aura aber nur entwickeln, wenn ihre Möglichkeiten kompetent genutzt werden. Die Millionen Meter Film, die jährlich durch die Fotoapparate gejagt werden, sind zwar Ausdruck des Bedürfnisses nach dem Festhalten von Augenblicken, aber nicht unbedingt Ausdruck für den kompetenten Umgang mit dem Material.

An dieser Stelle bekommt die Frage nach Bildung Relevanz. Das künstlerische Gestalten mit der Fotografie setzt eben nicht nur technische Kenntnisse voraus, sondern bedarf ästhetischer Bildung jenseits von „trial and error".

Ästhetische Bildung als Wahrnehmungsschulung ist schon immer auch Aufgabe Kultureller Erwachsenenbildung. Im Zeitalter der Dominanz der Bilder kommt ihr eine besondere Bedeutung zu. Kulturelle Bildung könnte heute zum zentralen Bildungsbereich werden, wenn sie die Herausforderungen der sich wandelnden Gesellschaft annimmt. Ein Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit der zunehmenden Bedeutung des Visuellen ist die Fotografie.

Neben den klassischen künstlerischen Arbeitsformen gehört die Fotografie traditionell zum Angebotskanon der Kulturellen Bildung. Dabei konnten die Angebote zur Fotografie in der Erwachsenenbildung allerdings nie

den Stellenwert erreichen, den die Fotografie im Alltagsleben einnimmt. Die Gründe dafür sind vielfältig.

Auf welch hohem Niveau sich Angebote zur Fotografie in der Erwachsenenbildung befinden können, zeigen die hier versammelten Aufsätze, die sich, beruhend auf praktischer Erfahrung, einerseits reflektierend mit dem Medium Fotografie in Bildungsprozessen auseinandersetzen und andererseits Perspektiven der Neuorientierung vor dem Hintergrund des technologischen Wandels eröffnen.

Eines wird bei allen Aufsätzen deutlich: die Faszination dieses scheinbar einfachen Mediums. Vor diesem Hintergrund bleibt zu hoffen, daß Impulse aus diesen Materialien Eingang in die Planung und Realisierung von Kursangeboten in der Erwachsenenbildung finden. Denn der Ruf nach Medienkompetenz ist eigentlich der Ruf nach Wahrnehmungskompetenz. Und die Auseinandersetzung mit der Fotografie ist der geeignete Einstieg, um sie zu erlangen.

Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Fließen der Zeit (Susan Sontag).

Richard Stang

Peter Held

Fotografie im Kontext

Eine Situationsanalyse der Fotografie an Berliner Volkshochschulen

„Inzwischen“ als Titel eines fotopädagogischen Symposions mag zunächst vielleicht Rätsel aufgeben, aber er kennzeichnet die allgemeine Situation der Volkshochschulen in Berlin und die der Fotografie an Volkshochschulen in beredter Weise. „Inzwischen“, das kann als Moment des Innehaltens eines Bewegungsvorgangs gelesen werden, gleichsam wie ein Atemschöpfen, eine Ruhepause inmitten eines orientierungslos gewordenen Vorgangs. Das charakterisiert m. E. die Situation der Volkshochschulen, an denen nach Jahren des Aufbruchs, der Programmausweitungen, der wachsenden TeilnehmerInnenzahlen und sicherer Finanzlagen jetzt härtere Zeiten eingekehrt sind: Wir leben derzeit mit sinkenden Mittelzuweisungen für Sachkosten und Honorare sowie mit stagnierenden und teilweise rückläufigen Anmeldezahlen. Die Finanzprobleme des Landes haben in den letzten zwei Jahren zur Erhöhung des Kostendeckungsgrades genötigt, die eine 60%ige Entgelterhöhung zur Folge hatten.

Volkshochschulen in Berlin sind zwar dezentrale, bezirkliche Einrichtungen, müssen aber im Korsett der allgemeinen Verwaltungen agieren und sind an die äußerst schwerfällige öffentliche Haushaltsordnung und das Dienstrecht gebunden. Der Druck der öffentlichen Verhältnisse hat auch in Berlin dazu geführt, umfangreiche Reformprojekte in Bewegung zu setzen, wie z. B. eine Verwaltungsreform, die die gesamte Verwaltung Kosten- und Effizienzkriterien aussetzt und sie nach diesen Maximen steuerbarer machen soll. Im wesentlichen verschließen sich die Volkshochschulen diesen Reformüberlegungen keinesfalls, arbeiten doch einige große westdeutsche Volkshochschulen z. T. recht erfolgreich mit Markt- und Bildungsauftragskriterien nach den Methoden modernen Managements.

Welches institutionelle Modell für die Volkshochschulen in Berlin auch immer zum Tragen kommen wird – privatisiert, teilprivatisiert als öffentlich-rechtliche Einrichtung oder zentralisiert –, die Volkshochschule kann nicht bleiben, wie sie ist, oder sie wird zum Weiterbildungsmuseum gerinnen, von der Politik wie von den BürgerInnen gleichermaßen nicht mehr ernstgenommen.

Diese positiven wie negativen Veränderungsprozesse laufen bereits, sie nötigen uns, gegenwärtig stärker und eingehender als bisher die Bildungsziele und Perspektiven der öffentlichen Erwachsenenbildung zur reflektie-

ren. Sie droht ansonsten haltlos zu werden und „zwischen alles“ zu geraten.

Das „Inzwischen“ verdichtet aber auch sprachlich die Situation der kulturellen oder ästhetischen Bildung wie auch des Verhältnisses zur Fotografie. Damit ist weniger der politische Rundgesang gemeint, Kultur sei keine Pflichtaufgabe des Landes, als vielmehr das verbreitete Gefühl bei den KünstlerInnen und KursleiterInnen, sich an Volkshochschulen zwischen vielem zu befinden. Der Autonomieanspruch der Kunst reibt sich nur zu oft an sinnhaften oder auch sinnlosen Erfordernissen einer veralteten Institution oder an den BürgerInnen, denen man ja etwas anbieten muß, was auf ihre Interessen, Erwartungen, Bedürfnisse Rücksicht nimmt.

Der Fotobereich der VHS Kreuzberg kann in verschiedener Hinsicht als exemplarisches Beispiel für die Integration unterschiedlicher Anforderungen angesehen werden.

Als es 1976 durch glückliche Umstände und das persönliche Engagement des damaligen Direktors Dietrich Masteit und des damaligen Fotodozenten Michael Schmidt zur Gründung der Werkstatt für Fotografie kam, wurde ein Kriterium für die Fotografie an der Volkshochschule postuliert, das sich einerseits in Michael Schmidts Forderung nach „ausdrucksstarken Bildern“ formulierte und andererseits in der Einrichtung eines technisch großzügigen, modernen Laborbereichs für jedermann zum Ausdruck kam.[1]

Auch nachdem die Werkstatt für Fotografie den natürlichen Weg aller Avantgarden gegangen war und ihr Ruf unsterblich wurde,[2] blieben diese beiden Gründungseckpfeiler erhalten und konnten von der nachfolgenden DozentInnengeneration an der Volkshochschule weitergeführt, verändert oder neu aufgebaut werden. Herauszufinden, wie das geschieht oder geschehen ist und welche Perspektiven dabei zu gewinnen wären, war Absicht dieses fotopädagogischen Symposions. Den Titel unserer Tagung möchte ich aber auch an dieser Stelle so verstanden wissen, daß das fotografische Angebot und die konzeptionelle Ausrichtung unserer Kurse zwischen den unmittelbaren TeilnehmerInnenbedürfnissen und dem künstlerischen Anspruch zu balancieren versuchen, sich also zwischen fotografischer Technik und der Vermittlung einer „künstlerischen Haltung zur Fotografie“ (Enno Kaufhold) bewegen.

Und wir sind in einem weiteren Sinne „dazwischen“, nämlich ein wahrhaft freies Angebot in der Fotografie für jedermann anbieten zu wollen: Wir sind an keine akademischen Ausbildungsgänge oder Examenskriterien gebunden, sind an einem Ort, der für alle Bevölkerungsschichten offen ist – und der dies auch erfüllt. Unsere DozentInnen sind immer noch zum überwiegenden Teil geprägt durch ihre nichtakademischen Ausbildungen, über die sie zur Fotografie gelangten, eine Tatsache, die sich in vielerlei Hinsicht auf die Glaubwürdigkeit unserer fotografischen Arbeit in der Erwachsenenbildung sehr positiv auswirkt.

Situationsanalyse zur Fotografie an Berliner Volkshochschulen

Von den 23 Berliner Volkshochschulen bieten zur Zeit 21 Fotografiekurse im Bereich des künstlerischen Gestaltens an, wobei die auffallende Schlankheit des Angebots zunächst bei den Ost-Volkshochschulen ins Auge fällt und es daher auch nicht verwunderlich erscheint, wenn zwei der jungen Außenbezirksvolkshochschulen, nämlich Marzahn und Hellersdorf, zu den Nichtanbietern zählen. Das hat zum einen sicher mit der anderen Ausprägung der Volkshochschulen in der ehemaligen DDR zu tun, die sich eher durch eine schulische Ausrichtung in bezug auf allgemeinbildende Schulabschlüsse für Erwachsene auszeichneten als durch ein breit gestaffeltes Programmangebot unterschiedlichster Art, wie wir es aus der Tradition der westlichen Volkshochschulen kennen. Es muß aber auch daran erinnert werden, daß die Fotografie in der Volksbildung der ehemaligen DDR insgesamt ein eher randständiges Dasein führte, das gilt insbesondere auch für Stadt-, Kreis- oder Bezirkskabinette der Volkskunst, also jene Kultureinrichtungen, die den entsprechenden Fachbereichen der westlichen Volkshochschulen am ehesten vergleichbar waren.

Ich erinnere mich gut an die Jahresausstellungen des „Bildnerischen Volksschaffens" zur Jahres- und Politikwende 1989, die ich noch gesehen habe. Die Ausstellungen im Kulturhaus Hans Machwitza für den Bezirk Potsdam oder auch die im Pavillon am Alexanderplatz für das Bezirkskabinett Berlin verzeichneten Hunderte von Exponaten mit eindeutigen Schwerpunkten im Bereich der klassischen Malerei mit einer erstaunlichen Bandbreite kunsthandwerklicher Arbeiten von durchaus beeindruckender Qualität und Vielfalt, vornehmlich auch im Textilbereich. Die Fotografien hatten eher einen randständigen – ich meine das durchaus auch örtlich – Charakter und folgten eher Privatem oder Traditionen der Arbeiterfotografie aus den 20er Jahren. Aber das wäre ein eigenes Kapitel, hier etwas zur Volkskunst der DDR, zu ihrer Funktion gegen die Kunst und zur Struktur des Zirkelwesens zu sagen.

Nicht, daß im Osten Berlins heute weniger fotografiert würde – der Umgestaltungsprozeß der Volkshochschulen scheint zwar weitgehend abgeschlossen, aber die zeitweise verständliche Betonung der beruflichen Weiterbildung führte zunächst zur Vernachlässigung der Ausstattungen im künstlerischen Bereich. Inzwischen scheint aber auch die Fotografie im Bereich der kulturellen Erwachsenenbildung zum Standardangebot der Volkshochschulen im Osten der Stadt und in den neuen Bundesländern zu gehören.

Führt man sich die Angebotsquantität für Fotografie an den Berliner Volkshochschulen vor Augen, so darf man zunächst beeeindruckt sein: in Berlin wurden im Herbstsemester 1994 104 Kuse angeboten, die insgesamt 1.477 Unterrichtsdoppelstunden à 90 Minuten umfaßten und von 34 FotografiedozentInnen unterschiedlichster Profession geleitet wurden.

Wenn man der Einfachheit halber die Berliner MindestteilnehmerInnenzahl von 12 angemeldeten Personen zugrunde legt, müßten nahezu über 1.200 KursteilnehmerInnen diese Kurse bevölkern.

Zum Vergleich an dieser Stelle das Angebot der VHS Kreuzberg zur Fotografie:

Kreuzberg bot 23 Fotografiekurse an und bestritt damit 32% des gesamten Angebots in Berlin, mit einem Umfang von 423 Doppelstunden entsprach das einem Unterrichtsanteil von 29% auf Landesebene. Bei uns unterrichten gegenwärtig acht FotografiedozentInnen ca. 210 TeilnehmerInnen. Nach eigenen Auswertungen in vergangenen Semestern liegt der Frauenanteil in unseren Kursen bei ca. 60%, das mag für die Fotografie an Akademien und Fachschulen ganz erklecklich sein, für den allgemeinen Durchschnitt in dem Bereich des künstlerischen Gestaltens, in dem die Frauen mit ca. 80% deutlich dominieren, bewegt sich diese Zahl eher im Durchschnitt des Frauenanteils an Volkshochschulen.

Das absolute Gros des Angebots an Berliner Volkshochschulen fällt in den fototechnischen Bereich mit dem Anspruch auf Einführungen in die Kameratechnik und die „Dunkelkammertechnik" – wie es oftmals in den Ankündigungsformulierungen heißt, die mit Titelankündigungen wie „Grundlagen der SW-Fotografie", „Fotografieren für Anfänger", „Labortechnik" oder „Theorie und Praxis der Fotografie für Anfänger" überschrieben sind. Diese Kurse umfassen zwischen 12 und 24 Doppelstunden, auffällig ist indes aber die relativ große Zahl der Einführungsangebote, die unterhalb des Stundenumfangs eines normalen Semesterangebots von 22 bis 24 Unterrichtsdoppelstunden laufen. Das hängt sicher nur zum Teil mit einer erwarteten Marktnachfrage und dem Nachgeben des Preisdrucks zusammen. Das Grundstufenangebot macht bei allen zu vermutenden qualitativen Abweichungen 85% des gesamten Fotoangebots aus.

Nach dem Kurssystem der VHS Kreuzberg, das sich in maximal vier Semestern durchlaufen läßt, aber in nahezu allen Stufen Quereinstiege ermöglicht und insbesondere im thematischen Bereich auch WiedereinsteigerInnen und langjährige InteressentInnen zu erreichen versucht, macht das Grundlehrangebot lediglich 53% aus. Mit anderen Worten: 47% unseres Angebots betreffen Kurse, die inhaltliche Aspekte in den Vordergrund stellen, während berlinweit in diesem Bereich insgesamt nur 17 Kurse anzusiedeln wären, so daß Kreuzberg 68% des gesamten inhaltlich-künstlerischen Fotoangebots offeriert.

Thematisch werden überwiegend an den Volkshochschulen die Genres „Portrait", „Akt" und „Landschaft" vermittelt, während allerdings die Straßen- oder Stadtfotografie fehlt. Es ist anzunehmen, daß die meisten internen Themen in den Grundkursen eben diesem oder auch den Genres der Familien- und Reisefotografie entstammen. Die Reise- und Familienfotografie als Teilnehmendenbedürfnis artikuliert sich in der Techniknachfrage, sie ist aber andererseits mit ihrem Bebilderungs- und Beglaubigungsbedürfnis

in den Videobereich abgewandert und macht sich dort auch zum Teil in der TeilnehmerInnennachfrage bemerkbar, und sie wird drittens ohne Vorkenntnisse und tiefere inhaltliche Ansprüche mit einfachsten fotografischen Mitteln noch immer von großen Bevölkerungskreisen praktiziert.

Thematische Kurse mit Projektcharakter werden außer in Kreuzberg nur noch in drei weiteren Volkshochschulen angeboten:
– Inszenierte Fotografie (Kreuzberg)
– Literatur und Fotografie (Kreuzberg)
– Mein fotografisches Tagebuch (Kreuzberg)
– Schwebe-Visionen (Kreuzberg)
– Akustik in der Fotografie (Kreuzberg)
– Bewegte Zeiten (Kreuzberg)
– Aktfotografie im Wasserspeicher (Kreuzberg)
– Akt und Protrait (Kreuzberg)
– Fotobuch-Projekt (Neukölln)
– Experimentelle Fotografie (Kreuzberg, Schöneberg)
– Der inszenierte Akt (Tempelhof)
– Projekt – Fotoausstellung (Charlottenburg).
Alle anderen thematischen Kurse lassen weder vom Titel noch von den Ankündigungstexten her einen inhaltlichen Projektcharakter vermuten oder formulieren ihr Angebot für spezielle technische Vorhaben, wie z.B. „Reproduktionsfotografie“ oder „Großformatfotografie“.

Fotografie ist Teil lebensgeschichtlich wirksamen Lernens fast eines jeden Menschen. Der Rückbezug von Fotos auf die eigene Lebensgeschichte setzt Erinnerungen an gelebte Erfahrungen frei und bietet Ansätze für neue Erfahrungen, indem sie auf die Gegenwart übertragen und in die Zukunft projiziert werden. Das formuliert zugleich eine fotopädagogische Aufgabe, der wir uns auf diesem Symposion unter folgenden Aspekten widmen wollten:
– Welchen Stellenwert und welche Bedeutung hat die Fotografie in der kulturellen und ästhetischen Erwachsenenbildung der Volkshochschulen? Acht Jahre nach dem Ende einer fotografischen Avantgardeposition, wie sie durch die „Werkstatt für Fotografie“ zu Beginn der 80er Jahre formuliert wurde, gilt es eine kritische Bilanz zu ziehen.
– Es sollen Erfahrungen und Ansichten zur fotopädagogischen Lehre an Volkshochschulen auch in bezug auf die Entwicklung der eigenen künstlerischen Position dargestellt werden.
– 30 Jahre Fernsehen, oder: Wie wirken sich die mittlerweile gar nicht mehr so neuen medialen Bilderwelten auf die Wahrnehmungserfahrungen unserer VolkshochschulbesucherInnen aus? Liegt die fotopädagogische Zukunft in der digitalen Ästhetik der sogenannten neuen Medien?
– Welche Zukunft hat die Fotografie an Volkshochschulen: flüchten oder standhalten? Welche Perspektiven für die Lehre und die eigene künstlerische Entwicklung gibt es: Zukunftsarbeitsplatz Fotografie an der VHS?

Für das Zustandekommen und die Dokumentation dieses Symposions zur Fotografie in der Erwachsenenbildung ist den Dozenten für Fotografie an der Volkshochschule Kreuzberg Peter Fischer-Piel, Sibylle Hoffmann, Marlies Martins, Oliver Scholten, Dr. Horst Werner, der Vorsitzenden der Sektion Fotopädagogik der Deutschen Gesellschaft für Fotografie Dr. Marlene Schnelle-Schneyder, dem Dozenten für Fotografie an der Volkshochschule München Michael Jochum, der Volkshochschule Berlin-Kreuzberg, der Firma Agfa-Gaevert, der Senatsverwaltung für Schule, Berufsbildung und Sport, dem Verein KUNST-SToFF e.V. sowie dem Deutschen Institut für Erwachsenenbildung zu danken.

Anmerkungen

1 Zur Geschichte der Werkstatt für Fotografie: Enno Kaufhold: „Fotografie hat Sonntag", Ausstellungskatalog der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, Berlin 1991;

„Volkshochschule Kreuzberg – Die andere Fotoausbildung", in: FotoNews 4. Jg., 1992, Nr. 6, Seite 4,5

2 Vgl. dazu den Beitrag von Marlies Martins in dieser Broschüre.

Horst Werner

Fotografie und Begehren

Seit geraumer Zeit unterrichte ich an der Volkshochschule Kreuzberg Fotografie in verschiedenen Bereichen. Nach einem ausgedehnten Theoriekurs über „Philosophien der Fotografie“ habe ich mich auf Portrait- und Aktfotografie spezialisiert und biete seit einigen Semestern Kurse mit dem Titel „Portrait – Akt – Inszenierung“ an.

Trotz akademischer Weihen eines abgeschlossenes Politologie- und Philosophiestudiums und dem damit verbundenen Zugang zu angeblich ‚höheren' Begriffssphären konnte ich dem Reiz des fotografischen Bildes, das mich seit dem zwölften Lebensjahr fesselt, nicht widerstehen und bin insofern das mir bekannteste Opfer des fotografischen Begehrens als des Begehrens nach Fotografie, aber auch in der, mittels der Fotografie. Die beigefügten Arbeitsbeispiele aus dem Sommer 1994 mögen meinen Ansatz verdeutlichen. Die Bilder stammen aus Görlitz, der an der Neiße gelegenen alten Grenzstadt zu Polen. Zur Aufnahmezeit herrschte dort eine ausgesprochen morbide Atmosphäre: Etwa ein Drittel der Häuser stand – und steht wohl noch – leer und verfiel vor sich hin, ohne daß dies jemanden zu kümmern schien. Die Menschen wirkten fremd und verlangsamt wie in Trance, so als ob sie dieser Verfall benebelt hätte. Mit unseren Fotos haben wir, das Modell und ich, versucht, ein wenig von dieser verwunschenen – oder eher verfluchten – Stimmung einzufangen, ohne dabei auf unsere erotischen Darstellungsabsichten zu verzichten.

Mir ist, wie die Bilder hoffentlich deutlich machen, in der Aktfotografie die Arbeit mit Kamera, Bildwinkel und -ausschnitt, Licht und Schatten und schließlich unter Einbeziehung mir interessant erscheinender vorgefundener Umgebungen bei vorhandenem Licht, ohne auf aufwendige Dekors oder Accessoires zurückzugreifen, wichtiger als die Verwendung allfälliger dekorativer Tücher, body-painting, Seifenblasen, künstlicher Spinnweben oder Windmaschineneffekte, wie sie in Amateur-Akt-Workshops gängig sind. Meinen Kursteilnehmerinnen und -teilnehmern versuche ich denn auch eine elementare und einfache Herangehensweise zu diesem Motivbereich zu vermitteln, um sie einen Weg zur Realisierung ihres persönlichen Begehrens in ihrer Fotografie finden zu lassen.

Was es mit diesem Begehren auf sich hat, soll die folgende Exkursion in die Unterwelt zeigen.

Stellen wir uns eine typische Dia-Vortragssituation vor: Das Licht ist soeben verlöscht, in der Dunkelheit, hinter uns, aber verborgen, leuchtet eine Art elektrisches Feuer, der Dia-Projektor, und wirft Licht- oder Schattenbil-

der an die Wand. Diese Bilder nehmen wir für das, was auf ihnen dargestellt ist, wissen aber zugleich, daß es sich nur um Lichtprojektionen handelt, keineswegs um die Realität, die Sache selbst.

Darin unterscheiden wir uns von den Gefangenen, die Plato in seinem Höhlengleichnis schildert und die, weiterer Unterschied, ihr Leben in der Höhle gefesselt zubringen und insofern nichts anderes kennen, für Realität halten, was nur Illusion ist.

Plato geht in seinem Gleichnis noch weiter: Die Träger der Schatten werfenden Gegenstände laufen, sich unterhaltend, am Feuer vorbei, so daß die von den Gefangenen gesehenen Schatten sich bewegen und als begleitet von Gesprächsfetzen erscheinen. Insofern hat Plato bereits das komplette Konzept der Rezeption des Tonfilms, nämlich des Kinos, vorweggenommen.

„Sokrates: (...) Stelle dir Menschen vor in einer unterirdischen Wohnstätte mit lang nach aufwärts gestrecktem Eingang, entsprechend der Ausdehnung der Höhle; von Kind auf sind sie in dieser Höhle festgebannt mit Fesseln an Schenkeln und Hals; sie bleiben also immer an der nämlichen Stelle und sehen nur geradeaus vor sich hin, durch die Fesseln gehindert, ihren Kopf herumzubewegen; von oben her aber aus der Ferne von rückwärts leuchtet ihnen ein Feuerschein; zwischen dem Feuer aber und den Gefesselten läuft oben ein Weg hin, längs dessen eine niedrige Mauer errichtet ist, ähnlich der Schranke, die die Gaukelkünstler vor den Zuschauern errichten, um über sie weg ihre Kunststücke zu zeigen. (...) Längs dieser Mauer – so mußt du dir nun es weiter vorstellen – tragen Menschen allerlei Gerätschaften vorbei, die über die Mauer hinausragen, und Bildsäulen und andere steinerne und hölzerne Bilder und Menschenwerk verschiedenster Art, wobei, wie begreiflich, die Vorübertragenden teils reden, teils schweigen“ (Politeia, VII. Buch, 514a-517a).

Während Plato so die Bedingungen für einen möglichst vollkommenen, aber imaginären Realitätseindruck skizziert, begnügen wir uns als Fotografen mit stehenden Bildern, ohne daß ich behaupten wollte, sie würden ihr telos, nämlich den – fiktionalen – Film, verfehlen und mangels Bewegung und Ton bloß ein unvollkommener Ersatz für ihn bleiben: Die Vielfalt möglicher Intentionen der Einzelbildproduktion, die sich eben meiner Ansicht nach nicht auf einen narrativen Grundkonsens (wie er im Film im Vordergrund steht, aber auch nicht alle Produktionen beherrscht) reduzieren läßt – d.h., Bilder müssen eben nicht unbedingt und unter allen Umständen Geschichten erzählen, sondern es gibt viele andere Gründe, Bilder zu machen –, diese Vielfalt bewahrt sicherlich den eigenständigen medialen Charakter der Fotografie, läßt sie sich nicht sogleich hegelianisch „aufheben“ in ihrem vom kinematographischen Gesichtspunkt aus ‚eigentlichen’ Zweck, der bewegten Erzählung einer tönenden Geschichte.

