

SHOT
oder Die Arbeitshaltung
Einführung in den Momentanismus

...kürzlich erwähnte ein Maler gesprächsweise, dass er „niemals in seinem Leben fotografiert habe, weil er sich beim besten Willen nicht an die Kurzatmigkeit dieser Art des Bildermachens gewöhnen könne“. Da er ein kluger, gebildeter und sprachlich sehr genauer Mensch war, ist anzunehmen, das er damit wahrscheinlich nicht nur das rasche „Klick“ des Verschlusses meinte, er hatte, als er von Kurzatmigkeit sprach, vermutlich etwas anderes im Sinn. In der klassischen oder traditionellen Malerei ist das „Bildermachen“ in der Tat, je nach eingesetzter Technik, ein langwieriges Prozedere, das Wissen, Geschick, Geduld, Konzentration und einen langen Atem voraussetzt. Es ist ein vergleichsweise einsames Geschäft, eine stille und in sich selbst versunkene Beschäftigung, in der tausend Dinge an die Oberfläche steigen und das Wach-Bewusstsein vorübergehend beschäftigen, um wieder abzusinken und anderem Platz zu machen.

Dass Maler regelmäßig bei diesem Tauchgang die Zeit vergessen, ist so bekannt wie legendär und hat viel zu ihrem Image als verträumte, etwas weltfremde Phantasten beigetragen. Es ist viel über dieses meditative Vagieren während des Malens nachgedacht und spekuliert worden und vor allem in der ambitioniert halbgebildeten und unseriösen Kunsttherapie auch veröffentlicht worden. Da schießen die angelesenen und halbverdauten Theorien über Verdrängung Aggression und Traumata wild ins Kraut und verfestigen bedauerlicherweise die Weisheiten der zweifelhaften Illustriertenpsychologie. Kunsttherapie hat trotz aller anderslautenden Behauptungen weder etwas mit Kunst noch mit Therapie zu tun, es ist vielmehr eine Verlegenheitsbeschäftigung in der insitutionalisierten Psychiatrie, von der man hofft, dass sie nicht allzu viel Schaden anrichtet. Zurück zum meditativen Vagieren während des Malens : dieses tritt keineswegs nur während des Malens auf, auch bei anderen handwerklichen Tätigkeiten ist es zu beobachten, beim Häkeln, Stricken, Weben, Sticken, beim Schmieden, Schnitzen, Korbflechten etc. Bedingung ist, dass die Tätigkeit genügend lange andauert und ein Mindestmaß an sich wiederholenden Routinen aufweist. Beim Malen hat diese leichte oder flache Trance den Vorteil, dass sie doppelt wirksam wird, zu einem hilft sie der Konzentration durch Abschirmung der Außenreize und zum anderen öffnet sie die Schleusen des Gedächtnisses und auch die des subliminar Wahrgenommenen. Auf diese Weise steht dem versunkenen Individuum eine größere Bildmenge zur Verfügung, die es zum Anreichern, Abgleichen und Korrigieren nutzen kann.

Es ist als lägen sich bei diesem Thema nicht nur zwei unterschiedliche Tätigkeiten, sondern auch zwei Kultur-Parameter, Zeitmaße und Konzentrationsweisen im Clinch, die ihre hundertjährigen Kämpfe um den Primat in der Kulturbestimmung noch keineswegs überstanden und ausgekämpft haben.

In diesen Kämpfen wiederholen sich die Oppositionen zwischen der noch jungen Druckkunst und der Buchmalerei, in der die schnellere, durch Vervielfältigung massenhaft zur Verfügung stellende und billigere neue Technik das alte, individuelle, langsame und singuläre Werte schaffende Kunst der Miniaturisten in den Skriptorien verdrängte und schließlich diese auch selbst überflüssig machte.

Die plötzlich Belichtung einer lichtempfindliche Schicht versetzt uns in die Lage die Zeit im Dokument stillstehen zu lassen, den Moment einzufrieren und die visuelle Aufmerksamkeit durch die neue Betonung dramatisch zu verschieben.

Durch das viele Anhalten, Festhalten und den Moment Einfrieren wurde das Gegenteil zu alle dem interessant und thematisch: die Bewegung. Der Beitrag der Bewegung im Zustandekommen des visuellen Phänomens war eines die Diskussionen zu Beginn der XX° Jahrhunderts beherrschendes Thema. Eadweard Muybridge, Ottomar Anschütz und Étienne-Jules Marey mit ihren cronofotografischen Pionierleistungen, Francis Galton's Kompositfotografie, Nietzsches komplexer Ästhetizismus und Trendelenburgs Bewegungstheorie hatten den Weg bereitet auf dem die Psychophysiker, Gestalttheoretiker und Futuristen und Ingenieure des Entertainments ihre Bewegungsexperimente unternahmen und neben wissenschaftlichen Einsichten das größte Täuschungs- und Verführungsgmanöver der Kunst- und Erlebnisgeschichte vorbereiten halfen: den Film, das Video, die digitale Echtzeitsynthese.

