

OUT OF THE CAMERA ANALOGE FOTOGRAFIE  
IM DIGITALEN ZEITALTER

O. Boberg, D. Evers, M. Gaál, V. Lutter, W. Niedermayr, W. Plöger, S. Schneider



In der gegenwärtigen Diskussion um die Fotografie wird oft behauptet, dass das klassische Lichtbild mit der digitalen Revolution an sein Ende gelangt sei. Durch den Verlust der Authentizität, der mit der unendlichen Manipulierbarkeit des digitalen Bildes eingesetzt habe, sei der Wirklichkeitsbezug prekär geworden. Ihre mangelnde Verlässlichkeit als Beweismittel näherte die Fotografie der Malerei an und stelle damit ihren eigenständigen Status ein für alle Mal in Frage.

Was aber, wenn dieser Blick auf das Medium einen wesentlichen Aspekt außer Acht lässt, wenn er übersieht, dass die künstlerische Fotografie schon immer weniger an der Authentizität als an der semantischen Verdichtung des Abgebildeten interessiert war? Was bleibt von der ganzen Debatte, wenn man das Authentische als Kriterium streicht und die apparativen Bilder genauso beurteilt wie gemalte Bilder, nicht nach ihrer Gewährsfunktion für die Existenz des Vorbildes, sondern danach, ob es im Rahmen einer künstlerischen Strategie gelungen ist, die Wirklichkeit im Bild zu konzentrieren?

Vielleicht markiert die digitale Revolution weniger das Ende der Fotografie als ihren Neubeginn. Denn sieht man von der Frage nach der Wahrheit des Bildes einmal ab, zeigt sich, dass die Digitalisierung vor allem eines erreicht hat; die Fixierung auf den regelgerichteten Einsatz des fotografischen Apparats zu überwinden. Die neue Technologie hat die Fotografie von Abbildungskonventionen befreit, die von Anbeginn die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten eingeschränkt haben. Das wird besonders deutlich bei Werken analog arbeitender Fotokünstler, die seit den 90er Jahren unter dem Eindruck der Möglichkeiten digitaler Nachbearbeitung zu völlig neuen Verfahren der Bildmani-

pulation gefunden haben.

Die Ausstellung „[Out of the Camera: Analoge Fotografie im digitalen Zeitalter](#)“ greift diese Tendenz erstmals auf. Sie präsentiert sieben herausragende künstlerische Positionen der letzten zehn Jahre, die sich dadurch auszeichnen, dass sie alle den fotografischen Prozess jenseits der konventionellen Nutzung der Kamera manipulieren, ohne dabei digitale Verfahren anzuwenden. Damit wird ein bislang fast völlig unbeachteter Aspekt der Digitalisierung zum ersten Mal in einer Überblicksschau gewürdigt, die das ganze Spektrum der unterschiedlichen künstlerischen Strategien vorstellt.

Lars Mextorf M. A.

Kurator

K o n z e p t

Die Digitalisierung ist weit mehr als eine bloße technische Innovation. Sie hat die Einstellung zu dem fotografischen Medium so weitreichend verändert, dass sie sich im künstlerischen Bereich auch auf die Produktion analoger Bilder ausgewirkt hat. War es bei der gegenständlichen Fotografie bis in die 90er Jahre üblich, die Bildgestaltung hauptsächlich auf die Inszenierung des Motivs zu konzentrieren, so greifen viele KünstlerInnen inzwischen auch sichtbar in den fotografischen Prozess jenseits der normalen Kamerafunktionen ein und finden auf diese Weise zu völlig neuen Formen der Wirklichkeitsaneignung.

Dabei wird beispielsweise das fotografische Objekt direkt manipuliert, der Apparat gegen seine vorgesehenen Möglichkeiten verwendet oder im Nachhinein bei der Reproduktion eingegriffen. In jedem Fall geht es darum, die Beschränkung auf Sucherausschnitt, Blende, Brennweite und Belichtungszeit zu überwinden und das Bildthema auch außerhalb der angestammten fotografischen Verfahren künstlerisch zu konzentrieren.

Diese Entwicklung in der analogen Fotografie ist überraschenderweise bislang kaum beachtet worden. Bei der Diskussion um die Folgen der Digitalisierung für die Fotografie steht noch immer der Verlust ihrer Glaubwürdigkeit im Zentrum. Auch die beiden einzigen größeren Ausstellungen, die sich mit dem Verhältnis von künstlerischer Fotografie und Digitalisierung beschäftigt haben („Fotografie nach der Fotografie“, 1995 und „Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien“, 2004), kreisen letztlich um diesen Aspekt.