Susan Sontag hat seinerzeit in ihrem Klassiker „Über Fotografie“ als im ethischen Sinne gute Bildungsbürgerin ihre Ausgangsfrage in Termini des

Höhlengleichnisses Platos formuliert: Sie interessiert, warum „die Menschheit sich noch immer in Platos Höhle“ aufhalte und „sich – nach uralten Gewohnheiten – an bloßen Abbildern der Wahrheit“ ergötzt“ (S. 9), statt, wie von Plato gefordert, das Licht der Wahrheit selbst zu schauen, das allein glücklich mache. Offenbar sei die menschliche Gattung, so Sontag, trotz ihrer mehrtausendjährigen Geschichte „noch nicht zu höherer Erkenntnis gelangt“ (S. 9) und messe Bildern, wie z. B. Fotografien, nachgerade unheimliche Bedeutung bei.

Wie kommt dies zustande? Heißt das, Plato hatte Unrecht mit seiner expliziten philosophischen Weisung aus dem Höhlengleichnis, der Mensch finde Glück nur im Ablassen von der Täuschung, der Illusion, und in der Suche nach Wahrheit? Oder hatte er in viel höherem Sinne recht, so daß sein Gleichnis, sein großartiges Bild von der Höhle der Imagination als Ort des Menschen, als ungewollte Prophezeiung des universellen Kinos heute gelten muß? Wo Plato mit dem, was er für seine wirklichen Ideale erklärt, nämlich der nackten Wahrheit wie dem Schönen und Guten sich zu verpflichten, dann nur noch eine Nebenrolle in einem abendländischen B-picture spielte?

Der französische Mediziner Jean-Louis Baudry hat in seinem in der Zeitschrift Psyche (Heft 11/1994) in deutscher Übersetzung erschienenen, jedoch bereits aus dem Jahr 1975 stammenden Aufsatz „Das Diapositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“ eine eingehende psychoanalytische Lektüre des Höhlengleichnisses als Metapher für die Rezeptionssituation des Tonfilms vorgelegt. Wenn auch die Fotografie nicht den vollen Umfang aller Merkmale des Kinos aufweist, lassen sich doch einige parallele Züge zwischen beiden zeigen, so daß ich aus den Hypothesen Baudrys hier kurz referieren möchte.

Von Plato zu Freud, schreibt er, habe sich die Perspektive umgekehrt – nicht nur die Perspektive, meine ich, sondern der Gang des Erkennenden: Der Platonische Held tritt aus der Höhle heraus in das zunächst blendende Licht der Sonne der Wahrheit bzw. der „intelligiblen Dinge“, erkennt diese und kehrt in die Höhle zurück, um die ehemaligen Gefährten aus der Nacht der Unwissenheit ans Licht der Wahrheit und damit ins Glück zu führen. Für Freud später gehe es „vielmehr darum, sie dort hinein zu führen, wo sie sind; wo zu sein sie nicht wußten, da sie draußen zu sein glaubten und schon seit langem über das Gute, das Schöne und das Wahre nachdachten“ (S. 1047). Die Höhle ist dabei natürlich Ort des Unbewußten, des Traumes, des Wunsches, der Wunschproduktion, des Primärvorgangs, und Platos Beschreibung dieser Höhle die Darstellung einer Simulations-, einer Wunscherfüllungsmaschine qua Produktion eines Realitätseindrucks mittels Bildern. Die bloße Existenz von Platos Gleichnis, vor zweieinhalbtausend Jahren verfaßt, legt nun die Vermutung nahe, daß das Kino immer schon – zumindest als Wunsch-(T)Raum – existiert hat, als Ort der partiellen Rückkehr zur Erfahrung von Visionen und Träumen:

„Es könnte sehr wohl sein, daß es gar keine Anfangserfindung des Kinos gegeben hat. Bevor das Kino die Erfüllung technischer Voraussetzungen und eines bestimmten Gesellschaftszustandes war (die für seine Realisierung und für seine Vollendung notwendig waren), mag es zunächst das Ziel eines Wunsches gewesen sein (...). Ein Wunsch, (...) eine Form von verlorengegangener Befriedigung (...)" (S. 1059). Im Kino erleben wir also keine banale Reproduktion äußerer Realität, sondern erfahren – analog zum Traum – eine unmittelbare Wunschbefriedigung durch die Simulation von Wahrnehmung, nicht durch diese selbst: „Das kinematographische Dispositiv reproduziert das Dispositiv des psychischen Apparates während des Schlafs: Abtrennung von der Außenwelt, Hemmung der Motilität. Im Schlaf bewirken diese Bedingungen eine Überbewertung der Vorstellungen, die auf diese Weise in Form einer sensorischen Erregung in das Wahrnehmungssystem eindringen können; im Kino werden die wahrgenommenen Bilder (...) überbesetzt und erlangen somit einen Status, der jenem der sensorischen Bilder des Traumes entspricht" (S. 1072). „Der Simulationsapparat besteht also darin, eine Wahrnehmung in eine Quasi-Halluzination zu verwandeln, die mit einer Wirkung des Realen versehen ist, welche sich nicht mit der von der einfachen Wahrnehmung dargebotenen vergleichen läßt" (S. 1072).

Sicherlich liegen bei der Rezeption von Einzelfotos – ob als Dia oder als Aufsichtsvorlage – andere Bedingungen vor. Aber es bleibt auch hier bei der „Wirkung des Realen", dem „Realitätseindruck" im Unterschied zur direkten Wahrnehmung, und insofern steht in der Fotografie immer die Möglichkeit einer Quasi-Halluzination, einer Wunscherfüllung per Imagination offen. Jedes Foto ist potentiell eine Wunschmaschine und vermag ein Begehren zu befriedigen.

Dies wird augenfällig in der Akt- und erotischen Fotografie: Hier ganz besonders funktionieren Bilder als Realisierungen des Begehrens, zeigen mir endlich, was ich als Fotografierender ohne sie nicht sehen könnte. Der Charakter dieses Begehrens, das, woran es sich festmacht, bestimmt sich bestenfalls aus der individuellen Geschichte des Fotografen oder der Fotografin, schlimmstenfalls aber aus der Unsumme konventioneller und klischeehafter Bildvorstellungen, die sich im Laufe der einhunderfünfzig ersten Jahre Aktfotografie sedimentiert haben. In diesem Fall erwarten KursteilnehmerInnen von mir Anleitungen zu Bildern, wie sie im „Playboy" erscheinen oder wie sie von Newton, Jonvelle, Günter Blum oder wem auch immer gemacht werden, was ich natürlich verweigere.

Mögen die Motive für Aktfotografie auch noch so unterschiedlich sein – Wilfried Schlosser hat in seinem Aufsatz „Hundertfünfzig Jahre Aktfotografie und noch kein Durchblick?" eine ganze Reihe von ihnen dargestellt -, ihr gemeinsamer Schnittpunkt ist die bildnerische Auseinandersetzung mit dem menschlichen unbekleideten Körper. Der Wunsch, den Körper des anderen zu betrachten und ihn modellierend nachzugestalten, muß wohl als ähnlich archetypisches Begehren betrachtet werden wie der Wunsch

nach einem Kino – ein gemeinhin Schaulust genanntes Bedürfnis, das sich in seiner pervertierten – und das heißt Ausschließlichkeit beanspruchenden – Form Voyeurismus schimpft. Insofern ein archetypisches Verhalten vorliegt, ist primäres Ziel der Arbeit in meinen Kursen nicht, Kunst zu produzieren oder unbedingt neue Bilder oder Sichtweisen. Nur den Begabtesten und Ausdauerndsten, d.h. den wenigsten, gelingt eine solch eigenständige Arbeit. Vielmehr geht es darum, den einzelnen TeilnehmerInnen überhaupt erst Gelegenheit zur fotografischen Arbeit mit nackten Menschen zu bieten und diese im Anschluß zu reflektieren. Hierzu bereite ich das für den auf sich gestellten Amateurfotografen schwierig zu arrangierende, dennoch einfach strukturierte setting für Aktfotografie: ein Hintergrund, Licht, Modelle.

Portrait

Grundlagen des Lichtführung sowie der angemessenen Belichtung und Entwicklung von Bildern mit Menschen behandle ich in einer Portraitsession der TeilnehmerInnen untereinander. Selbst fotografiert zu werden unter Scheinwerferlicht vermittelt, so hoffe ich, den Fotografierenden auch ein Gefühl dafür, wie es den späteren Modellen geht, wenn sich so viele Kameras auf sie richten, und wie sie mit dieser Situation angemessen umgehen.

Akt

Alternierend mit Bildbesprechungs- und Theorieabenden lade ich im weiteren Kursverlauf männliche wie weibliche Modelle ein und lasse die Fotografierenden nach kurzer Einführung in korrekte Belichtung mit Licht, Posen, Hintergrund experimentieren. Außer zur Vermeidung grober Fehler greife ich nicht ein, arbeiten die FotografInnen hier weitgehend auf sich gestellt, was mir hin und wieder den Vorwurf mangelnder Anleitung einträgt. Ich bin jedoch der Auffassung, daß es sich beim Fotografieren nicht primär um eine Aneignung von Wissen, sondern um ein Erlernen von Fertigkeiten handelt, die einfach immer wieder geübt werden müssen. Beim Erlernen eines Musikinstruments hört der Lehrende sofort, wo ein Fehler vorliegt. Beim Fotografieren ist das fertige Bild Ausweis korrekten oder fehlerhaften Arbeitens, und erst die Bildbesprechung kann zeigen, woran die/der einzelne noch zu arbeiten hat. Meinem eigenen Ansatz entsprechend, versuche ich im Kurs ja klar zu machen, daß der Akt des Fotografierens eine Art Meditation sein kann, sein sollte: Wie der Bogenschütze im Zen mit seinem Gerät durch ständige Übung zu einer Mensch-Maschine-Einheit wird, in der, wenn alles zusammenläuft, „es“ schießt, kann das Fotografieren als meditativer, weder von theoretischen noch von metaphysischen Konzepten geleiteter, sondern im „Hier und Jetzt“ stattfindender empirischer

Akt des Sehens, d. h. der Befassung mit dem, was sich vor mir befindet, verstanden werden. Und mehr noch: Beim Fotografieren von Menschen handelt es sich, wenn es gelingt, auch immer um einen Kommunikationsprozeß mit der anderen Person, um eine räumlich und zeitlich begrenzte, meist aber – vielleicht gerade deshalb – recht tiefgehende Begegnung.

Mit der anderen Person in ihrer ganzen leibhaften Anwesenheit: Der Verzicht auf geistige wie körperliche Statussymbole – also auf Ideologien und Philosopheme der Selbstdarstellung wie auf die Kleidung – gibt leichter Zugang zum anderen in seiner (Quasi-)Ursprünglichkeit und Vergänglichkeit, damit aber auch zu seiner Begehrbarkeit, Verletzlichkeit, Schutzlosigkeit – und zu seiner ganz individuellen Gestalt. Und erst wenn das „Modell" seinen Körper nicht bloß zum Ablichten ‚hinhält', sondern selbst im Prozeß aktiv, kreativ wird, ist die Begegnung gelungen.

Ihr Ziel ist die möglichst direkte bildschaffende Beschäftigung mit der Körperlichkeit des anderen Menschen, ob Mann oder Frau oder Kind, der mich interessiert und der zu dieser Arbeit bereit ist, mit dem einzigen Zweck, möglichst interessante, aufregende, betrachtenswerte Bilder, Bilder des Begehrens zu erzeugen.

Von den Fotografierenden erwarte ich eine innere Bereitschaft, sich dem Modell, dem zu Sehenden zu öffnen und aus diesem Sehen heraus Bilder zu gestalten. Da helfen keine ‚Kochrezepte' und ‚man nehme'-Anleitungen. Und nicht zuletzt ist eine wesentliche Erkenntnis aus meinem Kurs für viele, die daran teilnehmen, daß Aktfotografie sie eigentlich gar nicht so sehr interessiert, wie sie zu Beginn dachten.

Inszenierung

Im dreistufigen Kursprogramm benenne ich als eine Aufgabe die Umsetzung einer fotografischen Inszenierung. Dieses Ziel erreichen wir jedoch nur eingeschränkt, teils, weil die TeilnehmerInnen von dieser Aufgabe überfordert sind, ihnen die Fähigkeit zur Prävisualisierung oft fehlt. Andererseits beschränke ich die Möglichkeiten bewußt, um zu vermeiden, daß typische Workshop-Foto-Kreativ-Bilder mit wehenden Tüchern, Seifenblasen o. ä. entstehen. Inszenierungen in interessanter Umgebung sind da allemal vorzuziehen, lassen sich aber in den in der dunklen und kalten Jahreszeit liegenden Volkshochschulsemestern meist schwer umsetzen. Um den interessierten TeilnehmerInnen dennoch Gelegenheit zu Aufnahmen unter günstigeren Bedingungen zu bieten, habe ich im Sommer 1994 privat einen Akt-Wochenend-Workshop auf Usedom veranstaltet, der für alle Beteiligten sehr erfreulich verlaufen ist und den ich sehr gern auch im Rahmen des Volkshochschulprogramms durchgeführt hätte. Wir waren untergebracht in der „Kultburg Stolpe", einem ehemaligen Herrenhaus, und hatten reichlich Gelegenheit, das vorhandene skurrile Ambiente in interessante Aufnahmen umzusetzen.



Foto: Horst Werner



Foto: Horst Werner



Foto: Horst Werner



Foto: Horst Werner

Marlies Martins

Wege zur Kunst in der Erwachsenenbildung

Als ich anfing, mir Gedanken und ein Konzept für diesen Beitrag zu machen, habe ich mich zurückerinnert: Wie war das damals bei mir? Wie habe ich als Erwachsene meinen Weg in die künstlerische Fotografie gefunden? Ich möchte mich laut erinnern, denn mir scheint, es war ein sehr typischer Weg außerhalb des Kunsthochschulbetriebes.

Ich habe mir eine Kamera gekauft und wollte fotografieren lernen. Kunst machen? Nein, ich wollte fotografieren! Kunst machen hieß für mich, in einen gesellschaftlichen oder sogar psychoanalytischen Prozeß zu treten, und den brachte ich mit Fotografie gar nicht in Verbindung.

Ja, und dann ging meine Odyssee durch die Berliner Volkshochschul-Fotokurse los. Ich lernte, die richtigen Filter und die verschiedenen Objektive entsprechend einzusetzen. Ich lernte, wie man Berlins Sehenswürdigkeiten gestalterisch am schönsten im Postkartenformat unterbringt.

Ich lernte, Fotos zu machen. Nur – diese Fotos, die ich da machte, gefielen mir nicht! Welche Fotos ich machen wollte, wußte ich nicht. Ich wußte nur, diese Fotos befriedigten mich nicht. Mein Weg führte mich an die VHS Neukölln zu Winfried Mateyka, und nach dem ersten Kursabend wußte ich, hier bin ich zu Hause!

Was war hier anders? Hier ging es nicht um das „schöne" Foto. Hier ging es um das „gute" Foto und vor allem um den Weg dorthin. Hier ging es darum, die Fotografie als persönliches Ausdrucksmittel zu benutzen. Und unversehens bin ich in eine inhaltliche und persönliche Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie geraten.

Viele Jahre später habe ich, unbelastet von didaktischen und pädagogischen Prinzipien, selber die Lehrtätigkeit aufgenommen, um einfach nur das weiterzugeben, was ich selber gelernt hatte.

Mittlerweile habe ich einen reichen Erfahrungsschatz gesammelt, von dem ich hier, unter anderem, berichten möchte. Ich arbeite mit AnfängerInnen, mit weitgehend Fortgeschrittenen, und ich arbeite in thematischen Foren.

Für den AnfängerInnenbereich habe ich zwei wesentliche Ziele im Auge:

1. die Unterstützung fotografischen Sehens und fotografischen Denkens,
2. den Unterschied zu erkennen zwischen privaten und persönlichen Fotos.

Zu Punkt 1: In dieser bilderüberfluteten Umwelt, in der wir leben, ist es eine gute Überlebensstrategie, gleichgültig und oberflächlich zu schauen.

Dieses alltägliche Sehen hat aber im allgemeinen weder etwas mit unseren Sinnen noch mit unserem Bewußtsein zu tun. Die Bilder, die wir dadurch im Gedächtnis behalten oder entsprechend mit dem Fotoapparat machen, sind im allgemeinen beliebig auswechselbare Bilder ohne eine Beziehung zu uns selbst. Ich versuche nun, die TeilnehmerInnen anzuleiten und zu unterstützen, die alltäglichen visuellen Eindrücke zu selektieren in wichtig und unwichtig, in erinnerungswürdig und vergessenswert. Das Kriterium für diese Selektion ist es, sich bewußt zu machen: Was interessiert mich wirklich? Und dann alle anderen Sinne mit einzubeziehen. Wir erleben einen Eindruck, wir fotografieren ihn, und wenn wir nachher das Foto in der Hand halten, ist nicht das darauf, was wir erlebt haben. Ich meine, der Grund dafür ist, daß wir mit allen Sinnen erleben, aber nur mit den Augen fotografieren. Wir können aber die Menschen und die Dinge mit den Händen berühren, mit der Nase den Geruch wahrnehmen, mit den Ohren die Geräusche und die Stimmen hören. In diesem Fall heißt sehen *wahrnehmen* und daraus ein Bild formulieren. Das heißt, nicht nur abbilden, was ohnehin vorhanden und sichtbar ist. Das Ziel ist nicht die pure Nachahmung der Welt, sondern ein autonomes Bild, in dem sich unser Standpunkt widerspiegelt.

Zu Punkt 2: Zu meiner Zielsetzung gehört es, den Unterschied zwischen privaten und persönlichen Fotos zu begreifen. Private Fotos sind Zustandsbeschreibungen und meinen immer etwas Statisches. Wir kennen alle die langweiligen Dia-Abende von privaten Fotos. Sie sind letztendlich nur interessant für den Fotografierenden selbst und für diejenigen, die auf den Fotos abgebildet sind, und allenfalls noch interessant als Dokumentation: „Wie sahen meine Großeltern eigentlich als junge Leute aus?"

Persönliche Fotos hingegen lassen immer eine Entwicklung erkennen, anders als das Statische des Privaten. Persönliches kann sich entfalten, kann wachsen. Das Persönliche ist sozusagen der „Rote Faden", die Leitlinie gewissermaßen, an dem entlang ein Mensch sein Leben lebt. Im persönlichen Foto wird die innere Haltung, das Weltbild, die eigene Meinung, das Menschenbild ausgedrückt. Das hat zur Folge, daß das persönliche Foto in allen Bereichen des Lebens entstehen kann, im Privatleben, im Beruf, in der Freizeit, während das Privatfoto nur im Privatleben entsteht, sozusagen als Familienfoto. Persönliche Fotos haben die Kraft der Stimmungen, der Emotionen, auch der intellektuellen Auseinandersetzung. Private Fotos sind oft nur private Erinnerungen.

Vielleicht nochmal als Beispiel das Foto von den Großeltern: Niemanden außer vielleicht den Enkeln wird es noch großartig interessieren; das Foto bleibt im Privaten stecken.

Anders beispielsweise das Foto, das August Sander 1928 von dem Ehepaar Martha und Otto Dix gemacht hat. In diesem Foto wird der enge Kontext der Zeit und der damaligen Gesellschaft erkennbar, der weit über die gezeigte Mode damals, die ich ja dem privaten Foto noch zugestehen will,

hinausgeht. Was wird nicht alles sichtbar in diesem Foto? Das unterdrückte Selbstbewußtsein einer braven Frau. Die zornige Abhängigkeit eines erfolgsgewohnten Mannes. Ein Wechselspiel zwischen zwei (vielleicht) sich liebenden Menschen in ihrer Zeit. Es gibt mit Sicherheit andere Definitionen über dieses Foto von August Sander. Wichtig dabei ist, daß mir der Fotograf, anders als der private Fotograf, die Möglichkeit in die Hand gibt, sein Foto als Spiegel zu benutzen für meine eigenen Gedanken und Empfindungen.

Wie gehe ich nun vor, diese Ziele gemeinsam mit den TeilnehmerInnen zu erreichen? Meine Überlegung ist, schöpferisches und produktives Arbeiten, das letztendlich zu einer befriedigenden Fotografie führt, auf möglichst wirksame Weise „lehrbar" zu machen. Wir verzichten ja hier auf Lehrpläne und Lernzielkontrollen, und ich persönlich lasse rational erfaßbare Gestaltungsprinzipien und Anleitungen zur bildnerischen Ordnung weitgehend außer acht, was es nicht einfacher macht, Inhalte lehrbar und Ergebnisse kontrollierbar zu machen. Der große Vorteil dabei ist, daß die TeilnehmerInnen die Möglichkeit zu eigener Initiative und zu kreativem Experimentieren erhalten. Und damit wird auch ihre Eigenverantwortlichkeit gestärkt. Es gibt drei Phasen beim Lernen:
– die Aufgabenstellung
– die Suchphase
– die Lösung.
Während im klassischen Kunstunterricht die Problemstellung von den Lehrenden ganz klar vorgegeben wird, überlasse ich es den TeilnehmerInnen selbst, aus dem eigenen Erlebnisbereich eine persönliche Aufgabenstellung zu finden. Oder ich stelle die Aufgabe bewußt so weitgefaßt, daß jede/jeder TeilnehmerIn in der Lage ist, darin sein eigenes, persönliches Anliegen darzustellen. Auch die Suchphase wird im klassischen Unterricht im Prinzip von der Lehrerin/vom Lehrer vorgegeben, nämlich durch nur einen einzig gehbaren Lösungsweg, der entweder gefunden wird oder nicht.

Für mich ist diese Phase der kreative Prozeß schlechthin und die Phase mit dem größten Lernerfolg. Und trotz notorischem Zeitmangel nimmt sie in meinem Unterricht den größten Raum ein, mit dem Erfolg, daß sich oft mehrere Lösungswege ergeben, die gleichwertig nebeneinander bestehen können und die damit zu einem Ergebnis führen, das nicht von den Lehrenden vorgegeben wird. Das heißt also, auch die Lösung erfährt eine größere Akzeptanz in ihrer Unterschiedlichkeit.

„Beim Kneten hat der Bäcker seine ganze Seele in den Fingerspitzen, im Ballen und in der Höhlung der Hand sitzen. Er fühlt, welche Teile noch zuviel Luft, zuviel Wasser, zuviel Mehl haben, und indem er dies so richtig fühlt, macht er den Teig zu jener gleichförmigen Masse, die zu einem guten Brot unerläßlich ist." Das ist ein Zitat aus dem Protestbrief eines Bäckers gegen die Einführung von Knetmaschinen im Jahre 1830. Die hier beschriebene Möglichkeit, Eindrücke von Sinnesorganen differenziert wahrzuneh-

men und auf das Wahrgenommene feinfühlig zu reagieren, nennen wir Sensibilität. Das funktioniert mit allen Sinnesorganen, und Sensibilität dieser Art kann systematisch gefördert werden.

Ich beginne mit stark differierenden Bildern (z.B. Portrait und Landschaft) und verringere die Unterschiede immer mehr bis hin zu feinsten Differenzierungen (z.B. ein Portrait und ein zweites Portrait derselben Person einen Augenblick später), um dann in die Phase der qualitativen Beurteilung zu treten. Ich will dazu zwei Beispiele aus meiner Unterrichtspraxis erläutern zum Thema Standortbestimmung:

Das erste nenne ich gerne Vier-Ecken-Spiel, und es ist gut geeignet für den AnfängerInnenunterricht. Ich wähle vier Schlagworte aus dem Bereich der künstlerischen Fotografie aus, z.B.

– Dokumentarfotografie,
– Inszenierte Fotografie,
– Fotografie als ästhetischer Genuß,
– Fotografie als Selbsterfahrung,

biete entsprechende Fotobeispiele dazu an und lasse die TeilnehmerInnen sich zuordnen. Nach der groben Einordnung ergeben sich dann in den Untergruppen weitere feinere Differenzierungen.

Beim zweiten Beispiel baue ich eine Linie auf. In den Raum hinein lege ich eine lange Schnur, an deren einem Ende das Schlagwort „dokumentarisch“ und am anderen Pol der Linie „inszeniert“ steht, und lasse die Teilnehmenden dann sich entlang der Linie, entsprechend ihrer eigenen fotografischen Arbeit, zuordnen. Dann lege ich als Kreuz sozusagen eine zweite Koordinate aus mit den Gegensätzen „rational“ und „emotional“, und die Teilnehmenden ordnen sich in dieser zweiten Dimension in den Raum hin ein. Das mache ich auch mit mitgebrachten Fotobeispielen, die entsprechend von den TeilnehmerInnen zugeordnet werden. Diese Methoden führen zu lebhaften Diskussionen und sind ein Beispiel für sehr lebendiges und selbstbestimmtes Lernen.

Ich möchte nochmal meine persönlichen Unterrichtsziele auflisten:

Die Teilnehmenden sollen fähig werden,

– visuelle Reize differenziert wahrzunehmen und nach bestimmten Kriterien zu ordnen,
– visuelle Empfindungen zu erläutern,
– Gefühle zu visualisieren,
– fähig werden, ästhetische Angebote zu hinterfragen und ihre Aussage und Bedeutung festzustellen,
– unterscheiden zu können zwischen rationalen und emotionalen Informationen,
– im Bereich des visuellen Angebots Wesentliches von Unwesentlichem zu unterscheiden,
– zu erkennen, daß Bilder nicht nur der Information und der Kommunikation dienen, sondern auch der Manipulation.

Im besten Falle kann ich damit nur beitragen, ernsthaft ambitionierte Amateure zu unterstützen, Eigenständigkeit zu entwickeln bis hin zu dem Selbstbewußtsein, sich eigenverantwortlich Ausstellungen, Wettbewerben usw. zu stellen oder womöglich den Weg in eine professionelle Richtung einzuschlagen, sei es mit einer eher handwerklich orientierten Ausbildung oder aber mit dem Gang in die fotografischen Fachbereiche der Hochschulen. Angesichts der Referenzen, die ich für TeilnehmerInnen-Bewerbungen geschrieben habe, ist es kein Wunschtraum, sondern tatsächlich Realität. Ich gehe nicht so weit, zu behaupten, daß mit unserer Arbeit an der VHS Kreuzberg der Grundstein gelegt wird zur fotografischen Passion. Wir geben aber den Teilnehmenden hier die Möglichkeit, das Medium in allen seinen Schattierungen kennenzulernen und sich in Ruhe zu entscheiden, was sie damit anfangen wollen. Die meisten bleiben im Amateurstadium, bleiben der VHS Kreuzberg viele Jahre lang treu und tingeln sich durch die Vielzahl der angebotenen thematischen Kurse. Sie bleiben hier, und zwar nicht, um weiter ausgebildet zu werden, sondern um ein ständiges Forum zur fotografischen Auseinandersetzung zu nutzen.

Ich will jetzt den Blick über den Tellerrand hinaus auf andere Institutionen werfen, an denen Fotografie gelehrt wird. Um der zeitlichen Ordnung willen und wegen der inneren Verbundenheit will ich eine kurze Rückschau halten auf die legendäre „Werkstatt für Fotografie".

Werkstatt für Fotografie

1976 von Michael Schmidt gegründet, war die Werkstatt in den Räumen der VHS Kreuzberg beheimatet. Sie war in ihrer Zielsetzung und in ihrer Organisation ein Phänomen. Eine wegweisende Ausbildungsstätte ohne staatlichen Auftrag, ohne staatlich bestellte DozentInnen, ohne staatlichen Abschluß und doch unter dem Dach der Volkshochschule keine Privatschule. Sie war eine Einrichtung, die sehr erfolgreich gearbeitet hat und sich über die Grenzen hinaus bis heute internationale Anerkennung verschaffte.

Die Ausbildung war konzipiert als Kurssystem, beginnend mit den Grundkursen zur Vermittlung technisch/handwerklicher Fähigkeiten. Daran schlossen sich die Aufbaukurse und ab dem 7. Semester die Hauptkurse an. Im Prinzip war die Schule offen für jedermann, der Besuch war an keine Auflagen gebunden. Für die AnfängerInnenkurse gab es allerdings lange Wartezeiten, und für den Direkteinstieg ins Aufbau- oder Hauptstudium war die Bewerbung bei den jeweiligen DozentInnen nötig.

Die Werkstättler haben sich von Anfang an orientiert an der direkten Sichtweise auf die Wirklichkeit, die vor allem von den amerikanischen Fotografen überzeugend praktiziert wurde. Mit ihnen fand auch ein reger Austausch statt. Namhafte, international anerkannte Fotografen, stellvertretend seien hier genannt: Ralph Gibson, John Gossage oder Larry Fink, kamen nach Berlin, um an der Werkstatt Workshops abzuhalten. TeilnehmerInnen

daran waren nicht nur die BerlinerInnen, InteressentInnen kamen auch aus Westdeutschland, vornehmlich aus dem Ruhrgebiet, wo sich ja bekanntlich ein weiterer Schwerpunkt der direkten oder auch dokumentarischen Fotografie etablierte. In regelmäßigen Abständen hat die Werkstatt Ausstellungen veranstaltet, bei denen sie wiederum bevorzugt amerikanische FotografInnen präsentierte. Als Beispiele seien hier genannt : Lewis Baltz, William Eggleston, Lee Friedlander und – wohl als erfolgreichste Ausstellung – die von Diane Arbus. Einmal im Jahr gab es eine Werkschau mit den Arbeiten der KursteilnehmerInnen und DozentInnen zu sehen.

Die Organisation war insoweit gesichert, als die Werkstatt innerhalb der Volkshochschule ihre eigenen Räume hatte und ihr eigenes Büro. Sie hatte ein separates Programmheft und einen eigenen Etat. Aber – sie wurde getragen vor allen Dingen vom hohen Idealismus und Engagement der DozentInnen und der Freunde der Werkstatt, von denen sie auch zusätzlich finanziell unterstützt wurde.

Es gab damals in Berlin keine Möglichkeit, ausschließlich Fotografie zu studieren, und der Zusatz „Autodidakt" in den verschiedenen Biographien schien ein Qualitätsmerkmal zu sein, anders als heutzutage mit dem erweiterten Angebot der akademischen Ausbildungen. Ein Beweis für die Akzeptanz der Werkstättler waren auch die zahlreichen Museumsankäufe durch Janos Frecot, der die Fotografische Sammlung in der Berlinischen Galerie einrichtete.

Und es ist schon bemerkenswert: Obwohl das erklärte Ziel der Werkstatt nicht die Ausbildung zur Profession, sondern eher Persönlichkeitsbildung war und eigentlich nur Amateure angesprochen waren, die ernsthaft und kontinuierlich arbeiten wollten, fanden doch viele ehemalige Werkstatt-Schüler in die berufliche fotografische Laufbahn. Sei es als freie Künstler in einer inzwischen weitgehend akzeptierten Mischung zwischen eigenem und fremden Auftrag, wie beispielsweise Ulrich Görlich, Wilmar König, Winfried Mateyka oder Manfred Sackmann, oder indirekt als Galeristen wie Bodo Niemann oder Werner Land oder der Antiquar und Buchhändler Volker Kunze. Einige haben den Besuch der Werkstatt benutzt, um heute selber zu unterrichten, wie beispielsweise Ursula Kelm oder Oliver Scholten oder auch Wolfgang Ritter, der sich heute bei der NGBK engagiert. Es scheint so, als ob die Stadt voll ist von Leuten, die nach wie vor bemüht sind, die Idee und die fotografische Haltung der Fotowerkstatt weiterzutragen.

Doch es gibt auch Kritisches anzumerken: Offensichtlich war die männlich dominierte Werkstatt nicht nur der Fotografie verpflichtet, sondern auch dem Dogmatismus. Der Unterricht war streng, autoritär, intolerant, und nur die stärksten Gemüter überhaupt hielten durch. Man muß ihr auch heute noch vorwerfen, was die Akzeptanz einer bestimmten fotografischen Richtung betrifft, eine überaus elitäre Haltung eingenommen zu haben. Nur wenigen gelang es, und das sozusagen halb versteckt oder eben gerade to-

leriert, die strenge Richtung der Dokumentar-Fotografie aufzubrechen und stärker sichtbar ihren subjektiven Standpunkt zu fotografieren, wie beispielsweise Thomas Leuner, Friedhelm Denkeler oder – erstaunlich genug, da aus weiblicher Sicht – Ursula Kelm.

Die Werkstättler waren so von sich eingenommen, daß sie sich nicht einmal im eigenen Land umschauten. Da entwickelte sich nämlich im Ruhrgebiet eine Schule, im Umkreis von Bernd und Hilla Becher in Düsseldorf oder der Steinert-Schülerin und Kuratorin Ute Eskildsen am Folkwang-Museum in Essen, da entwickelte sich also eine Schule, in der eine fotografische Haltung propagiert wurde, die der der Werkstatt durch ihre klare, unmanipulierte Sicht auf Realitäten sehr verwandt war. Es gab wohl Kontakte, aber einen nennenswerten, fruchtbaren Austausch gab es nicht. Und daß Klaus Honnef, der damalige Kurator des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und spätere Honorarprofessor an der Gesamthochschule Kassel, in einem intelligenten Aufsatz den Begriff der Autorenfotografie prägte, der mit der Haltung der Werkstättler absolut übereinstimmte, berührte sie nicht sonderlich. Erst vor ein paar Tagen wieder hörte ich im Gespräch den Ausspruch: „Ja, ja schon – aber das war ja im Ruhrpott, nicht bei uns!“. Offensichtlich war das Ruhrgebiet weiter weg als Amerika.

1986, nach 10jährigem Bestehen, stellte die Werkstatt für Fotografie ihren Betrieb ein. Über die Gründe kursieren immer noch eine Menge vor allem emotional geprägte Gerüchte. Es gibt Stimmen, die meinen, die Idee der Werkstatt wäre gescheitert. Ich meine, nicht die Idee ist gescheitert, sie war hervorragend in ihrer Zeit, in den 70er Jahren, in der Zeit des politischen Aufbruchs und des Idealismus. Nur – nach 10 Jahren hatte sich die Idee verbraucht, und die damaligen Verantwortlichen haben nicht die Kraft der Erneuerung aufgebracht, die nötig gewesen wäre, um im Kontext der sich wandelnden Gesellschaft zu arbeiten. Es ist ein offenes Geheimnis, daß Leiter und DozentInnen innerlich zerstritten waren, und in dieser Verwundbarkeit mußten sie es sich gefallen lassen, daß die neue Direktorin der VHS Kreuzberg andere Vorstellungen durchsetzte. Sie hatte den Wert der Werkstatt für Fotografie und damit auch die Profilierungsmöglichkeit für die Volkshochschule nicht erkannt. Nach langen Kämpfen und Vermittlungsversuchen sprach sie der Werkstatt ihre Autonomie ab. Sie nahm ihr die Exklusiv-Nutzung der Räume und kürzte den Etat wesentlich, so daß in der gewohnten Qualität keine Ausstellungen und Workshops mehr möglich gewesen wären. Dem wollten sich die DozentInnen nicht beugen und traten im Sommer 1986 geschlossen zurück.

Professionelle Ausbildungsmöglichkeiten

Wenn ich mir heute die Situation anschaue an den staatlichen oder staatlich anerkannten Einrichtungen wie Fachschulen, Fachhochschulen oder Universitäten, so fallen bestimmte Entwicklungen ins Auge. Das Ausbil-

dungsangebot ist in den letzten Jahren immer zahlreicher geworden. Fotografische Fachbereiche und entsprechende Lehrstühle wurden vermehrt eingerichtet. Ich warne allerdings davor, es als Indiz dafür zu nehmen, daß die Fotografie eine größere künstlerische Akzeptanz erfährt. Doch selbst die Fachschulen sind bemüht, den schöpferisch-geistigen Prozeß zu stärken. Schönes Beispiel: die heutige „Staatliche Fachakademie für Fotodesign" in München. Bis 1990 war es die traditionsreiche „Bayerische Staatslehranstalt für Fotografie" – mit einer zweijährigen Ausbildung zum Fotografengesellen. Mit der Umstrukturierung vor vier Jahren wurde die Ausbildung auf drei Jahre verlängert mit der Examensprüfung zum „Staatlich geprüften Foto-Designer". Und ganz neu, nämlich mit dem gerade begonnenen Schuljahr, hat auch der Lette-Verein Berlin dieses System übernommen. Aus dem Fotografengesellen wird also der Foto-Designer. Auch die Blätter zur Berufskunde, herausgegeben von der Bundesanstalt für Arbeit, tragen den Titel: „Foto-Designer/Foto-Designerin". Es wird sich zeigen, ob der schöne Titel auch mit Inhalt gefüllt wird.

In der akademischen Ausbildung in Berlin sieht die Situation immer noch sehr traurig aus. An der Hochschule der Künste unterrichtet Dieter Appelt „Experimentelle Fotografie", allerdings im Studiengang Kunsterziehung. Im Studiengang Bildende Kunst besetzt Katharina Sieverding den Lehrstuhl „Experimentelle Kunst", wobei sie immerhin verstärkt das fotografische Medium einsetzt. Der einzige ausdrückliche Lehrstuhl für Fotografie (Wolfgang Lücking) ist im Fachbereich Visuelle Kommunikation angesiedelt, dessen Schwerpunkt aber eher in den Bereichen Grafik, Video und Film liegt.

Die Kunsthochschule in Berlin-Weißensee, die den Abschluß als „Diplom-DesignerIn" anbietet, besitzt überhaupt keinen Lehrstuhl für Fotografie. Eine zeitgemäße und spannende Ausbildung mit den Abschlüssen „Medien-DesignerIn" und „Medien-KünstlerIn" ist seit ein paar Jahren an der privaten Bildo-Akademie möglich, doch die Studiengebühren von fast 4.000,- DM pro Semester sind wohl nur für eine eingeschränkte Bevölkerungsschicht erschwinglich. Außerdem fehlt meines Erachtens der akademische künstlerische Gesamtzusammenhang.

Beispielhaft ist die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, die mittlerweile sechs (!) Lehrstühle für Fotografie eingerichtet hat, mit so bedeutenden DozentInnen wie Joachim Brohm und Astrid Klein. Für BerlinerInnen sicherlich eine mögliche Alternative zur Hochschule der Künste.

Visuelle Kommunikation

Foto-Design, Kommunikations-Design, Foto-Kunst, Medien-Kunst – über allem schwebt der moderne Begriff „Visuelle Kommunikation". Es wird also nicht mehr Fotografie gelehrt, sondern Visuelle Kommunikation, und dies macht unter anderem darauf aufmerksam, daß Fotografie ein fachübergreifendes bzw. medienübergreifendes Genre geworden ist, bemerkenswerter-

weise praktiziert von beiden Kunstrichtungen, also von den FotografInnen genauso wie von MalerInnen – in Fotografien wird herumgemalt, in Malereien werden Fotos eingebracht. Das Selbstverständnis heute geht in die Richtung des „Künstlers, der mit Fotografie arbeitet".

Noch gibt es kein Bundesland, das den Begriff der Visuellen Kommunikation für seine allgemeinbildenden Schulen übernommen hat. Weiterhin steht in den Lehrplänen immer noch Kunstunterricht. Aber unübersehbar wird die Beeinflussung. In Niedersachsen heißt die neue Fachbezeichnung „Kunst und Kommunikation" und in Hessen „Kunst/Visuelle Kommunikation".

Die Fotografie hat sich von dem Anspruch auf Dokumentation und Authentizität befreit. Sie ist als Abbild der Realität unglaubwürdig geworden. Heute geht es mehr und mehr um die künstlerisch-ästhetische Glaubwürdigkeit.

Umso wichtiger wird hier der Anspruch auf Aufklärung; Aufklärung über die Massenmedien, der Wille zum Aufheben des sogenannten visuellen Analphabetismus, zu einem kritischeren Medienkonsum und damit zur Emanzipation.

Literatur

Bavcar, Evgen: Über das Sehen, Vortrag, gehalten an der Berliner Sommerakademie 1990

Deutsche Gesellschaft für Photographie e.V. (Hrg.): Fotografie-Studium in Deutschland, Bd. 4, bearb. von Anna Gripp u. Denis Brudna. Köln 1993

Eid, Klaus/Langer, Michael/Ruprecht, Hakon: Grundlagen des Kunstunterrichts. Paderborn 1980

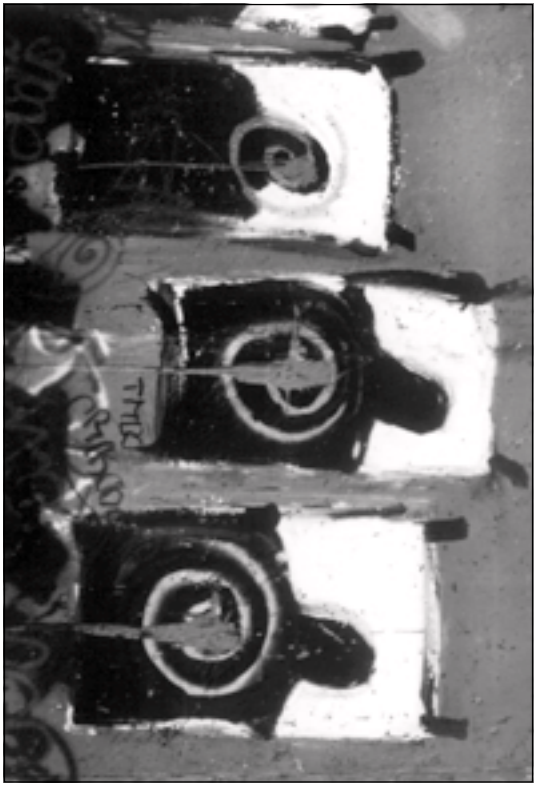
Honnef, Klaus: Das subjektive Moment in der Dokumentar-Fotografie. In: Kunstforum International, Bd 41, 5/1980, Dokumentarfotografie

Kaufhold, Enno: Photographie hat Sonntag (Ausstellungskatalog), hrsg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1991

Schmidt, Michael: Gedanken zu meiner Arbeitsweise. In: camera, Heft 3/1979

Fotos: Klaus Mroß



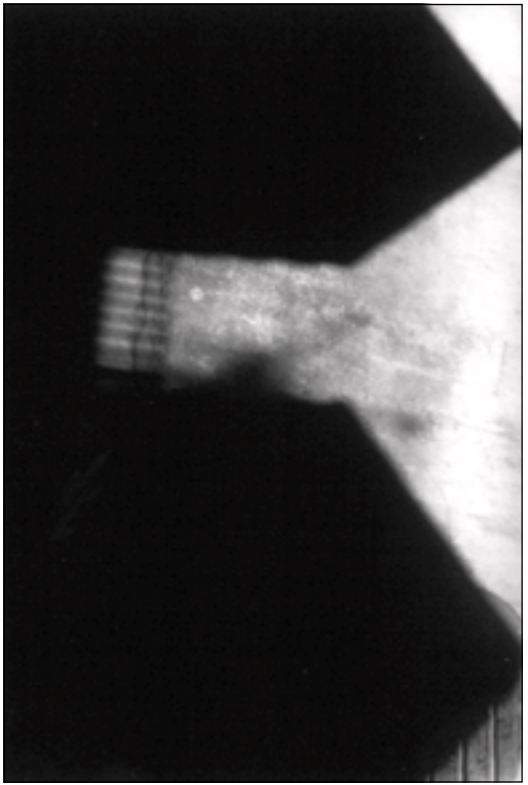


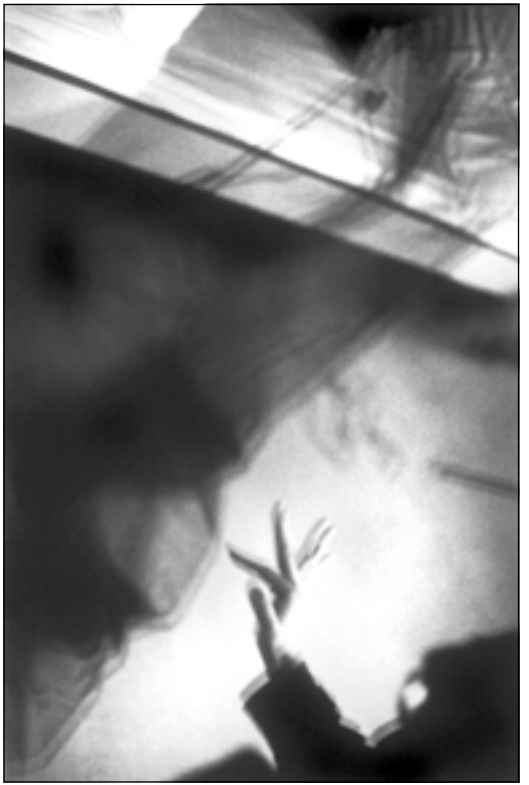


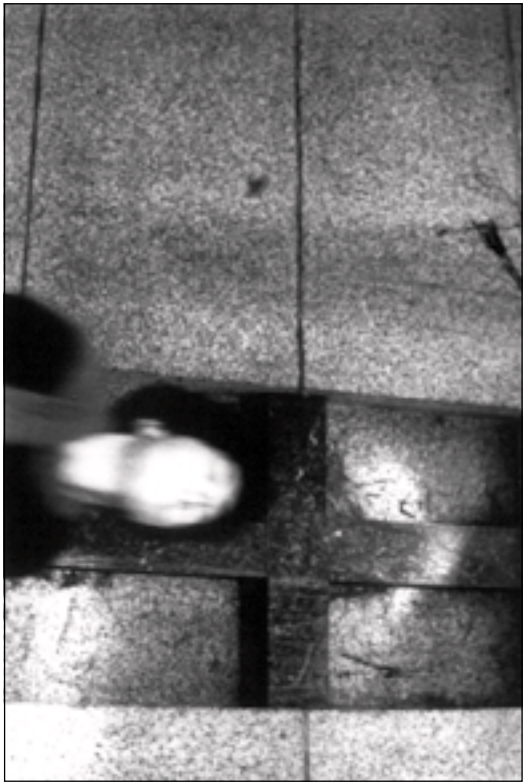


Fotos: Klaus Mroß

Fotos: Veronika Hempel









Fotos: Veronika Hempel

Michael Jochum

Motiv Fotografie

Ich bin Fotograf, arbeite als freischaffender Künstler und unterrichte Fotografie im Rahmen der Volkshochschule München sowie in anderen Einrichtungen der Erwachsenenbildung, führe aber auch Workshops auf privater Basis durch. Ausgehend von den Rahmenbedingungen in München und der Volkshochschule werde ich die Ansätze, Ideen und Erfahrungen meines Unterrichts im Projekt Fotografie schildern. Das „Projekt Fotografie" richtet sich an alle, die sich über einen längeren Zeitraum intensiv mit dem Medium Fotografie auseinandersetzen wollen. Dieses Projekt wurde von mir konzipiert und läuft seit 1989.

Das „Projekt Fotografie" an der VHS München

Außerhalb des traditionellen Ausbildungswesens (Fachakademie für Foto-Design, Fachhochschule, Kunsthochschule) gibt es in München kaum Möglichkeiten, sich gemeinsam mit anderen Interessierten kontinuierlich mit dem Medium Fotografie auseinanderzusetzen, geschweige denn über eigene Arbeiten zu sprechen.

Das Fotoangebot der VHS München, der größten Volkshochschule Deutschlands, bietet zwar eine Fülle an verschiedensten Kursen – viele Grund- und Technikkurse -, lehnt sich bei den thematischen Kursen jedoch meist an die Vorstellungen der Amateurfotografie aus den Fotomagazinen an. Eine Möglichkeit einer über mehrere Semester systematisch aufbauenden Beschäftigung mit dem Medium gab es vor der Gründung des „Projekts Fotografie" nicht. Der ständige TeilnehmerInnenwechsel war auch für mich unbefriedigend und auf die Dauer langweilig, da er keine intensivere Beschäftigung mit Bildern zuließ.

Arbeitsweise in den Kursen

Das „Projekt Fotografie" ist dreistufig aufgebaut: Es umfaßt einen Grund-, einen Aufbau- und einen Fortgeschrittenenkurs. Jeder Kurs hat 28 Doppelstunden im Semester.

Eine Bereitschaft, sich auf den persönlichen Zugang zu Bildern einzulassen sowie zur intensiven Auseinandersetzung mit mir und der Gruppe setze ich voraus. Daher findet bei jeder Einschreibung eine Informationsveranstaltung für neue InteressentInnen statt. Nach Einzelgesprächen, bei denen ich die Vorlage von Bildern verlange, entscheide ich über die Aufnahme in den Projektkurs. Für den Einstieg in den Grundkurs sind Grundkenntnisse der

Aufnahme- und Labortechnik Voraussetzung. Im Gegensatz zu den sonst im Programm der VHS angebotenen Kurse ist kein Kurs frei zugänglich.

Die Gespräche über die Bilder der TeilnehmerInnen bilden den Schwerpunkt der Arbeit. Besonders im Grundkurs werden auch noch technische Aspekte berücksichtigt; hier gibt es die Möglichkeit, während der Kursabende im VHS-Labor zu arbeiten. Zwischen den Kursabenden werden in ca. zweiwöchigem Abstand Übungsaufgaben zu verschiedenen Themen selbständig bearbeitet („Dein Stein – in der ursprünglichen Umgebung, in der Du ihn bewußt hinstellst"; „Nachtbilder"; „Ein Portrait einer Person, die man gerne/ungerne fotografiert").

Im Aufbaukurs gibt es meist gemeinsame Semesterthemen, die Fortgeschrittenengruppe arbeitet jedoch völlig frei (Semesterthemen: Kindheitsorte, Tableau, Familienbilder, Bewegung und Tagebuch). Neben den Bildbesprechungen der KursteilnehmerInnen soll die Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie angeregt und intensiviert werden durch
– die Beschäftigung mit der Geschichte der Fotografie (Bildauffassungen von Klassikern, Bildsprachen in der zeitgenössischen Fotografie),
– Texte zur Fotografie von FotografInnen und TheoretikerInnen,
– die Betrachtung der Fotografie im Kontext der Kunst (Bildsprache, Beeinflussung Fotografie/Bildende Kunst, Foto/Film, Foto/neue Medien).