Gerade für die künstlerische Fotografie aber spielt es kaum eine Rolle, ob der Generalverdacht

einer digitalen Manipulation ihre kausale Verkettung mit der Wirklichkeit in Frage stellt. In ihrer künstlerischen Verdichtung war die Wirklichkeit auch in der konventionellen Fotografie immer schon inszeniert. Der mit der Digitalisierung einhergehende Vertrauensverlust wird nur dort zu einem Problem, wo es auf die Fotografie als Beweismittel ankommt. Für die künstlerische, analoge Fotografie aber bedeutet sie eine unerwartete Ausweitung der Möglichkeiten, weil sie von Abbildungskonventionen befreit wird, die die Entfaltung ihres Potentials eher behindert haben.

„Out of the Camera: Analoge Fotografie im digitalen Zeitalter“ ist die erste Ausstellung, die sich diesem Aspekt widmet. Sie ist eine Bestandsaufnahme von Werken, die beispielhaft sind für die künstlerische Vitalisierung der analogen Fotografie seit den 90er Jahren. Vorgestellt wird ein breites Spektrum an Positionen, bei denen sich die KünstlerInnen nicht auf den konventionellen Einsatz der Kamera beschränken, sondern darüber hinaus an verschiedenen Stellen des fotografischen Prozesses eingreifen oder gänzlich neue fotografische Verfahren entwickeln. Die Manipulationen sind dabei keine bloßen technischen Spielereien, sondern immer Voraussetzung für die Entfaltung des eigentlichen Bildthemas.

Die Ergebnisse dieses veränderten Umgangs mit dem Medium sind auch deshalb bemerkenswert, weil sie die Vorzüge zweier künstlerischer Gattungen zusammenführen. Einerseits befreit sich die Fotografie von unnötigen Beschränkungen und nähert sich hinsichtlich ihres gestalterischen Repertoires tendenziell den Möglichkeiten der Malerei an. Gleichzeitig behält sie dabei aber ihre privilegierte Position, denn das automatische Verfahren der Bildherstellung lässt selbst eine

nicht den Abbildungskonventionen entsprechende Fotografie in ihrem Wirklichkeitsbezug glaubwürdiger erscheinen als die durch und durch manuell vermittelte Malerei. Damit profitieren die FotokünstlerInnen weiterhin von dem direkteren Zugriff auf die Welt, ohne sich länger von den Konventionen ihres Mediums einschränken zu lassen.

Ohne zu unterstellen, dass alle beteiligten KünstlerInnen ihre Arbeitsweise aus einer bewussten Auseinandersetzung mit der Digitalisierung entwickelt haben, ist die Fülle an neuen Ausdrucksformen doch nur mit einem unterschweligen Transformationsprozess zu erklären, der die ästhetischen Möglichkeiten der analogen Fotografie um Verfahren bereichert hat, die in dieser Ausstellung zum ersten Mal gewürdigt werden.

K ü n s t l e r I n n e n

Um eine Kontinuität vom Anfang der Digitalisierung bis zur unmittelbaren Gegenwart aufzuzeigen, repräsentiert die Ausstellung KünstlerInnen unterschiedlichen Alters, von denen manche bereits etabliert und in großen Sammlungen vertreten sind, während andere erst am Anfang ihrer Karriere stehen. Alle haben in der Zeit ab den frühen 90er Jahren analoge Abbildungsverfahren jenseits der konventionellen Verwendung der Kamera für ihre Arbeiten entdeckt, die sich dadurch auszeichnen, dass der Eingriff in den technischen Ablauf dazu dient, das Bildthema zu konzentrieren. Dabei zeichnen sich drei Schwerpunkte ab, um die herum sich die unterschiedlichen Positionen über die zahlreichen formalen Korrespondenzen hinaus thematisch gruppieren lassen.

Ein Aspekt beschäftigt sich mit den Folgen der medialen Durchdringung von Wirklichkeit. [Stefanie Schneider](#) führt mit ihren kalifornischen Ansichten, die sie auf abgelaufenen Polaroidfilmen festhält und später als Blow-ups reproduziert, die Landschaft als Kulisse und die Menschen als Statisten vor, die nach dem Drehbuch des „American Way of Life“ ihr Glück versuchen. Farbveränderungen und Bildstörungen, die durch unkalkulierbare chemische Prozesse ausgelöst werden, lassen das Medium in den Vordergrund treten und die Brüchigkeit des amerikanischen Traums sichtbar werden, der als Teil eines ideologischen Konstruktts letztlich genauso unbeständig erscheint wie das Filmmaterial.