Dies wird durch die Vorstellung von FotografInnen im Kurs, Besuche von Vorträgen und Ausstellungen sowie Werkstattgespräche realisiert (z.B. 2/94: Fahrt nach Wien im Austausch der Fotogalerie Wien, FLUSS-Fotoinitiative und Heinz Cibulka; 1/95: Vortrag Lewis Baltz oder Besuch der Fototriennale in Esslingen). Dabei hat auch der Austausch mit anderen ähnlich arbeitenden Fotogruppen wie z.B. mit einer Fotogruppe der VHS Berlin-Kreuzberg (Marlies Martins) eine anregende und wichtige Funktion.

Arbeit im Unterricht – dargestellt an drei Beispielen

Wenn neue SchülerInnen zu mir kommen, suchen sie meist klare Regeln und Vorgaben, um ihre Bilder anders, besser oder „schöner" zu machen. Ich gehe auf ihren Wunsch nicht ein und antworte mit Übungen. Die Übungen beschäftigen sich mit den medienspezifischen Besonderheiten der Fotografie.

1. Camera obscura – oder die Fotografie für sich neu erfinden
An einem Wochenende, das gleichzeitig der Beginn des Grundkurses ist, baut jeder seine eigene Camera obscura. Geeignete Schachteln und Bauanleitungen gebe ich vor. Anschließend wird mit den Kameras fotografiert, und die Ergebnisse werden ausgebreitet. Es wird ein Lichtfilm belichtet (einfache Handhabung, da er bei Rotlicht verarbeitet werden kann und geringe Lichtempfindlichkeit besitzt). Aus den Negativen (ca. 12x12cm) können durch Kontaktkopien einfach Positive hergestellt werden.

Ablauf der Übungen:
– Bau der Camera obscura,
– Anfertigung einer Zeichnung von dem Motiv,
– Aufnahme des Motivs mit der Camera obscura,
– Fotos desselben Motivs mit der „normalen“ Kamera (besonders bei bewegten Motiven interessant),
Die Erfahrungen und Entdeckungen werden gemeinsam besprochen, z.B. werden die Unterschiede zwischen Zeichnen und Fotografieren und die jeweiligen Ergebnisse vorgestellt.
Diese Übung soll zeigen und nachvollziehbar machen,
– wie fotografische Prozesse funktionieren (Abbildungsgesetz, Labor),
– daß Fotografie nur ein Minimum an Technik braucht,
– daß es mit Mühe verbunden ist, ein fotografisches Bild herzustellen (im Gegensatz zur alltäglichen Erfahrung mit Automatikkameras und dem Stundenlabor),
– wie wichtig die Pionierzeit der Fotografie ist,
– was der Unterschied zwischen Zeichnen und Fotografieren bedeutet.
Zudem soll eine fotografische Methode gezeigt werden, um Bilder zu produzieren, die in der eigenen Arbeit später bewußt eingesetzt werden können. Bisher ist diese Arbeitsweise jedoch von niemandem selbständig in seinen Arbeiten aufgegriffen worden.

Wenn ich den Kurs eröffne und obiges Programm für das Wochenende vorstelle, sind die TeilnehmerInnen erstaunt und irritiert, daß sie nicht sofort „richtig“ fotografieren, sprich ihre normalen Kameras benutzen dürfen und sich ihrer Meinung nach mit einer Bastelarbeit beschäftigen müssen. Dies hat in ein oder zwei Fällen sogar zum Rücktritt nach dem ersten Kursabend geführt. Die meisten glauben anfangs nicht wirklich daran, daß auf diese Weise klar identifizierbare fotografische Abbilder entstehen können.

2. Ortsbeschreibung
Wie bei der vorher geschilderten Übung arbeiten wir an einem Wochenende, das mit einem Einführungsabend beginnt, einen Tag für die Exkursion und einen Tag zur Ausarbeitung und Besprechung der Kontaktbögen vorsieht. Der ausgesuchte Ort ist die „Panzerwiese“ am Stadtrand von München (ehemaliges Übungsgelände der Bundeswehr) mit angrenzendem Wald. Die Wiese ist flach und weitläufig, mit Resten und Spuren der Bundeswehrübungen, der Wald ist ungepflegt und zeigt vielerlei Gebrauchsspuren.

Beim Einführungsabend sprechen wir zuerst über Orte, die die einzelnen TeilnehmerInnen besonders interessieren oder an die sie spezielle Erinnerungen haben, und versuchen, diese verbal zu beschreiben. Gespräche über die Möglichkeit, an einen Ort aus ganz unterschiedlichen Motiven und Gesichtspunkten heranzugehen, schließen sich daran an, mit dem Versuch, diese aufzulisten:

– als WissenschaftlerIn (GeologIn, GeographIn, BiologIn, ÖkologIn...),
– als Kind assoziativ (zweckfreies Wahrnehmen des Ortes, interessante Dinge zum Spielen, neue Bedeutungen für Dinge),
– als JägerIn und SammlerIn,
– als MalerIn und ZeichnerIn,
– als UrlauberIn.
Bei der Exkursion am darauffolgenden Tag beginnen wir mit der ausführlichen Besprechung der Vorgehensweise und den Wahrnehmungsübungen am Ort. Es soll folgendermaßen vorgegangen werden:
– in die Landschaft gehen und den „eigenen" Ort suchen,
– stehen und ankommen durch bewußtes Atmen und kurze Meditation,
– wahrnehmen: sehen, hören, riechen, fühlen,
– für sich blind beschreiben können,
– einen Lageplan mit den Charakteristika des Ortes skizzieren,
– Materialproben entnehmen und mitbringen.
Nach dieser intensiven Wahrnehmung des eigenen Ortes finden wir uns zu einem gemeinsamen Gespräch zusammen. Jede/jeder stellt ihren/seinen Ort vor, und beschreibt ihre/seine Wahrnehmungen und Beobachtungen (viele haben Hemmungen zu zeichnen, deshalb betone ich immer wieder, daß es bei den Zeichnungen und Skizzen nicht um künstlerische Qualität geht).

Nach einem ausführlichen Gespräch, das in der Landschaft stattfindet, kehren die TeilnehmerInnen wieder an ihre Orte zurück. Dabei gehen sie nach einem vorher besprochenem Ablauf vor:
– mit zugeklebtem Sucher „blind" fotografieren, die Kamera dabei nicht ans Auge halten
– "sehend" fotografieren, wobei wir uns auf Regeln einigen: Was beschreibt für mich den Ort, systematisches Vorgehen beim Fotografieren, Windrichtungen, Einkreisen des Ortes, systematische Standortwechsel, vom Mittelpunkt nach außen fotografieren. Bei den Übungen wird ausschließlich mit Normalobjektiv gearbeitet (dieses Vorgehen ist angeregt durch Peter Mayer: „Landschaftsgänge: Experimentelles Arbeiten in und mit der Landschaft", aus Selle (Hg.): „Experiment ästhetische Bildung", Reinbek 1990, S. 279ff.).
Diese Übung soll zeigen und nachvollziehbar machen:
– Wahrnehmen und eine intensive Auseinandersetzung mit dem Motiv ist eine Voraussetzung für die Fotografie, die über ein „Ablichten" hinausgehen will.
– Durch das Fotografieren ohne Sucher soll die Augenkontrolle und damit auch der automatisch und unbewußt wirkende „Nachbildungstrieb" ausgeschaltet werden.
Durch die Einschränkung auf die Normalbrennweite wird man noch stärker gezwungen, sich mit dem Motiv auseinanderzusetzen, da nicht alles scheinbar mühelos hin- und hergezoomt werden kann, ohne sich selbst bewegen zu müssen.

Meine Erfahrungen haben gezeigt, daß sogar beim „blinden“ Fotografieren fotografische Konventionen verinnerlicht sind: die Kamera im rechten Winkel zu halten, aus Augenhöhe zu fotografieren.

3. Individuelle Fotobücher – Konzept und Gestaltung
Wie uns einige Klassiker der Fotografie – aber auch zeitgenössische FotografInnen – immer wieder zeigen, ist das Buch ideal, um Fotografie zu präsentieren. Da das Medium Buch eine vielfältige Arbeit mit Bildern und Gestaltung erfordert, arbeite ich gerne damit. Es gibt einen klar definierten Rahmen für die Bearbeitung eines Themas vor und zwingt in der Arbeitsweise zu einer gewissen Systematik und Einheitlichkeit. Es muß sehr intensiv am Zusammenspiel der verschiedenen Bilder gearbeitet werden, und es können vielfältige gestalterische Elemente, wie das Verhältnis der Bildgrößen, die Plazierung der Bilder, geübt werden. Nachdem mein laienhaftes Wissen um die technische Seite des Buchmachens bald an Grenzen gestoßen war, habe ich zusammen mit dem Buchbinder und Buchobjektkünstler Peter Weiersmüller einen eigenen Kurs für die TeilnehmerInnen des Projekts Fotografie angeboten. Im Herbst/Winter-Semester 1994/95 fand er zum zweitenmal statt.

Im Rahmen des Projekts Fotografie werden die Bilder zu einem Thema erarbeitet oder aus vorhandenem Bildmaterial zusammengestellt (mit Kombinationen und Abfolgen wird experimentiert). An einem Wochenende findet eine Einführung in die Grundlagen der Buchbindertechnik statt, die Vorbedingung für den eigentlichen Fotobuchkurs ist. Zur Mitte des Semesters werden die bis dahin erarbeiteten Ideen und Konzepte gemeinsam mit dem Buchbinder besprochen und technische Lösungsmöglichkeiten erarbeitet. An einem Wochenende im Projekt wird eine Skizze des Buches erstellt (Bildfolge, Layout, Buchformat). Zur Einleitung haben wir die Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek München besucht und eine Auswahl von dort vorhandenen Künstlerbüchern angesehen wie z.B. David Hockney, Robert Rauschenberg, Andy Warhol. Am Ende des Semesters findet ein Kurs statt, in dem die Endprodukte hergestellt werden. Die Kursleitung erfolgt in Kooperation mit dem Buchbinder.

Thesen

In meiner Bildungsarbeit geht es nicht um Gestaltenwollen oder Kunst – auch wenn viele TeilnehmerInnen dies erwarten. Dieses Wollen verstellt den Blick auf das Eigentliche, die Entwicklung persönlicher Bilder. Ziel ist die „intensive Erfahrungsarbeit“ (Selle), d.h. authentisch Erlebtes zu verarbeiten. Hier gewinnt die Fotografie ihre authentische Dimension wieder, nicht in der Abbildung der äußeren, sondern der inneren Welt.

Form- und Gestaltungslehre bringen zwar vordergründig ansprechende Produkte, aber keinen persönlichen Ausdruck. Gestaltenlernen ist für mich

ein existentieller Akt, der nicht durch irgendwelche Techniken oder erlernten Fähigkeiten vollziehbar ist. Die Form entwickelt sich daher aus der individuell sehr unterschiedlichen intensiven Auseinandersetzung mit den eigenen Bildern. Fotografie ist so verstanden eine Form existentieller Praxis.

Das Gestaltenlernen im obigen Sinne ist selbstbestimmte Arbeit. Im Gegensatz zum Verhalten ist dies nicht pädagogisierbar. Es erfordert die individuelle Auseinandersetzung zwischen mir und den TeilnehmerInnen und umgekehrt – keine Lehrer-Schüler-Beziehung. Für diese Art von Prozessen ist Widerstand wichtig, denn der Wunsch, schnell zu finden, ist der Versuch, die Mühe des Suchens zu überspringen.

So wird der Umweg zum Weg!

Literatur

Lippe, Rudolf zur: Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik. Reinbek 1987

Selle, Gert: Gebrauch der Sinne. Reinbek 1988

Selle, Gert (Hg.): Experiment ästhetische Bildung. Reinbek 1990

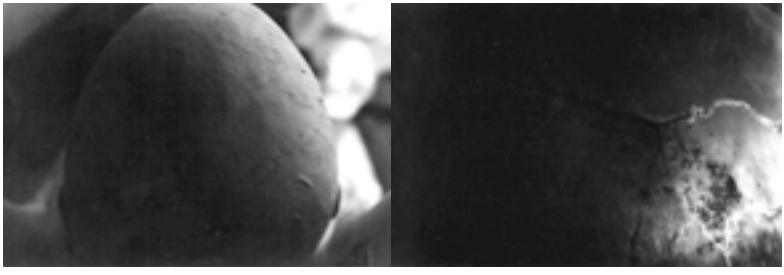


Foto: Michael Jochum

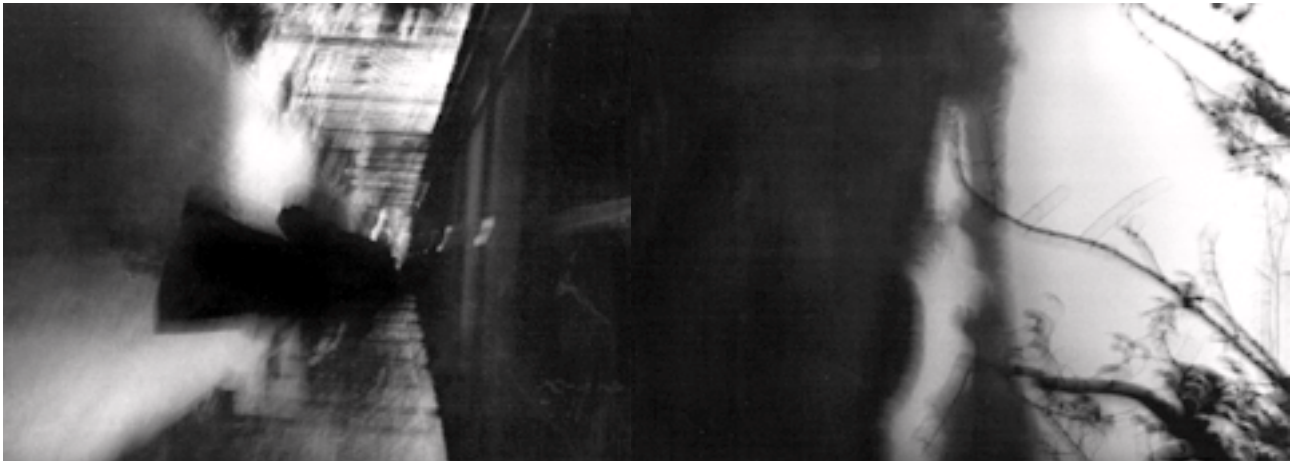
Foto: Eva Maria Wittmann





Foto: Eva Maria Wittmann

Foto: Eva Maria Wittmann



Peter Fischer-Piel

Der fragende Blick*

Anmerkungen zur Fotografie

Da im folgenden viel vom „Fotografen", dem „Betrachter" oder dem „Künstler" die Rede sein wird: Ich schließe selbstverständlich alle Fotografinnen und Künstlerinnen und hier anwesenden Teilnehmerinnen mit ein.

Worum geht es? – Der Titel deutet an, daß in der Fotografie gegenwärtig eine große Unsicherheit besteht, die meist auf die elektronischen Medien zurückgeführt wird. Unsicherheit darüber, ob Fotografie wie bisher zu verstehen ist, wohin sie sich entwickelt, ob es künftig noch eine Fotografie im traditionellen Sinne geben wird und ob sie neben den elektronischen Medien überhaupt noch einen Platz hat. Kurz: Hier geht es um ein neues Selbstverständnis des Mediums Fotografie.

Allerdings spielt bei diesen Fragestellungen nicht die Angst vor der digitalen Fotografie die entscheidende Rolle, sondern etwas, was ich als den Verlust des Glaubens an die Fotografie als Fotografie umschreiben möchte. Dieser Glaubensverlust hat schon vor den digitalen Bildern eingesetzt. Seine Ursache liegt in den Grenzüberschreitungen der sogenannten Post-Moderne, die die einstmals scharfen Grenzen zwischen den künstlerischen und kreativen Disziplinen – sei es Malerei, Plastik, Design oder eben Fotografie – überflüssig gemacht haben. Die modernen Begriffe „Interkunst" und „Multi-Media" sind Kennzeichen dieses Auflösungsprozesses. Zugleich sind sie zum Synonym für einen allgemeinen Kunstbegriff geworden, der keine autonome künstlerische Disziplin mehr kennt. Und das ist der eigentliche Schock.

Dieser Schock ist zweifellos eine Frage der Rezeptionsästhetik, also der Wirkung von Bildern auf den Betrachter. Gegenstand meiner Anmerkungen ist daher die fotohistorische Entwicklung der Bildrezeption als spezifisches Wahrnehmungsphänomen des Mediums. Ich will damit deutlich machen, daß nicht Technik oder neue Technologien, sondern Ästhetik, Wahrnehmung und Interpretation die entscheidenden Faktoren für eine Neubewertung des Mediums Fotografie sind. Das wird in der aktuellen Diskussion um die Fotografie häufig übersehen, vor allem auch in der Vermittlungspraxis der kulturellen Erwachsenenbildung.

Die Darstellung spannt den Bogen vom traditionellen Bilder-Blick zur postmodernen Kunstbetrachtung oder – wenn man so will – von „niedrig nach hoch". Ich fange auf der untersten Stufe an, bei Fotografien, die dem

* Der Vortrag wurde von insgesamt 72 Dias begleitet. Die hier abgebildeten Fotos des Autors sind der zum Symposium gezeigten Ausstellung entnommen.

konventionellen Verständnis von Fotografie entsprechen und anscheinend ganz einfach zu lesen sind.

Durch den Automatismus des Bildübertragungsprozesses besteht in der Fotografie eine analoge Verbindung zwischen fotografiertem und abgebildetem Objekt. Analog deshalb, weil wir die Beziehung zwischen Vorbild und Abbild als „richtig", d. h. als sich mit unserer natürlichen Seherfahrung deckend, erleben. „Mimesis", „Spiegel", „Kategorie der Ähnlichkeit" (Kracauer) oder „Fenster zur Welt" (Flusser) sind dieses Phänomen ebenfalls beschreibende Bezeichnungen. André Bazin beschrieb es bereits 1945 sehr treffend: „In der Fotografie gehört das fotografierte Objekt wie der Finger zu seinem Abdruck"[1].

Diese Beziehung zwischen Vorbild und Abbild löst beim Betrachter einen spontanen Wiedererkennungsreflex aus. Ernst Gombrich weist darauf hin, daß alle optischen Reize, die das Auge empfängt, vom Gehirn unverzüglich auf ihre Wiedererkennbarkeit hin überprüft und gegebenenfalls so lange zurechtgerückt werden, bis sie sich in den visuellen Erfahrungsschatz des Betrachters einordnen lassen.[2]

Wir können diese Behauptung testen, indem wir uns fragen, was wir gerade gesehen haben: Kohl, Rudi Völler, New York oder Ruanda. Es ist also davon auszugehen, daß dieser Reflex bei allen Menschen gleichermaßen funktioniert, eben weil er ein Wahrnehmungsmuster repräsentiert, das unserer visuellen Erfahrung entspricht.

Mit dem spontanen Wiedererkennen des abgebildeten Objekts verknüpfen sich verschiedene Bedeutungen und Wertungen – je nach Weltanschauung des Betrachters und Funktion des Bildes und vor allem im Hinblick auf die historische Zeit, in der ein Foto erscheint.

1972 hatte noch ein einziges Foto aus dem Vietnam-Krieg die moralische Kraft, einen weltweiten Aufschrei der Empörung auszulösen. Heute ertragen wir die Elendsbilder aus Bosnien oder Ruanda. Das zeigt den Wandel nicht der Bilder – die sind dieselben geblieben –, aber den Wandel der Bildrezeption. Allgemein gesagt, bestätigen uns Fotos in unserer Wahrnehmung der Welt. Wir sehen nur das, was wir sehen wollen, und finden in Fotografien die Bestätigung dessen, was wir ohnehin schon kennen oder wissen. Dieses Rezeptionsmuster funktioniert so lange, wie das beschriebene Abbildungsprinzip „störungsfrei", d. h. unserer natürlichen Wahrnehmung entsprechend verläuft. Insoweit glauben wir auch Bildern, deren Funktion manipuliert wurde, wie beispielsweise das bloße Hinzufügen des Benetton-Schriftzuges auf einem Kohl-Plakat deutlich macht. Aus der Wahlwerbung ist eine Produktwerbung geworden, die sich hervorragend in die Marketing-Strategie des Herstellers einpaßt.

Tritt allerdings eine „ästhetische Störung" auf, etwa bei unscharfen, verschwommenen und grobkörnigen oder anscheinend gestellten Fotos, versagt der beschriebene Wiedererkennungsreflex.

Obwohl sich bei einem Foto von Robert Capa das Vorbild oder zumindest eine Spur davon noch immer wiedererkennen läßt, tritt durch die Unschärfe und das grobe Korn aber jene „ästhetische Störung“ auf, von der ich gerade sprach. Ihre Wirkung auf den Betrachter hängt wiederum vom visuellen Erfahrungsschatz des einzelnen ab. Konstruieren wir drei Fälle: Für den einen kann das Bild vollkommen uninteressant sein, weil es seiner gewohnten (Foto-)Wahrnehmung nicht entspricht; ein anderer wird sich fragen, wie es wohl zu der Unschärfe und Körnigkeit gekommen ist; und ein Dritter mag sich wundern, wieso das Bild ins Museum kommt, obwohl es doch nur ein Reportagefoto ist.

Eine andere Form der „ästhetischen Störung“ läßt sich bei Fotos beobachten, die zwar unserem natürlichen Seheindruck entsprechen, aber anscheinend etwas Künstliches, Gestelltes enthalten. Obwohl das Bild von Sebastiao Salgado zweifellos als „richtig“ erlebt wird, kann ein Verlust an Glaubwürdigkeit entstehen, weil der Fotograf als Fotograf in Erscheinung tritt. Das Bild wirkt wie eine Inszenierung, was beim Betrachter den Eindruck hinterlassen kann, der Fotograf habe seine Figuren „zurechtgerückt“, um eine bestimmte Bildaussage zu erzielen. Dadurch wird die spürbare „Realität“ der Szene gestört, und das Bild kann infolgedessen als unauthentisch oder manipuliert erlebt werden.

Es läßt sich also sagen, daß die Rezeptionsästhetik des traditionellen Bilder-Blicks wesentlich die der „Wahrheit und Treue zum Bildgegenstand“ ist. Das hängt wesentlich mit dem analogen Abbildungsprinzip zusammen und wird fälschlicherweise oft mit „Objektivität“ gleichgesetzt. Solange Fotos „wahr“ und „ehrlich“, also im falsch verstandenen Sinne objektiv erscheinen, bestätigen sie unsere visuelle Erfahrung und werden so als „Fenster zur Welt“ betrachtet.

Die meisten Fotografien tauchen allerdings selten ohne irgendeinen Zusammenhang und meist in einer bestimmten Funktion auf. Sie stehen in der Regel mit Texten in Verbindung und werden selbst mit Bildunterschriften oder Texten versehen, die das Bild erklären oder kommentieren sollen. Während es sich bei der Reproduktion aus dem „Spiegel“ um eine im Journalismus gebräuchliche Textillustration handelt – (die mir schon so vertraut ist, daß ich sie gar nicht mehr hinterfrage) –, stellt der Titel unter dem Bild aus einem Kunstkatalog meine visuelle Erfahrung auf den Prüfstand: Der Titel besagt etwas, was ich nicht sehe. Durch die Kombination von Bild und Text aber ahne ich, was die Bildautorin bewegt haben könnte. Allerdings hat sie sich in der wohl beabsichtigten Wirkung vertan. Das Foto liest sich wie eine BILD-Schlagzeile, über die ich mich genauso ärgere, etwa: Arme Ostler, willkommen in der Freiheit!

Bei einem Beispiel von Klaus Elle frage ich mich, ob ich es als Bild oder als Text betrachten soll. Weil ich das Portrait kaum, aber die aufgekritzelten Sätze und Wortfetzen sofort erkenne, bin ich gezwungen, das Bild wie ei-

nen Text zu behandeln. Meine Bildinterpretation wird zur Textinterpretation, deren Entschlüsselung dem Leser überlassen bleibt.

Allgemein gilt: Werden Fotos mit Texten verbunden, geben die Worte den Bildern ihre Bedeutung oder zumindest einen Anhaltspunkt für ihre Sinngebung. Und mit der bewußten Sinngebung nähern wir uns der Kunst der Fotografie, der höheren Stufe in der Hierarchie der Rezeptionsästhetik.

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges, vor allem aber seit Anfang der 70er Jahre, trat ein entscheidendes Element in der Fotografie hervor, das fortan ihren künstlerischen Wert legitimieren und ihr den Sprung in die Museen sichern sollte: die Kategorie des Subjektiven.

Als Minor White um 1950 das Selbst als einzige Quelle allen schöpferischen Tuns erkannte,[3] war die bis dahin verbissen verteidigte Annahme der Objektivität in der Fotografie bereits brüchig geworden. In den 50er und 60er Jahren verstärkten sich die subjektiven Tendenzen, wie dies etwa Otto Steinerts Programm der „Subjektiven Fotografie" exemplarisch belegt.

Ging es dabei aber noch wesentlich um formal-ästhetische Lösungen, wollte die Autorenfotografie der späten 70er Jahre eine neue Qualität des Subjektiven spürbar machen. Nicht mehr das Vorbild-Abbild-Verhältnis war entscheidend, sondern die Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen dem Fotografen und seinen Gegenständen. Diese Beziehung war gekennzeichnet durch Begriffe wie Betroffenheit, Anteilnahme, soziales Engagement, innere Befindlichkeit oder persönlicher Ausdruck. Damit sollte der Fotograf eine Bedeutungsebene herstellen, die ausschließlich seine persönliche Sicht der Welt und nicht ein bloßes Abbild der Dinge widerspiegelte. Für den Betrachter hieß das, genau diese Sicht zu erkennen und das Bild entsprechend seiner subjektiven Gehalte zu interpretieren.

So war gegen Ende der 70er Jahre beispielsweise das Foto von einer Autobahn nicht mehr das Abbild derselben, vielmehr wurde es – ich zitiere Klaus Honnef – „zum Sinnbild, ja zur Chiffre des wurzellosen Menschen in der modernen Industriegesellschaft". Daran ließ sich dann die „persönliche Betroffenheit des Urhebers oder sein soziales Engagement unmittelbar ablesen"[4].

In die genau entgegengesetzte Richtung entwickelte sich das Konzept des sogenannten Visualismus oder Neo-Surrealismus, das auf die Störung konventioneller Wahrnehmungsmuster zielte. Das Vorbild und dessen „folgerichtige" Abbildung spielten ebenso keine Rolle wie die Andeutung der persönlichen Motive des Fotografen. Vielmehr sollte der Betrachter gerade mit mehrdeutigen Bildern konfrontiert werden, in denen er keine „inhaltlichen" Anhaltspunkte für seine Interpretation mehr vorfand und infolgedessen zu einer Prüfung seiner Realitätswahrnehmung gezwungen war.

Klaus Honnef merkt dazu an: „Je ambivalenter Bilder sind, desto sicherer gehören sie in den Bereich der Kunst. Die Mehrdeutigkeit ist nicht das einzige Kriterium, wohl aber das entscheidendste. Bilder der Kunst urteilen und verurteilen nicht, selbst wenn sie bestimmten Interessen dienen"[5].

Insofern stellten die neuen künstlerischen Strategien der 70er und 80er Jahre hohe Ansprüche an den Betrachter. Der Blickwinkel verlagerte sich von der Einheit „Künstler-Werk" auf das Modell „Werk-Betrachter unter Berücksichtigung des Urhebers". Von nun an war der Betrachter sozusagen emanzipiert, die Frage der Bildbedeutung sollte seiner Entscheidung und seinem Empfinden überlassen bleiben. Hier hatte sich offensichtlich der Paradigmenwechsel vollzogen, den Wolfgang Kemp als das große Defizit der Kunstwissenschaft ausmacht: Der Betrachter war nunmehr im Bild.[6]

Ob der Wechsel des Betrachterstandpunkts auch zu einer neuen Freiheit seiner Bildinterpretation führte, will ich bezweifeln. Edward Weston hatte sich zum Beispiel schon 1930 heftig darüber beklagt, daß der „Fotograf kein kleiner Gott sei, befugt, seine Kopf- und Bauchschmerzen auszubeuten und auszustellen"[7]. Zwar spricht aus dieser Klage das inzwischen beerdigte Programm der „Straight Photography", also der „Reinen Fotografie", aber wie immer man zu solcher Verleugnung jeglicher Subjektivität stehen mag, hatte Edward Weston den Betrachter durchaus schon im Blick: Ihm sollten – ich zitiere sinngemäß – „die individuellen Bedürfnisse des Fotografen aber nicht übergestülpt werden, sondern er sollte die Schönheit und Wahrheit der Dinge einfach sehen"[8]. – Und genau darin liegt die wesentliche Frage der Freiheit im Kontext der Rezeptionsästhetik, die auch durch die Autorenfotografie und den Visualismus nicht hinreichend beantwortet ist: Lasse ich dem Betrachter Freiheit, wenn ich ihm ein Abbild der Welt anbiete, oder lasse ich sie ihm, wenn ich ihm ein Sinnbild, also meine subjektive Sicht der Welt zeige?

Vielleicht läßt sich diese Frage durch die Werke der sogenannten Post-Moderne beantworten, der offensichtlich höchsten Stufe in der Entwicklung der Bildrezeption.

Während wir bei den bisher gezeigten Bildbeispielen noch immer unseren Glauben bewahrt haben, daß nämlich mit Fotografie als Fotografie gearbeitet wurde, fehlen uns jetzt die Mittel, diese Werke mit den alten Kriterien der fotografischen Bildinterpretation zu entschlüsseln. – Hier setzt der Verlust des Glaubens an die Fotografie als Fotografie an.

Die Aufnahme des Mediums in den sicheren Hafen der Kunst erweist sich jetzt als Bumerang, denn von dort greifen nun Künstler-Fotografen und Fotografen-Künstler in das Geschehen ein und kehren der Reinheit der Mittel den Rücken. Ihnen ist gleichgültig, ob eine Aufnahme mit oder ohne Kamera entstanden ist, ein Negativ mit oder ohne Vergrößerer entwickelt wurde, ob das Bild selbst gemacht, reproduziert oder gesammelt wurde, ob eine Fotografie als selbständiges Werk oder als Fragment innerhalb eines künstlerischen Konzepts erscheint. Kurz: Für sie gehört die fotografisch erzeugte Fotografie bereits auf den Müllhaufen der Geschichte.

Die wesentliche Frage, die sich nun aufdrängt: Ist das noch Fotografie? Wo ehemals Raum und angehaltene Zeit war, ist nur noch Fläche; wo ich einstmals die Schönheit der Dinge erkennen konnte, zeigt sich mir jetzt

eine Welt aus Form und Farbe; wo ich früher teilhatte an der Welt und die Botschaften ihrer Abbilder wohl verstand, verschließen sich mir jetzt die Dinge.

Diese Frage wird obsolet in dem Moment, wo Fotografie gleich Kunst ist. Denn im Kontext der Kunst spielt die Reinheit der Mittel schon lange keine Rolle mehr. Hier geht es um gezielte ästhetische Störungen und Grenzüberschreitungen, um multimediale Konzepte und Strategien der Subversion, um die endgültige Auflösung oder Ablösung des Realitätsprinzips der Fotografie. Gottfried Jäger sieht darin die Fortsetzung jener „Störfälle" der Fotografiegeschichte, die es seiner Ansicht nach seit der Kunstfotografie um 1900 schon immer neben der offiziellen, also der reinen, traditionellen Fotografie gegeben hat.[9] Dazu zählen beispielsweise das ganze fotografische Werk eines Man Ray oder die große Palette der experimentellen Arbeiten aus den 20er und 30er Jahren.

Während diese Klassiker allein schon aus der Geschichte der Fotografie ihre Bedeutung beziehen – so „unfotografisch" oder abstrakt auch immer sie sein mögen, verstehe ich sie trotzdem aus ihrem historischen Kontext –, bin ich derzeit nicht imstande, die zeitgenössischen Störfälle ohne Hintergrundinformation oder – wenn man so will – ohne Gebrauchsanweisung zu lesen. Einige Zitate sollen dies verdeutlichen:

„Ralf Filges funktioniert die Kamera zu einem Spritzapparat um, Thomas Ruff kombiniert schlichte Zeitungsfotos zu einer Galerieinstallation und ruft damit den inzwischen vergangenen Informationswert der Bilder zurück, Thomas Freiler dringt ins Innerste des fotografischen Übertragungsprozesses vor und zeigt, daß das Fotobild selbst die Bildrealität ist, Paolo Gioli entdeckt die camera obscura neu und kultiviert ihr Prinzip, Johannes Brus schließlich arbeitet mit Pilzbefall, Flusen, Staub und Chemieresten auf nicht fixierten Bildoberflächen"[10].

Wie leicht zu beobachten ist, sprechen diese Werke jedem traditionellen Fotografieverständnis Hohn. Sie sind bewußt dilettantisch, ganz im Gegensatz zur „ernsten Fotografie" betont unernst. Die Ästhetik der Perfektion wird umgekehrt in eine Ästhetik des Unperfekten, die Künstler machen sich lustig über handwerkliches Können. Der Akt der Werkherstellung ist spektakulär, ein gewisses subversives Moment ist ihnen nicht fremd: je unvollkommener, umso besser; umso ekliger, desto besser. Das sind die programmatischen Maßgaben, die auch schon mal in die Empfehlung münden können, „ob nicht Urin ein vorzüglicher Fixierer"[11] sei.

Angesichts solcher Subversion stellt Gottfried Jäger fast pathetisch fest: „Der Kampf um die Freiheit der Mittel ist zuende". Zugleich ist er aber auch skeptisch: „Denn wenn alles erlaubt ist", so fragt er, „was fängt man mit der gewonnenen Freiheit an?"[12].

„Freiheit ist", sagt Vilém Flusser, „gegen den Apparat zu spielen"[13]. Folglich zielt die Strategie der Freiheit darauf ab, den Apparat zu überlisten, seine Programme zu stören. Und so kommt Gottfried Jäger letztlich doch

noch zu dem Schluß, daß die Summe aller Störungen der „Sieg des Künstlers über den Apparat“[14] sei.

Gemessen an den zeitgenössischen Tendenzen der Kunst, kennt die Fotografie gegenwärtig also viele Sieger, aber kaum noch Fotografen. Und wer möchte auch schon gerne in die Nähe eines „Funktionärs“ gerückt werden, der nur vorgegebene Apparatprogramme verwirklicht – so wie dies Vilém Flusser für die knipsende Gemeinde determiniert hat.[15] – Insoweit hat sich vielleicht die Frage der Freiheit für die Künstler erledigt, aber was fängt der Betrachter mit dieser Freiheit an?

Andreas Müller-Pohle konstatiert in diesem Zusammenhang eine neue öffentliche Erscheinungsform des Kunstwerkes, nämlich die Inszenierung des Raums als gleichsam künstlerische, politische und technologische Strategie, an der der Betrachter unmittelbar teilnimmt.[16] Florian Rötzer zeichnet das Bild des modernen Betrachters, der „die ästhetische Distanz zu den Werken der Kunst durch eigenes Eingreifen, Einschreiten, Eintasten in das Kunstwerk zu überwinden sucht“[17].

Die Kunst drängt also nach draußen, und den Betrachter drängt es agierend in das Kunstwerk hinein. Indem der Künstler nur noch die Erlebnisräume bereitstellt und es dann dem Betrachter überläßt, sich darin zu betätigen oder auch nicht, bahnt sich ein neuer Paradigmenwechsel an: Der Künstler wird allmählich überflüssig.

Damit bin ich bei der vorläufig letzten Stufe in der Entwicklung der fotoästhetischen Bildrezeption angelangt, der digitalen Fotografie oder – wie dies zuweilen recht bedrohlich anklingt – dem „elektronischen over-kill“. Wie unschwer zu erkennen ist, sind die elektronischen Medien im Kontext der zeitgenössischen Kunst bereits jetzt eine neue Spielart der Freiheit, eine neue Dimension im Umgang mit dem künstlerischen Material.

Als Kunst hat Fotografie aufgehört, Fotografie zu sein, und deshalb ist jede neue Möglichkeit zur Grenzüberschreitung viel mehr willkommen, als sie Anlaß zu Verunsicherung und Ängsten gibt. Und warum auch sollte William Wegmans Hund namens Man Ray einen anderen ästhetischen Wert haben als der seinen verlorenen Flecken nachtrauernde Dalmatiner – nur weil der mittels elektronischer Bildbearbeitung entstanden ist?

Verunsicherung ruft solcher Zauber allerdings da hervor, wo er auf ein traditionelles Fotografieverständnis und handfeste ökonomische Interessen trifft, mithin im weiten Feld der Amateur- und Profifotografie. Hier fängt das Dilemma mit den digitalen Bildern an, denn tatsächlich ist es mit Computern schon heute möglich, Bilder zu erzeugen, die von herkömmlich aufgenommenen kaum mehr zu unterscheiden sind, d.h. daß das Reale keine Differenz zur mathematischen Simulation mehr kennt. Peter Weibel bringt dies auf den Punkt: „Mit Computern wird angedeutet, was bisher unvorstellbar schien: das Ende des Realen, das Ende der Natur“[18]. Auch wenn diese Vorstellung gerade erst aus dem Bereich der Science Fiction herausgetreten ist, ist die Andeutung aber schon Anlaß genug, der Fotografie im traditio-

nellen Verständnis das Totenglöcklein zu läuten: Denn welches andere Medium ist abhängiger von der Natur als gerade die Fotografie?

In diesem Verlust liegen die entscheidenden Fragen für die Zukunft des Mediums und die wesentlichen Antworten für die Fragen aus seiner Geschichte. Aber genau das wird in der aktuellen Diskussion um die digitale Fotografie weithin nicht behandelt. Vielmehr wird wieder der Fehler gemacht, Leistung mit Leistung zu vergleichen. Wie schon bei der Erfindung der Fotografie, als François Arago die spezifischen Leistungsmerkmale des neuen Verfahrens gegenüber der Malerei rühmte – Schärfeleistung, Detailgenauigkeit, Schnelligkeit, Wirtschaftlichkeit, Aufhebung der Standesunterschiede[19] –, werden in der gegenwärtigen Diskussion die Leistungsmerkmale der konventionellen gegen die der digitalen Fotografie in die Waagschale geworfen: Schärfeleistung, Auflösungsvermögen, sprich Detailgenauigkeit, Schnelligkeit, Wirtschaftlichkeit, Aufhebung der Gesellschaftsunterschiede durch grenzenlose Manipulation der Information.

Sollte der Leistungsvergleich langfristig zugunsten der digitalen Fotografie ausfallen, wird der konventionellen kaum noch eine Überlebenschance eingeräumt. Denn im Kampf um die Geschwindigkeit der Informationsübermittlung und im Wettbewerb um die schnellsten und kostengünstigsten Produktionsformen hat die digitale Fotografie schon jetzt in einigen Anwendungsbereichen die Nase vorn. Die Geschichte wiederholt sich, nur daß sich diesmal die Fotografie in der defensiven Position befindet: Ihr Schicksal scheint besiegelt, sie läuft Gefahr, ihre historischen Funktionen zu verlieren.

Das trifft vor allem Profifotografen ins Mark. Aber auch auf der inhaltlichen Ebene ist das Wehklagen darüber kaum zu überhören. Sei es in Appellen, daß sich das „gute Bild auch künftig durchsetzen werde“[20]; sei es das immer wieder hervorgebrachte Argument, daß die Auflösung des herkömmlich hergestellten Fotobildes von der digitalen Technik niemals erreicht werden wird; oder sei es im Rückgriff auf die metaphysischen Qualitäten des auf Dauer angelegten Fotobildes, wie sie jüngst von Marlene Schnelle-Schneider als Gegenentwurf zum „elektronischen Paukenschlag“[21] hervorgehoben wurden.

Die ganze Debatte steht derzeit ein wenig im Zeichen des Prinzips Hoffnung. Welche Vorschläge und Prognosen sich dabei als richtig oder falsch herausstellen werden, ist für mich nicht die Frage. Das Interessante daran ist vielmehr, daß die Diskussion fast ausschließlich auf der untersten Stufe der fotografischen Rezeptionsästhetik stattfindet, dem Finger-Abdruck-Prinzip, der Nachahmung der Natur. Das muß eigentlich überraschen, scheint doch die digitale Fotografie die höchste und vollkommenste Stufe im fotohistorischen Evolutionsprozeß zu sein.

Sie ist es auch. Aber die beiden wesentlichen Funktionen der digitalen Fotografie sind nun einmal, einerseits die konventionelle zu ersetzen, d.h. wie bisher analoge Naturabbilder zu produzieren, nur eben auf elektroni-

schem Weg, und andererseits simulierte Naturabbilder zu erschaffen, d.h. die Natur zu ersetzen (ersteres wird daran deutlich, wenn man an die elektronischen Kanäle der modernen Nachrichtenübermittlung denkt, letzteres daran, wenn man sich die „Realität" etwa eines Flugsimulators vor Augen führt). Das ist in der Tat beängstigend, vor allem auch, weil Manipulationen keine Grenzen mehr gesetzt sind: Welchem Bild kann ich noch glauben? Vielmehr noch: Welcher Realität kann ich glauben? Und auch das sind Fragen der Rezeptionsästhetik, die sich wesentlich auf die Naturnachahmung beziehen. Letztlich beinhaltet die Diskussion um die digitale Fotografie auch nichts anderes als die seit der Antike immer wiederkehrende Thematik der Mimesis.

Im Ergebnis folgt daraus, daß das Finger-Abdruck-Prinzip zu Unrecht auf der niedrigsten Stufe der fotografischen Rezeptionsästhetik angesiedelt wird. Es ist und bleibt das zentrale Problemfeld der Fotografie. Alles andere ist Episode in ihrer Geschichte.

Abschließend möchte ich noch einige Sätze zur gegenwärtigen Situation der Fotografie an Volkshochschulen sagen. Wie eingangs bereits erwähnt, stellt sich die Frage nach der neuen Rolle der Fotografie nicht erst seit dem Einbruch der digitalen Medien. Daß diese Rolle vor allem eine Frage der Rezeptionsästhetik ist, habe ich aufzuzeigen versucht. Daß sie von zeitgenössischen Künstlern eher als Erweiterung ihrer künstlerischen Praxis angenommen wird, aber im Falle der kulturellen Erwachsenenbildung auf eine sehr heterogene Hörerschaft mit einem eher traditionellen Verständnis von Fotografie trifft, macht die Sache nicht gerade einfach. In dieser Beziehung haben es Kunst- und Fachhochschulen bedeutend leichter, an denen sozusagen „schon von Hause aus" eine gewisse Bereitschaft für grenzüberschreitende und multimediale Dinge vorhanden ist.

Nun soll unseren Hörern eine ebensolche Bereitschaft weiß Gott nicht eingebleut werden. Dafür hat der zeitgenössische Kunstbegriff so manche Tücken, an denen auch die Kunsthochschulen genug zu knabbern haben. Die Vermittlungspraxis an Volkshochschulen darf sich nicht mehr länger der aufgezeigten Problematik verschließen und weiterhin so tun, als sei die Fotografie auf dem Stand von 1950.

Weder die Fotografie als Kunst noch die digitalen Bildmedien gehören im allgemeinen zum Programmangebot an Volkshochschulen; von Fototheorie oder Ästhetik ganz zu schweigen. Vielmehr geht es darum, breit gestreute Bildungs- und Weiterbildungsangebote für Leute aus allen Teilen der Gesellschaft bereitzustellen. Darin liegen Vor- und Nachteile zugleich: Den Bildungsmöglichkeiten für alle und dem Nebeneinander der verschiedensten gesellschaftlichen Gruppen steht die Anpassung der Angebote an die potentiellen Interessen einer breiten Gesellschaftsschicht und infolgedessen die Nivellierung der Inhalte auf eine für alle akzeptable Mitte gegenüber. Diese Tendenz entspricht dem Wesen der Volksbildung, darin liegt ihr sozialer und kultureller Auftrag.

Betrachtet man die Angebote für Fotografie an Volkshochschulen, bestätigt sich diese Tendenz: Welche Kamera ist die beste, wie belichtet man einen Film, wie entwickle ich Negative und Positive, welche Dunkelkammertricks gibt es usw. Im Ganzen spiegelt sich darin das Selbstverständnis der Hobbyfotografie wider, das neben Technikproblemen und dem in qualitativer Hinsicht gelungenen Foto keine weiteren Fragen kennt. Das wiederum entspricht einer Auffassung von Fotografie, wie sie sich etwa nach 1950 mit dem massenhaften Auftreten des Fotoamateurs etablierte – darüber können auch der heutige technologische Standard der Apparate und selbst die Präsentation der digitalen Techniken in den einschlägigen Fotozeitschriften nicht hinwegtäuschen.

Will die kulturelle Erwachsenenbildung an Volkshochschulen nicht gänzlich das Image einer veralteten Institution für Feierabendbeschäftigungen erhalten, muß sie sich den veränderten Bedingungen für Kunst und Kultur stellen und qualifizierten Gegenprogrammen – wie dies zum Beispiel die Werkstatt für Fotografie war – größeren Raum geben.

Anmerkungen

1 Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Was ist Kino? Köln 1975

2 Gombrich, Ernst: Bild und Auge. Stuttgart 1984

3 White, Minor: Rites and Passages. New York 1978, Quelle: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie, Bd. III

4 Honnef, Klaus: Das subjektive Moment in der Dokumentarfotografie. In: Kunstforum International, Bd. 41, 5/1980

5 Honnef, Klaus: Helmut Newton. In: European Photography, Nummer 55, I/1994

6 Kemp, Wolfgang: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Hamburg 1992

7 Weston, Edward: Präsentation statt Interpretation, ca. 1930, Quelle: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie, Bd. II

8 Weston, Edward, a.a.O.

9 Jäger, Gottfried: Fotoästhetik – Zur Theorie der Fotografie. München 1991

10 Die Zitate wurden folgenden Texten entnommen: Gottfried Jäger, a.a.O.; Müller-Pohle, Andreas: Die fotografische Dimension. In: European Photography, Nummer 53, I/1993

11 Müller-Pohle, Andreas, a.a.O.

12 Jäger, Gottfried, a.a.O.

13 Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen 1983

14 Jäger, Gottfried, a.a.O.

15 Flusser, Vilém, a.a.O.

16 Müller-Pohle, Andreas, a.a.O.

17 Rötzer, Florian: Vom Bild zur Umwelt. In: European Photography Nummer 54, II/1993

18 Weibel, Peter: Territorium und Technik. In: Philosophien der neuen Technologie. Berlin 1989

19 Arago, Francois: Rede zur Erfindung der Fotografie, 1839, Quelle: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie, Bd. I

20 Zitiert anläßlich des DGPh-Symposiums „Wege zum Bild", HGB Leipzig, April/Mai 1993

21 Schnelle-Schneyder, Marlene: Von der Héliographie zum generierten Bild – wie geht es weiter? In: Fotografie-Studium in Deutschland, DGPh 1993