Die durch Unterbelichtung des Fotopapiers aufgehellten Ansichten touristischer Orte von [Walter Niedermayr](#) thematisieren den fehlenden Bezug der Menschen zu einer Umgebung, die sie ursprünglich nicht eingebettet in ihren persönlichen Lebenszusam-

menhang, sondern als endlos wiederholtes mediales Klischee kennen gelernt haben, das teilweise von ihnen auch nur noch als künstliches Surrogat erlebt wird. Auf der reinweißen Schneefläche erscheinen sie vom Hintergrund abgelöst, unfähig, mit ihrer Umgebung in Kontakt zu treten.

Ein weiteres Thema ist das Medium selbst und die Grenzen seiner Abbildlichkeit. [Dunja Evers](#)‘ Landschaften und Porträts sind Mehrfachbelichtungen mit einzelnen Frames eines kurzen Super-Acht-Filmausschnitts auf Schwarzweißfotopapier, die sie mit Tempera ohne erkennbaren Duktus monochrom koloriert. Die Kamera- oder Objektbewegung führt zu einer Verschleifung der Konturen und Kontraste, das diffus gewordene Motiv tendiert dazu, vom farbigen Untergrund absorbiert zu werden. Damit macht Evers die Zeit als konstitutive Größe des fotografischen Aktes im Bild sichtbar und gibt ihm eine Flüchtigkeit, die es beständig vom Verschwinden in der Abstraktion bedroht zeigt.

Die großformatigen, mit einer Camera obscura aufgenommenen, schwarzweißen Negativbilder von [Vera Lutter](#) dagegen thematisieren vor allem den Raum. Sie funktionalisiert die Architektur zu einer Lochkamera um, indem sie die Fensterseite mit einer schwarzen Plane verdeckt und mit dem durch ein winziges Loch seitenvorkehrt auf die gegenüberliegende Wand geworfenen Bild mehrere dort nebeneinander aufgehängte Fotopapierbahnen belichtet. Anstelle einer frei wählbaren Aufnahmeperspektive und in beliebiger Größe und Anzahl reproduzierbarer Abzüge tritt das Unikat, das über Ausmaß und Perspektive die räumlichen Entstehungsbedingungen noch in sich trägt.

Der dritte Schwerpunkt wird markiert durch

den Versuch, mit Mitteln der Fotografie die Konstruertheit von Wirklichkeit zu thematisieren. [Oliver Boberg](#) baut hyperrealistische Modelle architektonischer Ansichten der städtischen Peripherie, die Konzentrate realer baulicher Situationen sind, und nimmt sie vor einem neutralgrauen Hintergrund so auf, dass sie sich erst nach längerer Betrachtung als Fakes herausstellen. Anders als bei Aufnahmen von realen Ansichten wird hier nicht etwas Hässliches durch die fotografische Komposition ästhetisiert, sondern umgekehrt die Muttwilligkeit des standardisierten Mittelmaßes offen gelegt als bewusste Entscheidung gegen eine sensible Gestaltung.

Im Unterschied dazu erweisen sich [Miklos Gaál](#)s konstruierte erscheinenden Stadtansichten als real. Seine Aufnahmen, die durch Kippen der Filmebene seiner Großbildkamera nur im Bereich einer schmalen, schräg durchs Bild verlaufenden Geraden scharf sind, zeigen Alltagsszenen urbaner Geschäftigkeit, die durch die für Totalen ungewohnte Schärfedifferenzen wie Modellwelten wirken. Das sich dadurch einstellende Distanzverhältnis zum Gezeigten macht es möglich, die menschlichen Aktivitäten aus einer göttlichen Perspektive als ins Leere laufende Geschäftigkeit zu erkennen.

Mit der letzten künstlerischen Position von [Wolfgang Plöger](#) wird dann der Schritt aus dem Bild heraus in die Umgebung buchstäblich vollzogen. Seine Kombination von Fotografie und realem Objekt in einer beidseitigen semantischen Verspannung schafft eine paradoxe Gleichzeitigkeit von fotografisch konserviertem Ereignis und einer damit korrespondierenden aktuellen mechanischen Bewegung.

W e r k e

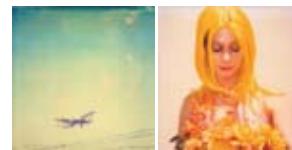
[ M a ß s t a b 1 : 2 0 ]



| Stefanie Schneider. Primary Color. 2001 (je 50,8 x 50,8 cm)



| Stefanie Schneider. Mojave Airfield (The Last Picture Show). 2005 (125 x125 cm)