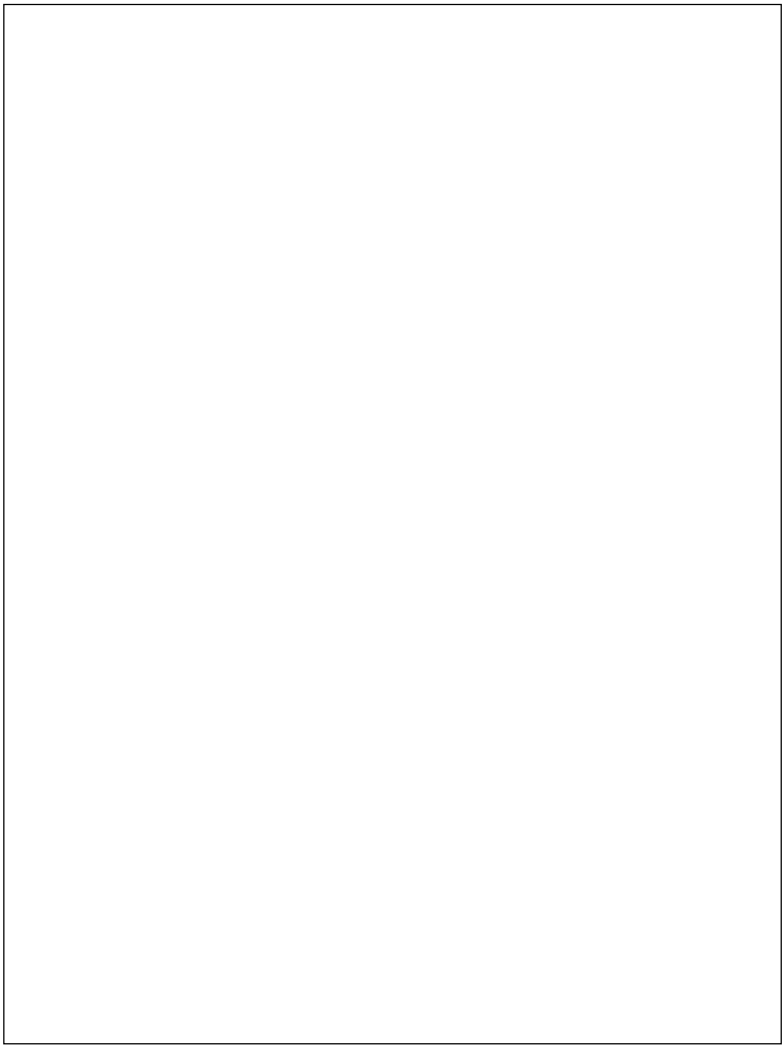


Foto: Peter Fischer-Piel

In der Strafkolonie

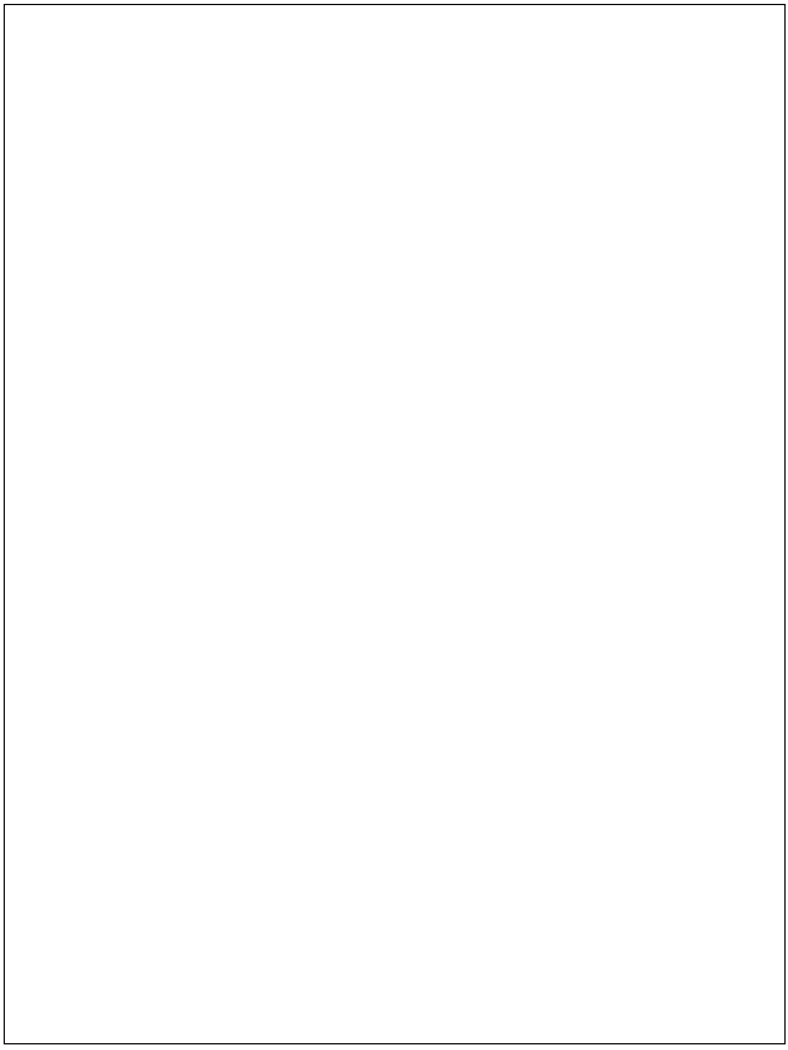


Foto: Peter Fischer-Piel

In der Strafkolonie

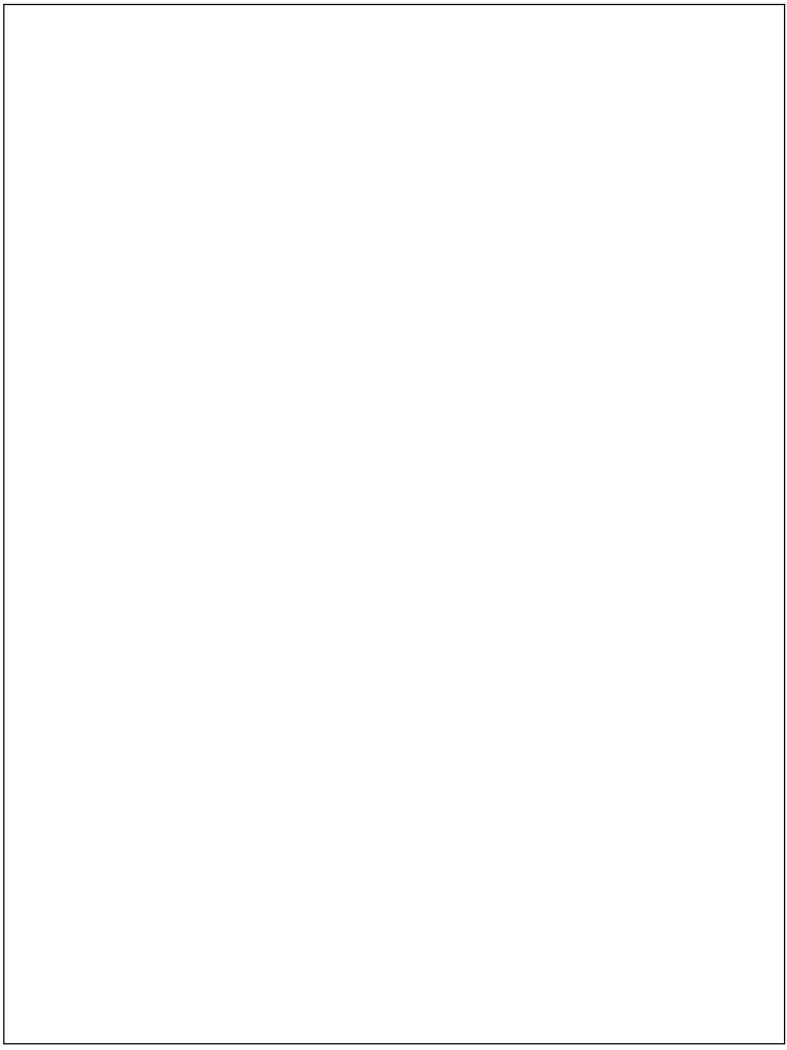


Foto: Peter Fischer-Piel

In der Strafkolonie

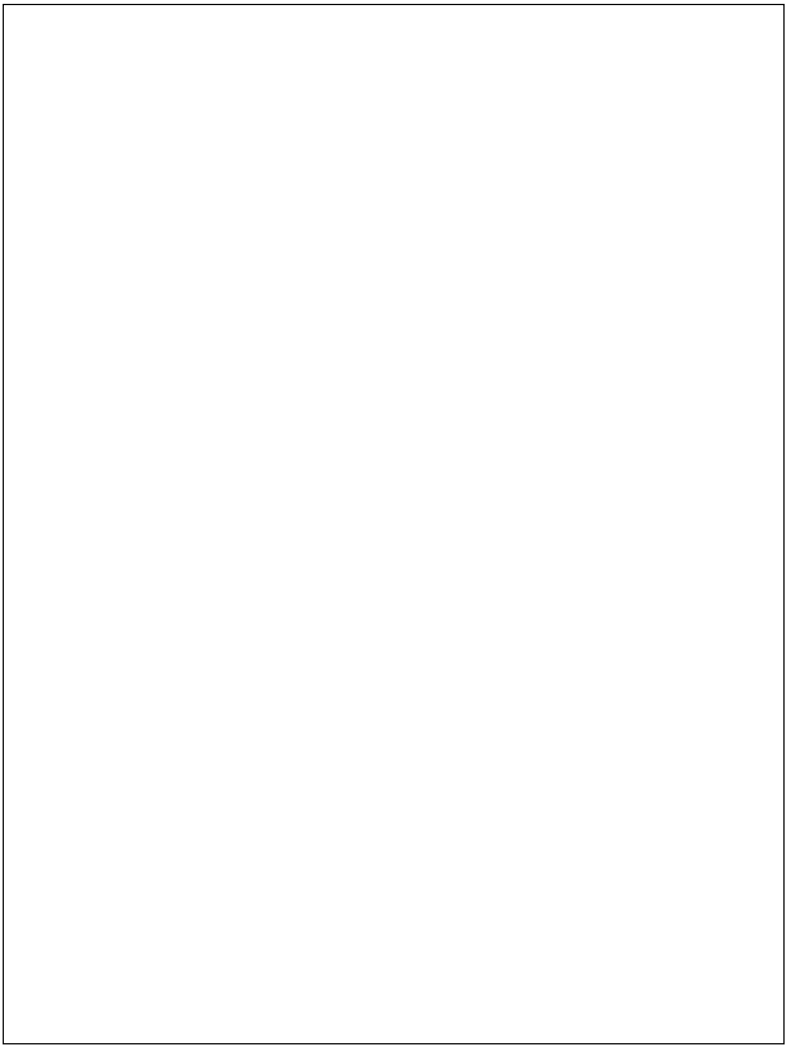


Foto: Peter Fischer-Piel

In der Strafkolonie

Marlene Schnelle-Schneyder

Photographie und Neue Medien

Die Neuen Medien sind in aller Munde, man widmet ihnen Kongresse und Symposien, man warnt vor ihren Gefahren, und das unbehagliche Gefühl gegenüber Maschinen, von denen einige Wissenschaftler ja behaupten, der Mensch selbst sei eine solche, überträgt sich auf die Bilder, die von ihnen erzeugt werden.

Mit der Erfindung der Photographie im vergangenen Jahrhundert, genauer 1839, hatte man noch keine großen Probleme. Nachdem sich der Ausruf Delaroches: „Die Malerei ist tot!" als unbegründet erwiesen und nachdem man der Photographie auf Grund ihrer Apparate die Objektivität und Dokumentation zugeordnet hatte, war die geniale Beteiligung der zeichnenden oder malenden Hand aus dem Spiel, und die Aufgaben waren wieder sauber geordnet: hier die bildenden Künste – dort die Bildaufzeichnung durch die Kamera.

Camera obscura

Die Geschichte dieser Kamera ist allerdings sehr viel älter als die Erfindung der Photographie.

Die Beobachtung, daß Lichtstrahlen, die durch ein kleines Loch in einen dunklen Raum fallen, auf der gegenüberliegenden Seite ein auf dem Kopf stehendes Bild erzeugen, war zum Zeitpunkt der Entdeckung der Photographie schon über 2000 Jahre alt. Aristoteles (384-322 v. Ch.) hat diese Beobachtung bei einer Sonnenfinsternis gemacht, aber er hat sie nicht ausgewertet. Im Mittelalter haben der bekannte, arabische Forscher Abu Ali Alhazen und die Dominikanermönche Albertus Magnus (1193-1280) und Roger Bacon (1214-1294) die Untersuchungen wiederbelebt. Leonardo, von dem wir wissen, daß sein Interesse in gleichem Maße der Kunst, der Wissenschaft und der Technik galt, griff den Gedanken um 1500 auf. Aber erst Giovanni Battista della Porta beschrieb 1558 in seinem Buch *„Magia Naturalis"* die Camera obscura und gab sie als seine Erfindung aus.

Die Camera obscura wurde eine willkommene Zeichenhilfe, als man in der Renaissance glaubte, mit der Darstellung der Perspektive der Wahrnehmung und Darstellung der Wirklichkeit ein Stück näher gekommen zu sein. Im 17. Jahrhundert wurde aus der großen unhandlichen Camera ein kleines tragbares Gerät, und eingesetzte Linsen verbesserten die Abbildungsqualität. Sie ist von Malern verwendet worden, besonders wenn es darum ging, Architekturen oder Städtebilder, die sogenannten Veduten, zu fertigen.

Die Erfindung der Photographie

Erst als das aufgezeichnete Bild der Camera obscura festgehalten, das heißt, als auch der chemische Prozeß der Bildaufzeichnung fixiert werden kann, wird die Kamera zum „mechanischen Apparat", und damit wird auch die Bildaufzeichnung als mechanisch abqualifiziert. In der anschließenden Kunstdiskussion war es nur noch ein Schritt, um sie aus der ehrenvollen Runde der traditionellen Künste auszuschließen.

Aber zunächst kann Alexander von Humboldt, als einer der Gutachter des Verfahrens von Daguerre, in seinem Brief an die Herzogin Friederike von Anhalt- Dessau schwärmen:

„Gegenstände, die sich selbst in unnachahmlicher Treue mahlen; Licht, gezwungen durch chemische Kunst, in wenigen Minuten, bleibende Spuren zu hinterlassen, die Contouren bis auf die zartesten Teile scharf zu umgrenzen, ja diesen ganzen Zauber (freilich einen farblosen) bei heiterem sonnenklaren Tage unserer nördlichen Zone in 8-10 Minuten, bei Egyptischer Durchsichtigkeit der Luft und tropischer Lichtfülle wahrscheinlich in 2-3 Minuten hervorgerufen zu sehen, das spricht freilich unaufhaltsam den Verstand und die Einbildungskraft an"[1].

Die Einbildungskraft mußte allerdings angesprochen werden, wenn man sich erinnert, daß diese ersten Bilder auf Kupferplatten, seitenverkehrt, klein und nur unter einem bestimmten Blickwinkel ihre Kennzeichen der Realität preisgaben.

Aber die Wiedererkennbarkeit dieser Zeichen haben dem Betrachter genügt. Sie wurde gestützt von der Beteuerung: Nur was vor der Linse existiert hat, kann aufgezeichnet werden. Kein Mensch wird das ernsthaft leugnen wollen, nur reduziert sich dieser Aspekt lediglich auf den physikalischen Prozeß und sagt nichts über die Intention des Photographen aus, durch seinen Standpunkt den sichtbaren Objekten eine bestimmte Bildposition zuzuweisen und gleichzeitig eine inhaltliche Aussage zu verleihen, ganz zu schweigen von Inszenierungen vor der Kamera. Sie sind so alt wie die Photographie selbst, fast alle Arten sind im 19. Jahrhundert bekannt und praktiziert worden.



Oskar Rijlander, 1860: „Harte Zeiten" Kombinationskopie auf Albuminpapier



Charles-Francois Jeandel, ca. 1880/1900:
„Modèle féminine enveloppé dans un drap“

Pictorialismus

Das neue Jahrhundert brachte auch neue Experimente. Zunächst erprobte der Pictorialismus der Jahrhundertwende seine Edeldruckverfahren, bei denen ganze Bildteile ergänzt werden oder verschwinden konnten.



Heinrich Kühn, 1905:
„Miss Mary Warner“; Edeldruck



Robert Demachy, 1906:
„Primavera“; Edeldruck

Steichen überraschte seine Rezipienten 1904 mit seinen Nachtaufnahmen, die Bragaglias um 1911 mit Verwischungsspuren. In den zwanziger Jahren wurden die Bildmittel der Kamera entdeckt und eingesetzt. Stürzende Linien, vertikale Perspektivverzeichnungen, Collagen und Montagen, Mehrfachbelichtungen und Bewegungsunschärfen waren an der Tagungsordnung.



Alexander Rodtschenko, 1928: „Fußgänger"



Photomontage 1923: Pro Eto: „Im Bett liegt sie..."

In den weiteren Jahrzehnten unseres Jahrhunderts hat sich die Photographie emanzipiert und ihre Mittel eingesetzt, obwohl diese Entwicklung fast so alt ist wie die Photographie selbst.

Und trotzdem haben wir nicht gelernt, die Bilder als Bilder zu erkennen, geschweige sie als solche zu analysieren. In bezug auf die Analyse der Strukturen und Strategien der Bild-Medien befinden wir uns im Stadium von visuellen Analphabeten.

Die Reproduzierbarkeit und die Massenmedien

Talbot hat uns mit der Erfindung des Negativ-Positiv-Verfahrens die „Reproduzierbarkeit", wie Benjamin gesagt hat, des Bildmediums beschert. Doch erst unser Jahrhundert hat mit den Massenmedien die Fülle der Bilder auf uns niederprasseln lassen.

Wie gehen wir mit der Menge dieser Bilder um? Wie finden wir uns zurecht, wie entscheiden wir, was wir sehen wollen, oder wie gehen wir eyecatchern aus dem Wege?

Rezeption und Wirkung

Unsere strukturell vorhandenen und durch Lernen aktivierten neuronalen Netzwerke haben Erfahrungen gespeichert, Assoziationen gestapelt und Intentionen verwahrt, die nach Bedarf und Lust aktiviert werden können. Aber nicht alles hat die Chance, von uns wahrgenommen zu werden. Wir sehen, was wir sehen wollen; wir hören, was wir hören wollen, und wir fühlen, was wir fühlen wollen – Gott sei Dank! Das heißt, unsere Intention und Aufmerksamkeit wendet sich nicht allen Dingen und Ereignissen zu, und das bewahrt uns davor, im Zeitalter des Medienwahnsinns nicht selber wahnsinnig zu werden.

Bei der Wirkungsforschung ist man über statistische Resultate kaum hinausgekommen. Wenn man die Untersuchungen der Senatskommission für Medienwirkungsforschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft betrachtet, die auf dem Höhepunkt der Diskussion um die Einführung neuer Medien 1980 eingerichtet worden ist und zum Abschluß 1987 eine umfangreiche Dokumentation veröffentlicht hat, ist man über die Dürftigkeit der Ergebnisse irritiert. Es ist da viel die Rede von „Informationsgesellschaft" und „Mediengesellschaft" und davon, daß durch die Einführung von z. B. Bildschirmtext, Videotext, Videorecorder, Bildplatte, Kabel- und Satellitenfernsehen etc. – von den Computern wird da gar nicht gesprochen – die größten gesellschaftlichen Veränderungen seit der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert herbeigeführt werden. Aber auch hier wird zugegeben, daß die Art der Veränderung kaum abzusehen ist und daß wir über die Wirkungsgesetze der Medien so gut wie gar nichts wissen.[2] Wenn wir also versuchen zu ergründen, daß Bilder oder Texte einen bestimmten Eindruck hinterlassen haben, befinden wir uns auf unsicherem Boden.

Naive Gemüter wollen uns weismachen: „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte". Da diese Aussage so allgemein ist, kann man sie vielleicht mit „Aha" kommentieren, aber das wären ja schon aus der Sicht dieser Aussage zwei Silben zuviel. Schwieriger ist schon zu verstehen, wenn, wie jüngst auf einem Symposium über neue Bildsprachen, an dem alle führenden Chefredakteure der deutschen Zeitschriften teilnahmen, der Slogan ernsthaft vertreten wird: „Weniger lesen – mehr wissen!" – das bedeutet höhere Auflagen.

Photographie heute

Die Photographie hat die Revolution der apparativen Bilder eingeläutet, hat die Bilder laufen gelehrt und das Kino in unsere Wohnzimmer transportiert.

Heute ist die Photographie ein traditionelles Bildmedium geworden. Erst seit einigen Jahrzehnten hat sie sich aus dem Dokumentationsgebot befreit, ein eigenes Selbstbewußtsein entwickelt, ihre eigenen Mittel bewußt genutzt und auch unbefangene Grenzüberschreitung praktiziert. Etwas unerwartet sieht sie sich mit der Malerei in der Defensive. Die sogenannten Neuen Medien haben zum Sturm geblasen.

Neuen Medien

Die Essayisten in Sachen Neue Medien sind unterwegs. Sie lassen kein einschlägiges Schlagwort aus, um die neue Medienkunst anzupreisen. Beweglich muß sie sein, interkommunikativ und chaotisch. Da werden Konnektionismus, Holismus, natürlich die Umwelt (wenn auch in einem etwas weiteren Sinne), Netzwerke, selbstreferentielle Systeme, die sogenannte Autopoiesis und ihre offenen Systeme bemüht. Die Biologie, vor allem die Neurobiologie, Kommunikationswissenschaft, Semiotik, Informatik und Kybernetik liefern dazu die Terminologie, um die neue Medienkunst zu begründen. Ein erheblicher Aufwand – auch an Literatur – wird für ein Gefecht betrieben, das ein Ziel verfolgt, das wir eigentlich schon länger kennen: das Tafelbild totzureden. Den Bildern wird vorgeworfen, mit einem „statischen Weltbild korrespondiert" zu haben, mit einem „leblosen Materiebegriff". „Komplexe, dynamische Systeme" sind gefragt und werden als Herausforderung an die Kunst verstanden. Interaktion der Systeme, die Video und Computer ermöglichen, erlauben eine „Teilnahme am elektronischen öffentlichen Dialog", wie Peter Weibel schreibt. Die ökonomischen Sachzwänge verhindern bisher alle „Ansätze zum interaktiven Umgang mit den Medien", und in der Kunst müssen sie „der Herrschaft des Tafelbildes" weichen, klagt Lischka. Die Leiden der Neuen Medien, die mit diesen Vorwürfen geschildert werden, schreien nach tabula rasa und nicht nach Koexistenz.[3]

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt ist noch niemand in der Lage, die Möglichkeiten solcher Medien aufzuzählen. So faszinierend die interaktive Kommunikation in den elektronischen Medien sein mag, wenn man sich vorstellt, daß ein lebhafter Austausch von Botschaften und kreativen Aktionen auch den passiven Rezipienten zum aktiven „Künstler" werden läßt, so problematisch scheint die Aussicht: „Anything goes" oder „Jeder ist ein Künstler"! Wenn „alles geht" und „jeder ein Künstler ist", dann ist eben auch keiner ein Künstler, und gar nichts geht mehr. Letztere Aussagen sind zwar nicht postmodern, können aber auch als eine Herausforderung an die Kunst verstanden werden. Sie sind nicht neu, wie die Chaostheorie, aber sie machen bei ihr vielleicht einige Anleihen, was die in ihr entdeckten Ordnungen betrifft.

Man kann aus den gegenwärtigen Auseinandersetzungen unschwer erkennen, daß die Frage nach der Kunst uns vielleicht auch die nächsten zweitausend Jahre begleiten wird. Auch die Fragen nach Realität, Abbil-

dung, Simulation und Erfahrung sind aktueller den je. Es scheint jedenfalls nicht ausreichend, einen gegenwärtigen Trend für das Ende aller vorhergehenden Überlegungen zu bestimmen. Daß sich Konventionen in der Kunst verändert haben, muß hier nicht weiter betont werden. Daß Grenzüberschreitungen und Verwischungen gerade mediale Unterschiede herausarbeiten und betonen können, ist auch keine neue Weisheit. Daß die Interpretation beweglicher geworden ist, hat sie unter Beweis gestellt. Nur in der Bewertung oder dem kritischen Urteil, wie Kant es noch zu nennen pflegte, wird vornehme Zurückhaltung geübt. Oder ist dies Zurückhaltung gar nicht so vornehm und nur als Ratlosigkeit zu deuten?

Niemand will den elektronischen Medien und auch der Interaktion das Recht absprechen, künstlerische Prozesse in Gang zu setzen. Die Neuen Medien haben zweifelsohne Bereicherungen künstlerischer Erfahrung erwirkt. Bilder, die sich aus mathematischen Formeln generieren und die Ordnung im Chaos sichtbar werden lassen, die Licht und Schattenverhältnisse berechnen können, die Architekturumwanderungen und Raumbegehungen von Gebäuden gestatten, die nur im Entwurf existieren, werden in der Zukunft andere Schwerpunkte setzen.

Der Wiederholungsakt der Schöpfung im künstlerischen Malprozeß, wie ihn die Renaissance noch verstanden hat, soll durch den „Schöpfungsakt" der Formel ersetzt werden.

Die Position der Photographie

Die Photographie wird einerseits ihre spezifischen Eigenschaften bewahren können, andererseits den digitalen Entwicklungen nicht entgehen können. Die Manipulation der Bilder ist durch Computereingriffe so perfekt geworden, daß sie nicht mehr wahrgenommen werden kann. Damit ist eine der Funktionen der Photographie – Beweismittel vor Gericht zu sein – zu Ende gegangen; ihre Glaubwürdigkeit ist auf der Strecke geblieben. Aber wir konnten sehen, daß das nicht ihr einziges Kapital war, daß sie mit anderen Bildpotentialen wuchern kann, sofern sie sich auf ihre Bildqualitäten besinnt, denn schon Platon warnte:

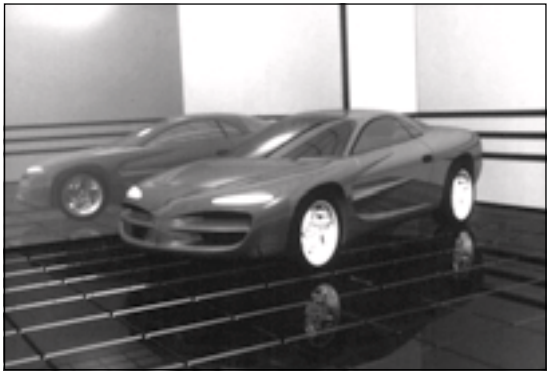
„Gar weit also von der Wahrheit ist die Nachbildnerei; und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles, weil sie von Jeglichem nur ein Weniges trifft und das im Schattenbild"[4].

Wie man sehen kann, sind das auch heute noch sehr zitierfähige Texte. Vielleicht kann das Wenige in ein Mehr verwandelt werden, sofern es sich nicht in der Nachbildnerei erschöpft.

Digitale Bilder

Damit ist im Moment die neue Bildproduktion beschäftigt. Sie versucht so „echt" wie die Photographie zu wirken, sie ignoriert im Moment noch ihre

spezifischen Mittel und ist ganz in der Mimesis befangen. In der Autowerbung erfüllt sie schon ihren Zweck, erspart sie doch große und aufwendige Ateliers für die Aufnahmen. Außerdem können die Daten von den Firmen frei Haus geliefert werden, aus denen der Computer dann die Bilder errechnen kann.



Chrysler Car rendered with CATIA Visualization Studio. CATIA geometry data courtesy of Chrysler Corporation. Visualisierung by mental images, Berlin 1994

Architekturentwürfe müssen nicht mehr aufwendig gebaut werden, generative Bilder visualisieren ihre Gestalt.



Visualisierung eines Architekturentwurfs für den Umbau des Berliner Reichstags. Copyright: mental images, Berlin 1992

Eine ganze Palette von Bildern, die uns gegenständliche Referenzen anbieten, die zum Teil das Angebot auf raffinierte Weise vereinfachen, steht uns bereits zur Verfügung. Diese Referenzen werden apparativ erstellt, ihre Authentizität beruht auf dem Vertrauen in die Maschinen, oder, wenn man so will, auf der Erfahrung des Rezipienten. Auch hier ist er wieder zufrieden mit der Erkennbarkeit! Allerdings hat das abgebildete Objekt keine ge-

genständliche Vorlage in der Realität. Es existiert keine Linse, und davor ist auch nichts gewesen! Wir können beliebig manipulieren und wenn wir an die Fähigkeiten des Menschen denken, Bilder als solche zu analysieren, wird er auch auf vieles hereinfallen. So lange das nur in einem überflüssigen Kaufresultat besteht, ist es zu verschmerzen, wenn es politisch ausgenutzt würde, könnte das schlimmere Folgen haben.

Die Zukunft der Bilder

Wird die Zukunft mit der Kommunikation am Bildschirm das Ende unserer geistig kreativen Kraft bedeuten? Das sind Fragen, auf die wir – wenn wir ehrlich sind – keine befriedigenden Antworten geben können. Es hilft nicht, wenn wir das Schreckgespenst einer dahindämmernden Mediengesellschaft an die Wand malen. Vielleicht ist es nützlicher, sich Gedanken über die Zukunft der Bilder zu machen.

„Es ist die Aufgabe, das, was da sprechen will, hören zu lernen, und wir werden uns eingestehen müssen, daß Hörenlernen vor allem meint, sich aus dem alles einebnenden Überhören und Übersehen zu erheben, das eine immer reizmächtigere Zivilisation zu verbreiten am Werk ist“[5].

Nach diesem Zitat Gadamers muß Hören und Sehen also gelernt werden. Nicht unbedingt zur Orientierung in der Realität, wir haben oben erwähnt, daß unsere handlungs- und zielgerichtete Orientierung in der Realität von Details und Einzelheiten absehen läßt.

Da, wo Bilder isoliert präsentiert werden, in Ausstellungen oder Bildbänden, haben sie mit dieser vorgeprägten Rezeptionsweise zu kämpfen. Sie können überhaupt nur eine Wirkung entfalten, wenn der Betrachter etwas mitbringt, was er in der Regel nicht hat: Zeit. Bilder, die nichts außer sich selbst anbieten, brauchen Zeit, um als Bilder erkannt zu werden.

Das ist ein ganz unpopuläres Ansinnen in unserer Zeit. Die Rolle der Bilder in den Massenmedien spricht dagegen. Sie besitzen keine Chance der isolierten Wirkung, sie sind gekoppelt an Sprache und Musik oder verkommen zu ihrer Dekoration. Die Flüchtigkeit des Blickes wird provoziert, man kann ihn einüben bei Computeranimationen oder beim Zappen durch die Programme.

Sehen wir die Realität durch diese Bilder, die sich in unseren Köpfen festsetzen? Ich halte diese Behauptung für ziemlich absurd, wenn ich versuche, mir ein konkretes Beispiel vorzustellen. Natürlich kenne ich einige Ereignisse nur aus Fernsehberichten, die mir ganz selten eine Hintergrundinformation vermitteln, sondern nur plakative statements in den Raum stellen. Natürlich wird in Sendungen und Berichten versucht, durch regelmäßige sensationelle Katastrophenmeldungen und Leidensbilder auch meine Sensibilität auf ein gewohnheitsmäßiges Maß zurückzuschrauben. Warum haben diese ganzen Jahre der Kriegsberichterstattung, der Bilder und Berichte des Grauens und des Wahnsinns die Verhältnisse nicht verändern

können? Die Menschen scheinen in bezug auf ihre Wahrnehmungsmechanismen Weltmeister der Verdrängung zu sein.

Die Apparategläubigkeit des 19. Jahrhunderts ist heute noch tief verwurzelt, denn sonst könnte man nicht damit spekulieren, daß uns Datenaufzeichnungen als Kriegsbilder verkauft werden und eine Berichterstattung ersetzen, wie das im sogenannten Golfkrieg der Fall war. Was können wir sehen, was können wir glauben? Wir können jedenfalls nicht glauben, was wir sehen!

Ablenkung ist Trumpf, die Printmedien sehen ihre Aufgaben in der Anpassung, ganze Generationen von Grafikern zeigen, was sie können, welche Mätzchen ihnen geläufig sind und wie man Bilder vermarkten kann. Im Prinzip werden sie sich alle ähnlicher: ob sie Illustrierte oder Fachzeitschrift heißen, ob sie Sensationen, Klatsch oder Kultur vermitteln wollen. Konsumieren, das können wir. Das Angebot der Waren ist reichlich, das Sortiment überfließend. Die Gewinnspanne scheint die Orientierung zu sein, ihre Maximierung das Ziel. Was macht es da noch für einen Unterschied, ob die Bilder analog oder digital photographiert, ob sie manipuliert oder auch generiert sind? Sie rechnen mit visuellen Analphabeten, denen man ein paar Zeichen der Realität anbieten kann, die sie für die Realität selber halten.

Die Chance des „Tafelbildes“

Gibt es in dieser Medienlandschaft überhaupt noch eine Chance für Bilder, gesehen zu werden? Oder man könnte danach fragen, ob es überhaupt noch Sinn macht, Bilder zu produzieren?

Das sogenannte Tafelbild – so altmodisch allein das Wort klingt – hat viele Chancen für Gegenprogramme, und das betrifft auch das photographische Bild als zweidimensionales, feststehendes Bild. Die Angriffe der Neuen Medien gegen diese Bilder liefern eigentlich die Argumente für ihre existentielle Funktion. Das Bild kommt einem sehr ausgeprägten, menschlichen Anliegen entgegen: der Stabilitätstendenz. Es kann in seinen Grenzen mehrere Sinnschichten verdichten, die nicht im ersten Blick der Wiedererkennung einzulösen sind. Es kann dem flüchtigen Angebot entgegenwirken und durch existentielle Sinndeutungen Fragen ins Bewußtsein bringen, die an dem medialen Massenangebot zu ersticken drohen. Physikalisch gesehen ist es statisch, was jedoch seine Interaktion anbelangt, ist es auf Dialog angelegt, auf den Prozeß der Wahrnehmung, die durch im Bild angelegte Potentiale in Gang gesetzt werden. Sie können eine Dynamik entfalten, die leiser und gegebenenfalls unspektakulärer ist als der elektronische Paukenschlag. Das ist vielleicht eine ganz unpopuläre Erwartung, aber wann ist es die Aufgabe der Kunst gewesen, populär zu sein? Die Schwierigkeit besteht darin, daß keine gängigen Rezepte anzubieten sind, weder für analoge noch für digitale Medien.

Das Bild bekennt sich zu seiner historischen Herkunft, seine Wirkungsweisen sind seit Platon gedeutet worden, was jedoch nicht heißt, daß es nichts mehr zu sagen hat.

Anmerkungen

1 Zitiert nach : Werner Neite: „Die frühen Jahre der Photographie – Dokumentarisches zu den Anfängen in Deutschland“ in dem Katalog zur Ausstellung: „In unnachahmlicher Treue. Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern“. Köln 1979, S.28

2 Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG): Medienwirkungsforschung in der Bundesrepublik Deutschland. Weinheim 1987

3 Gerhard Johann Lischka und Peter Weibel: „Polylog. Für eine interaktive Kunst“. In: Kunstforum International, Bd.103. Köln 1989, S.65ff.

4 Platon: Sämtliche Werke, Band 3: Politeia. Hamburg 1958, S.290, 598b

5 Hans-Georg Gadamer: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S.48

Oliver Scholten

Fotografie und ästhetische Bildung

Fragmente einer eher soziologischen Betrachtung

Die Fotografie – ein historischer Zustand?

Noch immer ist der Fotoapparat die gewaltige Bildermaschine, mit der wir massiv unsere persönliche Erinnerungs- und Vorstellungswelt anreichern. Hierbei kommt dem Einzelbild in der Fotografie immer noch eine große Bedeutung gegenüber dem Fernseh- oder Videobild zu, da es sich nicht in eine direkte Abfolge einreiht („Vergangenheit und Zukunft der Bilder" – Susan Sonntag) und somit die Fähigkeit hat, einen privaten Erlebnisraum freizusetzen.

Diesem Mythos des Einzelbildes als Erinnerungsträger oder -stütze kommt der Film in seiner Geschlossenheit nicht nach. Seine wahrnehmungs- und handlungsbeeinflussenden Merkmale liegen auf einer anderen Ebene. Außerdem taucht auch hier das fotografische Einzelbild als Standbild oder Werbeträger in seiner ursprünglichen Form und Funktion auf.

Momentan haben wir in diesem Bereich eine technische Entwicklungsstufe erreicht, in der das Standbild in seiner ursprünglichen Form zu einem Anachronismus geworden zu sein scheint und seine Existenz nur noch aus dem Drücken der „STILL"-Taste des Videorecorders bezieht, damit wir uns mal eben kurz ein Bier holen können.

Je unbeweglicher wir selbst werden, desto unbeweglicher wird auch der Aufenthaltsort des Bildes. In sich selbst jedoch wird es immer „agiler". Es befindet sich dann nicht mehr in der Brieftasche oder im Schlüsselanhänger, sondern auf der Oberfläche eines Bildschirms.

Sobald wir uns jedoch aus der gewohnten geistigen und körperlichen Haltung des Rezipienten entfernen, steigt das unwiderstehliche Bedürfnis, das Bild mitzunehmen, d.h., es muß transportabel bleiben, leicht handhabbar und auch unter widrigen Umständen unterhalb einer gewissen Größe und Gewichtsschwelle.

Man zeigt seinem Arbeitskollegen in der Mittagspause nicht die neueste Video-Kasette von der brandneuen Wohnzimmereinrichtung oder sucht umständlich in der Innentache seiner Jacke nach der neuesten, kleinsten Camcorder-Entwicklung mit integriertem Bildschirm.

Was diese Funktion am besten erfüllt, ist nach wie vor das mit den benannten „Vorzügen" behaftete Einzelbild, und das wird es bleiben, solange wir uns bewegen; dessen Ära ist solange nicht zu Ende, wie das Bedürfnis danach weiterlebt. Denn dieses Bedürfnis ist älter als die Erfindung der Fotografie.

Und vielleicht steht das Einzelbild dem einzelnen Individuum in seiner Existenz immer noch als beste Identifikationsmöglichkeit gegenüber, vielleicht ist es die Sehnsucht nach der klaren, begrenzten, in Größe und Material faßbaren Form.

In diesem Zusammenhang geht es also viel weniger um die Ablösung des einen, überalterten Mediums durch ein anderes als vielmehr um die spezifischen Ausdrucks- und Nutzungsmöglichkeiten, Information oder eine Haltung zu transportieren.

Der kommerzielle Bereich, in dem die Frage nach der Rentabilität allem anderen übergeordnet wird, ist hier nicht Gegenstand der Betrachtung. Dies ist bei der privaten Nutzung in der Regel nicht von Bedeutung, hier spielen eher Statusfragen eine Rolle.

Massenwirksame Bildnutzung und Privatsphäre

Im Sommer 1990 startete AGFA, mit Blick auf die bevorstehende Urlaubssaison, eine Werbekampagne mit der Headline: „Der Film mit dem eingebauten Belichtungsmesser". Die Unsinnigkeit derartiger Aussagen näher zu beleuchten scheint an dieser Stelle nicht notwendig.

Offensichtlich aber scheint die Parallele im Bezug zu Produkten anderer Gebiete, schufen sich doch gerade Waschmittel mit „eingebautem Colorschutz" neue Märkte.



Sunil Waschmittel-Packung

War eine Steigerung der psychoaktiven Substanz dieser Mittel anscheinend nur noch durch verbale Zusätze möglich, so brachte dies einen Stein ins Rollen, der quer durchs Gelände in fast jeden erdenklichen Lebensbereich kollerte und noch immer unterwegs ist.

Oder war es das Spülmittel, was hier den Anfang machte, oder der Joghurt? – Was auch immer, das Bier war es jedenfalls nicht, „light" und „extralight" subtrahieren das, was woanders das Additiv bildet. Das erste „ultra-plus"-Spülmittel ist gerade auf dem Vormarsch, und aus der „Ökokugel" wurden „Mega-Perls" (Wick-Medinait).

Jedenfalls hießen die Filme plötzlich „FP4-Plus" (ILFORD) und „AP-X" oder „AGFA-optima" und „AGFA-ultra". Wie aber ist dieses „ultra/plus" zu verstehen?

Privat, soziologisch, in bezug auf die Situation – also ein „vornehmlich gesellschaftlicher", persönlicher „Ritus ... unabhängig davon, welche Aktivitäten fotografiert werden, solange man überhaupt Aufnahmen macht" (Susan Sonntag) – oder in bezug auf das technische Bild? Was wird also hier gesteigert? Die mittelbare Wahrnehmung auf Kosten der unmittelbaren? Oder soll hier ein ähnliches Bewußtsein geschaffen werden, wie es in bezug auf die Waschmittel zu funktionieren scheint? Weniger ist mehr? Ein sparsames Dosieren der Bilder also? Wobei nicht ganz geklärt wäre, um welche Art Bilder es sich dabei handelt.

Eine Rückkehr zur unverfälschten Erinnerung und nicht die Prozentuierung der Konserven; vom Zellulosefilm über die Photo-CD auf den TV-screen? Wohl kaum.

Eine noch unentdeckte – man glaubt es kaum – Nische könnte da geschlossen werden. Ob es sich hierbei dann um eine sozio-psycho-philosophische unseres Un-Bewußtseins handelt oder nur um eine des Marktes, sei dahingestellt.

Fotografie als Medium einer ästhetischen Bildung

Die einfache Maschine wie auch die einfache Handlung sind zu einem Anachronismus geworden. Vom AGFA „Digi-Print" zum Digi-Toast:

Electronic-infrared-sensorcontrolles im Bräunungsgrad, garantiert absolut gleichmäßig, Scheibe für Scheibe. Bis zum digitalen Klopapierspender scheint es nicht mehr weit zu sein, aber ich bin mir sicher, wir schaffen das: innovativ. „Werkzeuge der Inspiration" mit „Power-eye Autofocus" und feststehendem, halbdurchlässigem Spiegel für „Echtzeitfunktion" und „Electronic Organizer" (CANON) setzen diesen Trend im fotografischen Bereich konsequent fort. Nur noch scheinbar wird das Objekt der Begierde gemessen, tatsächlich wird der Fotograf Gegenstand der Messung, den Beginn machte die Analyse der Augenbewegung zur Motivkontrolle. Eine Messung des IQ zur besseren potentiellen Bildauswahl für eine Anpassung an die ganz persönlichen Bedürfnisse würde den nächsten logischen Schritt darstellen.

Das Erreichen des Endproduktes Bild ist ausschlaggebend, der Weg dahin spielt keine entscheidende Rolle. Das Trugbild, daß für den fotografischen Prozeß notwendig untrennbar miteinander verbundene Größen für

den „allgemeinen Benutzer“ doch zu trennen und somit zu vereinfachen sind, wird als Errungenschaft modernster Technik verkauft.

Daß heißt, der Bildwunsch allein ist bereits ausreichend für das exakte Erreichen seiner Umsetzung. Diese Vorstellung wird gekoppelt mit kompliziertester Elektronik, was lediglich die Aufsplittung relativ einfacher Belichtungszusammenhänge in eine höchstmögliche Anzahl von Funktionsprogrammen bedeutet. Ein bewußtes Eingreifen in die Entwicklung des Bildes ist kaum mehr möglich und kaum mehr erwünscht. Die Vorgabe entscheidet über Bedürfnis und Befriedigung.

Mit der Einführung der Strichcode-Programmierung der EOS-10 hat CANON dafür den Beweis angetreten: „Die einzigartige Strichcode-(Motiv-) Programmierung ... auch für komplizierte Situationen ... Nehmen Sie einfach das Strichcode-Büchlein zur Hand, suchen das Ihrem Motiv entsprechende Beispiel heraus, tasten mit dem Lesestift (bar-code-reader) den Strichcode ab und übertragen damit die optimale Programmierung ...“.



Canon Fachblatt EOS

Die Frage ist also: Inwieweit kann die Bildung eines ästhetischen Bewußtseins auf diesen Zustand Einfluß ausüben? Wenn der Markt dazu übergegangen ist, die Bedürfnislage zu programmieren, was liegt also näher, als genau an diesem Punkt anzusetzen? Das hieße die „Programmierwilligkeit“ der „Bedürftigen“ aufzuweichen bzw. der Hilflosigkeit dem schier unendlich Möglichen gegenüber ein Bewußtsein vorauszuschicken, im Zweifelsfall ein ästhetisches.

Die Benutzung des Begriffs Ästhetik in diesem Zusammenhang beschreibt nicht das „Sich-Befassen mit dem schönen Gegenstand“, sondern findet sich bereits in der simplen Wortübersetzung von Aesthesis = Wahrnehmung. Das heißt, im günstigsten Fall resultieren aus der Wahrnehmung auch Erkenntnis und ein bewußter Umgang damit. Die Forderung soll somit jedoch lauten, nicht zurück zu den Ursprüngen der Technik, sondern zurück zu den Ursprüngen des Denkens, und das sind die altbekannten drei

großen W: Was? Wie? Warum? Und dies ohne jeden theoretischen oder ästhetischen Dogmatismus.

Auch die primäre Frage in diesem Zusammenhang ist trotz allem dieselbe geblieben. Sie lautet nicht: Was kann ich? oder: Was kann ich nicht?, sondern: Was will ich? Was brauche ich dazu? ist dann der nächste logische Schritt, der ein bewußtes Ausschließen einer eher unnützen Technik beinhaltet.

Das hier abgebildete Anwenderbeispiel, entnommen einer Laborfachzeitschrift, erscheint mir als Paradebeispiel offensichtlichen Unsinns.

Im Urlaubsfilm, egal ob ehemals Video 2000, Betamax, VHS Super/Normal, nostalgisch Super 8 oder Camcorder im Jackentaschenformat, wird in der Regel nichts anderes erzeugt als ein verlängertes Standbild. „Was da war, muß drauf, und so war's dann da!" Trotz jahrzehntelanger aufklärerischer Versuche hat sich daran kaum etwas geändert, erschreckend, doch diese Funktion wird im breiten Bewußtsein meist immer noch als die einzig existierende oder einzig „richtige" Nutzung erkannt, egal, um welches Bildmedium es sich handelt.



Fotozeitschrift „Hobby-Labor"

Die Frage nach der jeweiligen Technik zum Ausführen einer bestimmten Bildidee darf nicht überflüssig werden, da damit auch immer eine Überprüfung des eigenen Standpunktes gegeben ist bzw. einhergehen sollte. Voraussetzung dafür ist natürlich die Möglichkeit der Koexistenz unterschiedlich vorhandener Techniken auf dem dafür spezifischen Markt. Im Bereich der Bildaufzeichnung, Bildspeicherung und Bildwiedergabe bestimmt jedoch seit geraumer Zeit ein Wettlauf die Verhältnisse, der eher geradezu entgegengesetzte Zustände schafft. Man organisiert sich aneinander. Im Bereich der klassischen Materialfotografie kann man das Verschwinden einzelner spezieller Materialien gut beobachten.

Hand in Hand damit geht der Verlust der damit verbundenen ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten, was auch durch ein starkes persönliches Engagement einzelner Enthusiasten nicht aufgefangen werden kann. Will man an dieser Grundposition etwas ändern, muß man „vorn" anfangen, also beim einzelnen Bild und somit bei der Einzelbildmaschine, egal, wie sie sich technisch präsentiert. Dies muß und soll nicht die Abschaffung des Bildes als geliebte, sogenannte Erinnerungsstütze nach sich ziehen und auch

nicht ästhetische Bilder im falsch verstandenen Sinne systemeigener, allgemein definierter Symbole erzeugen.

Eine ästhetische Bildung darf sich also nicht in der Umformung des Einzelbildes erschöpfen, sondern muß zu einer umfassenderen Auseinandersetzung führen. Sie kann aber durchaus dort beginnen. Die Herstellung „klassisch schöner Bilder" kann hierbei durch eine Steigerung der persönlichen Erlebnisfähigkeit einen Einstieg bedeuten. Erlernte Systeme können wieder verlassen und in Frage gestellt werden. Nicht einmal die genaue Definition der eigenen Position ist immer persönlich zwingend, jedoch das Bewußtsein um die andere mögliche Haltung dem Medium gegenüber und damit deren Akzeptanz.

An dieser Stelle einige Zitate aus den Nutzungsbeschreibungen modernster Kamerasysteme: „Die in die NIKON 801 S eingebaute Matrixmessung wertet die angetroffenen Lichtverhältnisse auf eine ähnliche Art aus wie die Augen und das Gehirn des Fotografen ... Mit dem einzigartigen Matrix-Meßsystem bekommen Sie genau das Bild (!), das Sie vor sich sehen ... Jahrelange Erfahrung hat NIKON in die Lage versetzt, Motive noch genauer zu analysieren und Einzelheiten zu berücksichtigen, so, als ob das Meßsystem ein Teil des Fotografen selbst wäre ... Mit der 8000/s oberhalb der Wahrnehmungsschwelle ... (Wozu dann noch das Bild?) Ihrer Fantasie freien Lauf!" Innerhalb einer 8000/s wohlgemerkt.

Hier herrscht eine Direktverbindung von der „niedrigen Anspruchsschwelle des optischen Blocks" (NIKON) zur niedrigen Anspruchsschwelle des Benutzers.

Ein Beispiel wie aus „AUTOBILD": „Ein ankerloser Motor entwickelt ein höheres Drehmoment, eine schnellere Beschleunigung und einen höheren Wirkungsgrad. So wird das schnelle Anlaufen und das ebenso schnelle Abbremsen erreicht" (NIKON).

Wie schnell also von 0 auf 100 Bilder? Die psychische Disposition der Nutzer hat hier „auslösende Priorität". Fotos, ob auf hochauflösendem, flatline, black-matrix TV, über Video eingelesen oder nachträglich CD-ROM ausgeplottet, sind das am weitesten verbreitete private Informationsmittel, das sich im gesellschaftlichen Konsens der Politisierung oder Analyse entzieht. Und dies in einer Konsequenz, die verblüffend ist. Keine sogenannte systemimmanente Revolution hat daran, im Gesamtzusammenhang betrachtet, etwas geändert. Ihre stets gleichbleibende „innere Struktur" zieht sich durch die Medien und charakterisiert die stets gleiche Haltung diesem Medium gegenüber.

Fotografische Bilder aus den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts werden genauso wie kontemporäre Bilder – in bezug auf ihr Entstehen, nicht auf ihren Inhalt – oder Bilder aus den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts auf neuentwickelte Datenträger transferiert, ohne daß sich dabei ihre eigentliche sozialisierende oder ihre psychologische Funktion ändert.

Was der Fernsehsender KANAL 4 nachts an experimentellen Filmen sendet, erreicht wohl selten die gleiche Zielgruppe, die sich zeitgleich bei IA mit Grußbildern gute Nacht sagt. Wird das „Musik hören“ im allgemeinen als Fertigkeit anerkannt, so wird es das „Bilder sehen“ in der Regel nicht. Dem Auge wird allgemein kaum Beachtung geschenkt, obgleich der Eindruck einer bestimmten visuellen Wertigkeit (z.B. Farbigkeit) ähnlich starke Emotionen freisetzen kann wie z.B. das Hören einer bestimmten Musik oder bestimmter Töne. Es verkommt zu einem bloßen Funktionsorgan. Die Redewendung „man sieht ja nichts“ entbehrt jeder Logik, denn auch eine nahezu vollkommen weiße oder schwarze Fläche wird noch optisch wahrgenommen. „Nichts sehen“ würde nur ein Blinder.

„Man erkennt ja nichts“, respektive „ICH erkenne ja nichts“ wäre die treffendere Formulierung der Probleme, da zu Erkenntnis zu gelangen ein Vorgang ist, der nicht primär an den Sehvorgang gekoppelt ist, sondern mit dem Kombinations- und Assoziationsvermögen des einzelnen zu tun hat.

Wir sollten erst einmal damit zurechtkommen, die bereits existierenden Fluten und konventionellen Wege entstandener Bilder lesen zu lernen, bevor wir uns immer neueren Technologien zuwenden, die auf diesem Potential aufbauen und es verarbeiten.



Firma Catch-light Photokina 94

Diesen scheinbar unendlichen Sumpf an unterbewußter Bebilderung gilt es in geeigneter Weise an die Oberfläche des eigenen Bewußtseins zu heben und trockenzulegen, bevor er auf die Oberfläche eines Datenträgers nächster Generation wandert, um dort weitere Mutationen hervorzurufen. Hierzu ein geeignetes Beispiel von der letzten PHOTOKINA. Mein erster Eindruck bei dem hier abgedruckten Bild war bestimmt durch die eigentümliche Farbigkeit, welche mich an handcolorierte Aufnahmen aus den fünfziger Jahren oder sogar an Fotos vom Anfang des Jahrhunderts erinnerte.

Ein interessanter Brückenschlag von der momentanen high-level-, high-tech-Fotografie einer zig-tausend-Mark-Kamera zu den Ursprüngen, den Wurzeln dieser Bilder.

Die Technik hat sich in einem gigantischen Ausmaß entwickelt, die Möglichkeiten der Weiterverarbeitung sind nahezu unendlich geworden, die Bildqualität in bezug auf ihre technischen Vorläufer hat sich jedoch verschlechtert.

Die Funktion ist gleichgeblieben, das Interieur hat sich geändert. Wurde früher durch den Druck auf den Auslöser mit der äußeren Welt gespielt, so hat man sie jetzt in den Apparat selbst geholt.

Doch sie ist künstlich, aufblasbar, Kunststoff eben. Man kann das Ganze auch noch weiter auf die Spitze treiben, und ich mache das hierbei ganz bewußt.

Kommt uns diese Geste nicht bekannt vor?