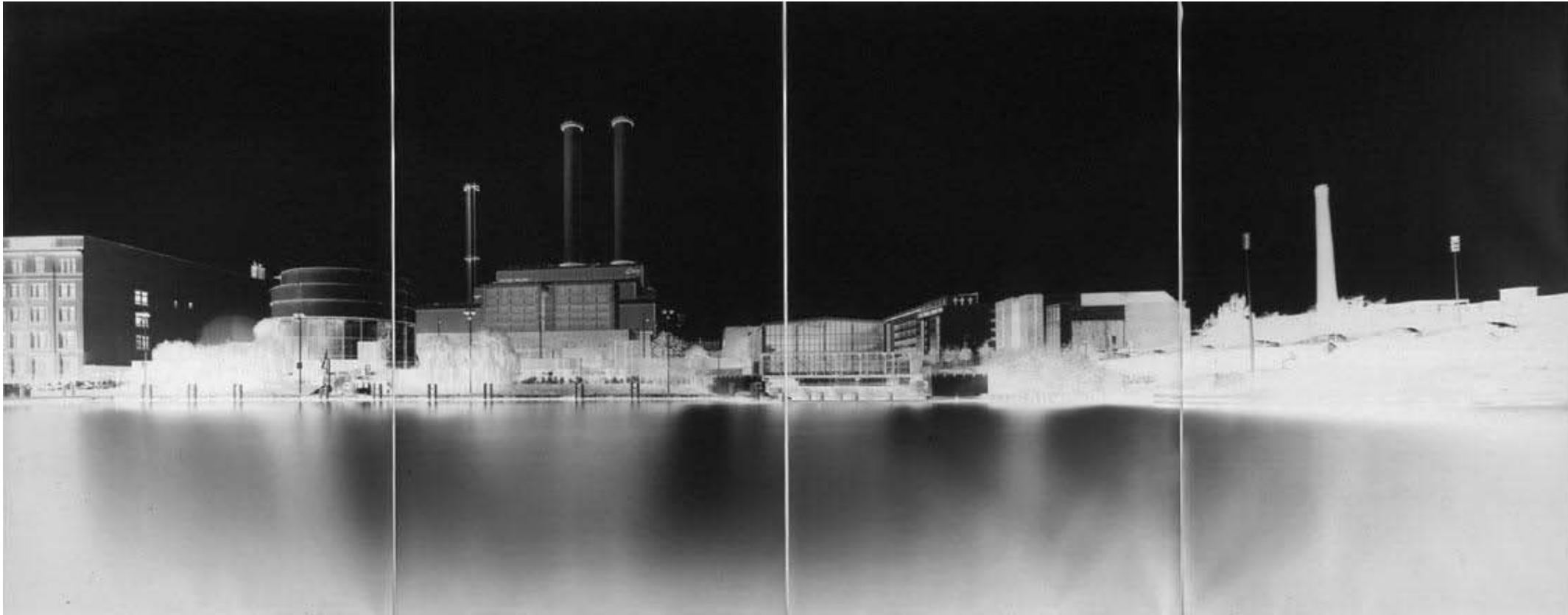
| Stefanie Schneider. Leaving in a Jet Plane. 2005 (je 38 x 37 cm)



| Walter Niedermayr. Mittel Allalin IV. 2000 (131 x 316 cm)



Walter Niedermayr, Tokyo Skidome I, 2000 (210 x 170 cm)



| Vera Lutter. Berlin, Holzmarktstraße III, 26. August 2003. 2003 (220 x 569 cm)



| Oliver Boberg. Rohbau III. 2003 (174,5 x 157,5 cm)



Miklos Gaál. Event on a Shopping Street. 1999 (105,5 x 138 cm)



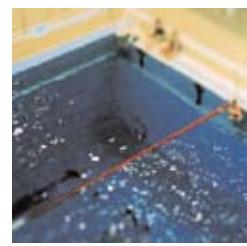
Miklos Gaál. Airplane. 2003 (86 x 115 cm)



| Oliver Boberg. Unterführung. 1997 (7,5 x 84 cm)



| Miklos Gaál. Avendia Presidente António Carlos. 2005 (91 x 109,5 cm)

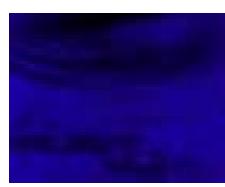


Miklos Gaál. Swimming Lesson, Nr. 5 + 6. 2004 (je 62 x 62 cm)

Oliver Boberg, Passage. 1999 (74 x 99 cm)



Dunja Evers. Apollo 16 Nr. 10, 11, 12. 2004 (je ca. 42 x 55 cm)



Dunja Evers. Landschaft fiktional Nr.13, 16, 19, 26. 2001 (je ca. 45 x 58 cm)



| Wolfgang Plöger. Under Water. 2000 (Rauminstallation)



| Wolfgang Plöger. Trussardi Jeans. 2001 (Rauminstallation)