Nein, nicht Ball spielende Kinder, etwas abstrakter. Viele werden die Szene aus „Der große Diktator" mit Charles Chaplin kennen, in der er mit der Weltkugel als Ball spielt. Dieser Film ist eine schwarze Satire auf den Faschismus. Aber was nützt uns das hier, bei diesem Bild? Führen die Möglichkeiten der neuen Technologien, der neuen Medien zu einer perfekteren Diktatur durch diese? Aber nein, da ist doch nur ein Ball spielendes Kind! Wer in diesem Bereich an eher zufällige Assoziationsanalogien glaubt, ist bereits Opfer. Heißt es nicht eher: Seht her, die Welt der Bildmanipulation ist so einfach zu handhaben, daß sie jedes Kind beherrscht! Aber versteht es sie auch?

Zur Situation der Volkshochschule als Bildungseinrichtung

Die Thematik und die Herangehensweise in den Kursen sind je nach DozentIn unterschiedlich, zeitweise sogar gegenläufig, entsprechen aber der realen äußeren Situation insofern, als nicht jeder Teilnehmer in das gleiche Lernschema paßt. Ein Irrglaube, der – durch die Lehrpläne im Bildungswesen weit verbreitet – auch für andere Träger immer wieder zum Maßstab wird.

Wichtig erscheint mir in diesem Zusammenhang, daß dadurch unterschiedliche Herangehensweisen und Lernmethoden gewählt werden (können) und nicht so sehr spezifische Haltungen dem Medium gegenüber, welche durch die zum Teil sehr persönliche Sichtweise der Dozenten geprägt sind. Es gilt weder personenspezifische Ableger zu produzieren noch zeitgeistgeladene Strömungen zu verfolgen.

Dies heißt nicht, daß die DozentInnen eine absolut neutrale Position einzunehmen haben, dem Lernenden wird jedoch ein Spektrum an Positionen aufgezeigt, welches in seiner Bandbreite keiner offiziellen oder privaten Dogmatik folgt oder folgen muß.



Foto: Scholten 1994

So müssen die Teilnehmenden ihren eigenen Weg selbst finden, ihre eigene Haltung selbst entwickeln, gefördert und gestützt durch die DozentInnen, jedoch nicht an sie angelehnt. Einigen gelingt dies, anderen nicht, und manche sind auch einfach zufrieden als KonsumentInnen des Angebotes. Denn es gibt keinen Zwang, kein Endziel, jede/jeder entscheidet selbst über den Stand der Dinge.

Soweit dies den Vorteil des Systems bildet, ist es gleichzeitig sein Nachteil.

Entscheidungen, die ausschließlich nach dem Lustprinzip getroffen werden, wirken sich auf Dauer negativ auf die Intensität der Arbeit aus. Darunter leidet die Dynamik des einzelnen genau so wie die der Gruppe.

In diesem Punkt ist auch die Position der VHS zu prüfen, inwieweit bzw. wann hier eine Überforderung der Institution wie auch der Teilnehmer stattfindet, denn es handelt sich – zumindest in diesem Bereich – nicht um eine



Foto: Scholten 1994

anerkannte Ausbildung, geschweige denn um einen akademischen Status. Was kann die Institution, was kann der einzelne Teilnehmer leisten? So spiegelt das unterschiedliche Feld der Teilnehmenden oft die gesamte Bandbreite einer Gesellschaft wieder, was sich dann auch in den einzelnen Gruppen zeigt.

Ein Balanceakt zwischen Über- und Unterforderung – der Teilnehmenden und der Institution.

Sibylle Hoffmann

Querschnitt

Vorstellung von TeilnehmerInnenarbeiten

Schwerpunkt meines Vortrags war es, Bilder von Teilnehmenden zu zeigen, mit denen ich schon längere Zeit zusammenarbeite. Zuvor noch einige Gedanken zur Arbeit mit Bildern.

Photographie zu unterrichten bedeutet meiner Ansicht nach mehr, als nur die notwendigen technischen Voraussetzungen zu vermitteln und zu üben. Photographisch sehen lernen, Photographie als Ausdrucksmittel zu nutzen zur eigenen Standortbestimmung ist ein ebenso wichtiger Anteil. Dazu gehört auch, die eigenen Bilder anhand von Kenntnissen der Geschichte der Photographie und der gegenwärtigen Bedeutung des Mediums einordnen zu können. Ich muß klären, wie ich die Photographie nutzen will. Will ich Wirklichkeit als Dokument oder aber meine subjektive Sicht zeigen, oder ist die Wirklichkeit nur Metapher für mich?

„Such dir auf einem Spaziergang
– sagen wir – siebzehn Dinge heraus
die du dir ganz genau anschaust
einen Stein, ein Blatt, ein Stück Holz
einen verrosteten Nagel, was immer
zeichne sie meinetwegen
und mach' dir die Mühe
und suche für diese Dinge, die dich angezogen haben,
eine Bezeichnung,
ein Wort, das genau das aussagt,
was für dich darin sichtbar wird

mach' das mit jedem Stück deines Augenspaziergangs
am Ende wirst du entdecken
worauf dein Auge auch fällt
was auch immer du siehst
trifft mit seiner Form, seiner Farbe, seinem Gehalt
auf ein Bild in deinem Inneren
du siehst in die Dinge wie in einen Spiegel
du entdeckst in ihnen etwas von dir"
Paula Wehrmann

Dieser Text macht deutlich, meine Bilder sind von meiner Biographie geprägt. Ich photographiere nicht das, was ich sehe, sondern das, was ich sah. Hier ist Photographie Spurensuche, Arbeit gegen den Erinnerungsverlust.

Ich beobachte, daß bestimmte Bilder, bestimmte Stimmungen, ein bestimmter photographischer Stil immer wieder auftauchen, es wird also erinnernd etwas wiederholt, was in der Vergangenheit liegt.

Nach Sören Kirkegaard sind Erinnerung und Wiederholung gleiche Bewegungen in entgegengesetzten Richtungen: „Denn wessen man sich erinnert, das ist gewesen, wird rücklings wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung sich der Sache vorlings erinnert".

Durch die Wiederholung wird die Erinnerung bewahrt und gleichzeitig erneuert, d. h. produktiv, indem sie durch neue Bilder als Visionen entstehen.

Die Unterschriften unter den nun folgenden Bildern sind Zitate der AutorInnen, die etwas über ihre Motivation und ihr Verständnis von Photographie vermitteln.



Foto: Christine Heyder

„Ich habe einmal gelesen: Die Schwarzweiß-Photographie ist die Seele des Menschen".

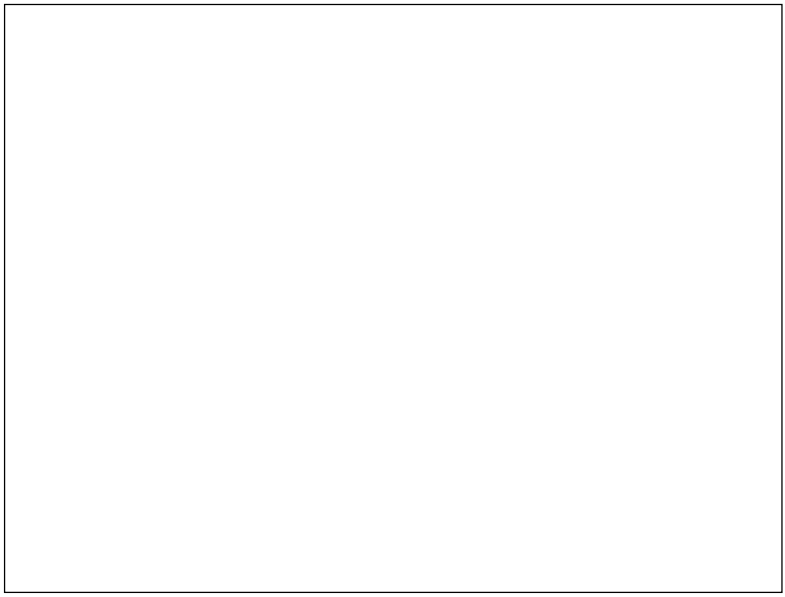


Foto: Klaus Schenke

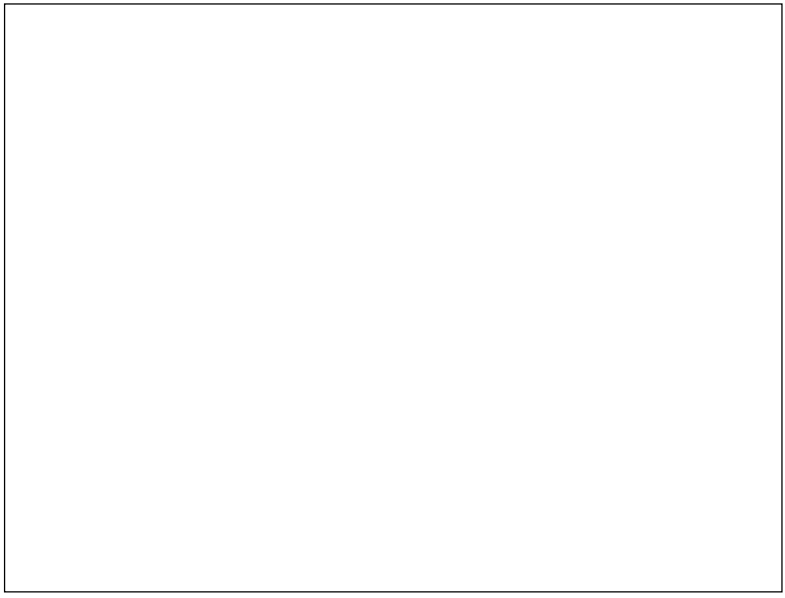


Foto: Klaus Schenke

„Meine Bilder sind die visuelle Manifestation des erreichten Zustandes von Nähe und Vertrauen“.



Foto: Jürgen Thölken

„Ich photographiere, so wie andere malen oder schreiben, um innere Prozesse nach außen zu bringen“.



Foto: Jürgen Thölken



Foto: Ingrid Veit

„Photographieren ist für mich ein Wechselspiel zwischen aufnehmen und von sich geben, ein Prozeß, der ineinander fließt".



Foto: Rainer Enßlin

„Photographieren bedeutet für mich hinter die Oberfläche der Dinge zu sehen, ihnen ihre Geheimnisse zu entlocken – ihr Eigenleben – ihre Geschichte, die unter der Oberfläche zu ahnen ist".

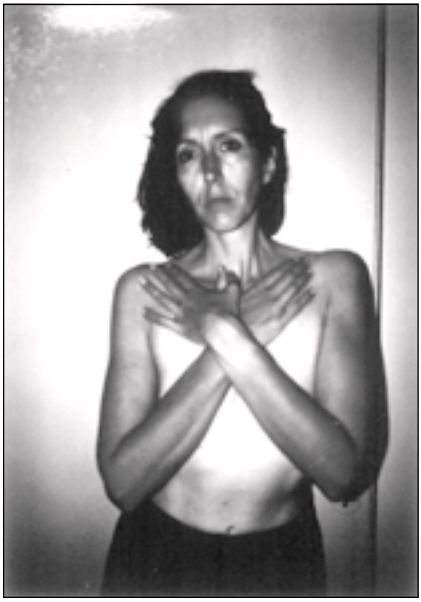


Foto: Frank Böhm

„Photographieren steigert die Intensität meiner Wahrnehmung. Ich sehe genauer hin“.



Foto: Gislind Maschke

„Die Photographie ermöglicht mir eine andere Sicht der Welt, ich bin präsenter, ich sehe anderes, und ich sehe mehr als vorher. Ich sehe einfach nur, ohne zu werten“.



Foto: August Kmeth

„Ich will Bilder machen, wie Konstantin Wecker dichtet“.



Foto: August Kmeth



Foto: Christel Preilowski

„Ich möchte meine Gefühle anderen Menschen visuell mitteilen können“.

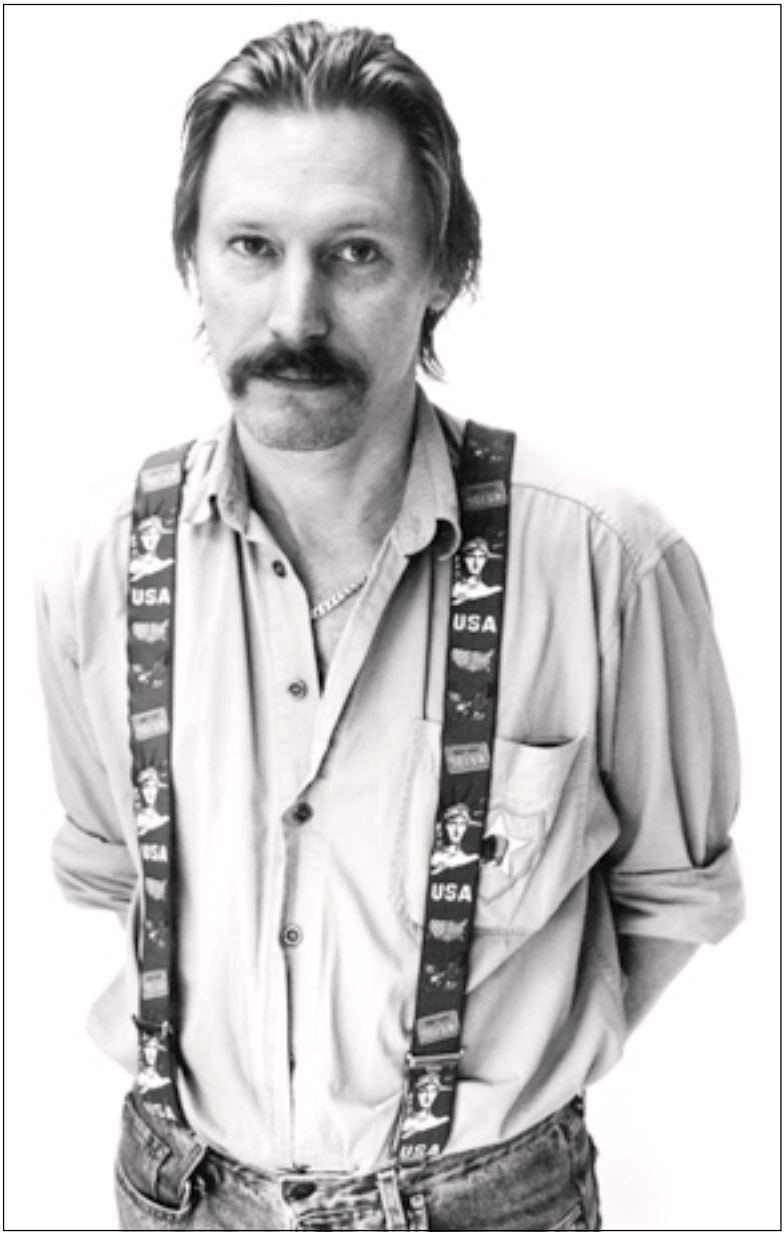


Foto: Ursula Schwikowski

„Ich habe die Erfahrung gemacht, daß ich mit Hilfe der Photographie in Kontakt zu den Menschen komme".

Literatur zum Thema

Behnken, Wolfgang (Hrsg.): Deutsche sehen Deutsche. Ein Projekt. Frankfurt/M.: Deutsche Fototage GmbH 1993, 118 S.

Blekker, Irmhild/Haucke,Dagmar: 'Geschichten aus unseren Herkunftsländern': Die Entstehung eines Fotoromans. In: Bildungsarbeit mit ausländischen Jugendlichen 8/1996, S. 32-48

Blohm, Peter (Hrsg.): Eine halbe Stunde vor Berlin. Trebbin – Momentaufnahme einer Kleinstadt in der Mark Brandenburg. Berlin: ex pose Verlag 1993, 50 S.

Bönsch, Manfred: Didaktische Aspekte des Fotografierens. Beispiele aktiver Medienarbeit mit Fotos. In: Medien Praktisch 3/1985, S. 53-55

Brenner, Gerd/Niesyto, Horst (Hrsg.) Handlungsorientierte Medienarbeit. Video, Film, Ton, Foto. Weinheim u.a.: Juventa Verlag 1993, 207 S.

Bültmann, Gabriele (Hrsg.): Motiv Liebe. Ein Fotoprojekt der Volkshochschule Recklinghausen. Münster: Votum Verlag 1991, 60 S.

Bundesverband Studentische Kulturarbeit (Hrsg.): Arbeitshilfe Sozialfotografie. Bonn: BSK 1986, 45 S.

Bundeszentrale für Politische Bildung (Hrsg.): Methoden in der politischen Bildung. Handlungsorientierung. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung 1991. 303 S.

Fiege, Jürgen: Das Licht der Erkenntnis. Seminare zur Sozialfotografie. In: Deutsche Jugend 4/1990, S. 178-182

Fiege, Jürgen: Das Licht der Erkenntnis. Zur Theorie und Praxis der Sozialfotografie in der Bildungsarbeit. In: VHS-Kurs- und Lehrgangsdienst 36/1992, S. 15-22.

Fiege, Jürgen: Sozialfotografie in der Bildungsarbeit. Theorie und Praxisbeispiele. In: Medien Praktisch 1/1991, S. 11-14

Frauen und Medien (Themenschwerpunkt). In: Medien Praktisch 4/1988, S. 4-32

Gäbler, Gerhard/Kunert, Günter: Ostbad. Bonn: Dietz Verlag 1991, 200 S.

Gagern, Verena von/Hinrichs, Dieter (Hrsg.): Das einzig Wirkliche in einer Fotografie ist der Zeitpunkt der Aufnahme. Über das fotografische Sehen. Begleitbuch zur Ausstellung 'Sehweisen' im Kunstverein München. München: Raben-Verlag 1985, 215 S.

Günther-Thoma, Karin: Bilder innen – Fotos außen. In: KreaTour in Hessen 16/1987, S. 48-59

Günther-Thoma, Karin/Katz, Hannelore: Fotografie hinter Gittern. Präsentiert anläßlich des VIII. Deutschen Volkshochschultages in München, 6. – 7. November 1986. Amt für Volksbildung (Hrsg.). Frankfurt/M. 1986, 64 S.

Hartge, Thomas: Digitale Fotografie. Verschwinden der Wirklichkeit. In: Medien Praktisch 2/1994, S. 49-52

Hoffmann, Detlef (Hrsg.): Spurensicherung. Geschichte und Vergangenheit in Kunst und Wissenschaft. Evangelische Akademie Loccum (Hrsg.). Rehburg-Loccum 1985, 210 S., Loccumer Protokolle 55/1984

Janzer, Wolfram: 'Ferien fotografieren' – Ein VHS-Vortrag. In: Unterrichtsmediendienst 49/1988, IV, Bl. 363-364

Katz, Hannelore: Fotografie hinter Gittern. Fotokurse mit inhaftierten Frauen. In: Medien Praktisch 4/1988, S. 28-32

Katz, Hannelore: Portraitfotografie. In: Unterrichtsmediendienst 45/1986, IV, Bl. 355

Katz, Hannelore/Müller-Blattau, Michael (Hrsg.): Momentaufnahmen zur Fotografie in der Erwachsenenbildung. Pädagogische Arbeitsstelle (Hrsg.). Bonn: DVV 1988. 103 S., Reihe: berichte – materialien – planungshilfen

Klietsch, Ruth: Eine lange Geschichte, wie Fotografen schließlich zu den Puppenmachern kamen. In: Dhauner Echo 52/1988, S. 23-25

Lingscheid, Anna/Quilitz, Stefan/Kreutzmann, Karl-Heinz: 'Leben ohne Wände'. Von der Kehrseite unserer Wohlstandsgesellschaft. In: Erwachsenenbildung 4/1993, S. 184-186

Luxus Arbeit. 'Meine Mutter war auch nur eine Frau'. Foto-Text-Dokumentation 1990 – 1992. Marburg: Schüren Presseverlag 1992, 128 S.

Martens, Gitta/Bockhorst, Hildegard (Hrsg.): Feministische Kulturpädagogik. Projekte und Konzepte. Akademie Remscheid für Musische Bildung und Medienerziehung; Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hrsg.); Remscheid: Rolland Verlag 1989, 286 S., RAT-Remscheider Arbeitshilfen und Texte.

Negativ-Positiv. Über Fotografie (Themenschwerpunkt). In: Weiterbildung und Medien 4/1985, S. 17-32

Niemz, Rüdiger: Elemente der Bildgestaltung. 1. Das Einzelfoto. In: Medien Praktisch 3/1993, S. 32-36

Niemz, Rüdiger: Elemente der Bildgestaltung. 2. Die Fotoserie. In: Medien Praktisch 4/1993, S. 61-64

Österwind, Rainer/Seitz, Jürgen: 'Geschichte von unten – Historische Fotografien'. Ein Wochenendseminar an der Hans-Böckler-Schule des DGB in Hattingen. In: Geschichtsrundbrief – Neue Folge 2/1990, S. 66-68

Röll, Franz Josef/Wolf, Hildegard: Grundlagen der Bildgestaltung. 1. Die Macht der Mitte. In: Medien Praktisch 3/1993, S. 27-32

Röll, Franz Josef/Wolf, Hildegard: Grundlagen der Bildgestaltung. 2. Der Ursprung der Formen. In: Medien Praktisch 4/1993, S. 54-60

Röll, Franz Josef/Wolf, Hildegard: Grundlagen der Bildgestaltung. 3. Harmonie und Spannung. In: Medien Praktisch 1/1994, S. 44-49

Röll, Franz Josef/Wolf, Hildegard: Grundlagen der Bildgestaltung. 4. Raum und Perspektive. In: Medien Praktisch 2/1994, S. 53-58

Röll, Franz Josef/Wolf, Hildegard: Grundlagen der Bildgestaltung. 5. Aufhebung der Formen. In: Medien Praktisch 3/1994, S. 60-66

Röll, Franz Josef/Wolf, Hildegard: Grundlagen der Bildgestaltung. 6. Klänge der Farben. In: Medien Praktisch 4/1994, S. 51-57

Roschi, Stefania/Furrer, Hans: Die verkehrte Welt der Fotografie. In: Erwachsenenbildung und Behinderung 2/1991, S. 28-30

Schlingloff, Jochen: 'Fotografieren verboten'! Zivilrechtliche Probleme bei der Herstellung und Reproduktion von Lichtbildern ausgestellter Kunstwerke. In: Kunst und Unterricht 168/1992, S. 14-17

Schütz, Helmut G.: Kunstunterricht und Medien. 1. Rolle der Medien im Kunstunterricht, Beispiel Fotografie. In: Medien Praktisch 1/1991, S. 29-33

Semmler, Hartmut: Ländlicher Raum. Entfaltungsraum für Bildungsinitiativen. Modellprojekt 'Neue Formen der Bildungsarbeit im ländlichen Raum'. Villingen-Schwenningen: Neckar-Verlag 1993, 224 S. Schriften zur Erwachsenenbildung in Baden-Württemberg 18

Silberblick. Fotografie heute (Themenschwerpunkt). In: Weiterbildung und Medien 5/1989, S. 13-42

Tast, Brigitte: Spiegel und Kameras. Notizen zu meinen Selbstporträts. In: Medien Praktisch 4/1994, S. 16-20

Tast, Hans-Jürgen: Arbeit mit Fotos. Fotoserien, Fotocomics, Fotogeschichten. In: Medien Praktisch 3/1986, S. 36-37

Tebben, Meinhard: Lebensgeschichtlich wirksamer Unterricht am Beispiel Fotografie. In: BDK-Mitteilungen 1/1987, S. 19-31

Wagner, Wolf-Rüdiger: Fotofilme per Video. Ein Einstieg in die aktive Medienarbeit. In: Medien Praktisch 2/1985, S. 45-48

'Was der Betrachter in einem historischen Photo sieht, hängt von seinem Wissen ab'. In: Geschichtsrundbrief – Neue Folge 2/1990, S. 68-72

Wengerek, Bernhard/Rytz, Peter: Begegnungsorte für AussiedlerInnen und Einheimische. Von falschen und fremden Deutschen. Deutsches Institut für Erwachsenenbildung (Hrsg.). Frankfurt a. M.: DIE 1994. 64 S. Reihe: Szenenwechsel im Alltag – Handreichungen für die neuen Bundesländer.

AutorInnen

Peter Held ist Fachbereichsleiter für Fotografie und Kunst an der Volkshochschule Berlin-Kreuzberg und nebenberuflich im Bereich Kulturmanagement tätig.

Dr. Horst Werner ist seit 1987 freiberuflicher Dozent für Fotografie und arbeitet als selbständiger Fotodesigner.

Marlies Martins ist seit 1986 Dozentin für Fotografie an der VHS Kreuzberg und Mitarbeiterin beim SFB.

Michael Jochum ist freiberuflicher Dozent für Fotografie an der VHS München und unterhält dort ein eigenes Atelier für Fotodesign.

Peter Fischer-Piel ist seit 1982 Dozent für Fotografie an der VHS Kreuzberg und arbeitet als selbständiger Fotodesigner.

Dr. Marlene Schnelle-Schneyder ist Dozentin für Fotografie an der FH Dortmund, der Ruhr-Universität Bochum, Institut für Theaterwissenschaften/Film/Fernsehen und Vorsitzende der Sektion Fotopädagogik der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPH).

Oliver Scholten ist seit 1986 Dozent für Fotografie an der VHS Kreuzberg und freischaffender Künstler.

Sibylle Hoffmann ist seit 1986 Dozentin für Fotografie an der VHS Kreuzberg.