Nach Auskunft von Wörterbüchern ist „Schnappschuss“ eine metaphorische Lehnübersetzung aus der englischen Jägersprache und bedeutet soviel wie „Schuss aus der Hüfte“, d.h. Schießen ohne konzentriertes Zielen. Was wird hier gejagt, möchte man fragen, und was wird erlegt, erschossen, zum Stillstand und Tode gebracht? Gejagt wird wahrscheinlich der Moment und erschossen wird die Bewegung, die bewegte Szene verwandelt sich durch den Schuss in ein Standbild, aus der lebendigen Situation wird eine „nature morte“; ein schwieriger Gedanke zweifellos, der genauer untersucht werden muss. Aus der narrativen Malerei mit ihrer virtuellen Dynamik ist das Phänomen bekannt, ebenso aus den Märchen, in denen ein Zauber die handelnden Personen mitten in der Aktion in eine plötzliche Schockstarre versetzt, wie die ewig in der Kindererinnerung haftende Geste der Ohrfeige, die der Koch gerade dem Küchenjungen verpassen will, als die Handlung plötzlich eingefroren wird und er mit erhobener Hand hundert Jahre mit wütendem Gesicht verharren muss aus dem Dornröschen der Kinder- und Hausmärchen.

Jenseits dieser ans Apokalyptische grenzende Vorstellung vom plötzlichen Stillstand aller Bewegung kannten frühere Generationen auch die plötzliche Ruhe nach dem Abstellen großer, lauter Maschinen wie etwa Wind- oder Wasser-Mühlen, Wehre, Turbinen, Hammerwerke oder Gattersägen. Die Sensation des plötzlichen Aufhörens einer audiovisuellen Permanenz erzeugt im Sukzessivkontrast einen merkwürdigen Nacheffekt, der sehr kurz zwischen laut-zappelig und stumm-starr oszilliert und einen unangenehmen Zustand erzeugt, der dem rasenden Stillstand oder der agitierten Depression ähnelt.

Der Schnappschuss ist demnach ein künstliches, den bewegten Zusammenhang zerreißendes Geschehen, die Erzeugung eines Subito-Stillebens, das eine andere Arbeitshaltung erfordert, als das lange Beobachten und trancehafte, langwierige Herstellen eines Bildes. Die Frage der Arbeitshaltung setzt einerseits die Frage nach der Aufmerksamkeitsrichtung voraus und andererseits unterschiedliche Bewertungen von Informationen und Details.

Um die Unterschiede plastisch zu machen, kann der Vergleich karikaturhaft gesteigerte Typen dienen: da ist zum einen der Maler des einen und einzigen Bildes und der Permanent-Schnappschütze, der unentwegt den Auslöser betätigt.

Der Maler, aus dem die Kunst stark überschätzenden XX^o Jahrhundert, der vor seiner Arbeit sitzt und sich damit überfordert, dass er sich selbst, seine Weltsicht, seine Werte, seine Einmaligkeit, sein Können und den Ausweis seiner Daseinsberechtigung in diesem Werk verwirklichen und unter Beweis stellen muss, kann und soll, verliert sich in einem winzigen Detail, unten links, und überbetont es durch seine Ausarbeitung derart, dass es den Gesamteindruck zu stören beginnt, nimmt es durch eine weitere Lasur wieder zurück und beschäftigt sich m Folgenden mit dem Gesamteindruck, mit Symmetrie und Asymmetrie und der Lage eines imaginierten Horizonts, der zwar unsichtbar bleibt, auf den sich aber die meisten perspektivischen Linien beziehen. Nachdem er sich auf eine Hauptperspektive und 4 weitere umspielende Sub-Perspektiven festgelegt hat, stürzt er in grundlegende Betrachtungen über Perspektiven ab, er reflektiert die Macht der Perspektive über den Betrachter, in dem sie ihn durch seine Wahrnehmung in eine Position bringt, der er nicht entrinnen kann, solange er das Bild betrachtet und vergleicht diesen Effekt mit dem Crescendo und Diminuendo der Musik. Ihm fallen Bilder mit übersteigter Perspektive ein, wie Mantegnas Toter Christus, oder De Chiricos enigmatische Gedankenlandschaften und er verfertigt etwas abseits eine kleine Skizze mit einer Raumkonzeption. Die Farbe auf dem palettenähnlichen Plastikstück ist angetrocknet, er fügt zwei Tropfen verdünnendes Malmittel hinzu und steigt wieder in das hintere Drittel der gemalten Szenerie ein, in der ihn die gelbliche Untermalung an eine nicht beendete Skizze von Raphael erinnert, die ihn vor langer Zeit einmal seiner Anmut wegen sehr begeistert hatte... als er zum ersten Mal in Rom war und in der Casa dello Studente in der Via Cesare de Lollis wohnte, hatte er am Empfang zum ersten Mal in seinem Leben das Gefühl zu einer definierten internationalen Gruppe zu gehören und sich dabei gut zu fühlen... -

Der Permanent-Schnapschütze streift durch ein ramponiertes Industrieviertel und lichtet abgeschabte, zerkratzte alte Lackierungen ab, in denen Rost auffallende Strukturen hat erblühen lassen. Er bewegt sich von Garagentor zu Wellblechbarake, von zerbeulter Reklametafel zu stillgelegter Fertigungshalle, von ehemals grün-grauem Abfallkontainer zu einer kleine Halde völlig zusammengerosteter Eisenbahnfahrgestelle. Er hat bereits 242 Bilder geschossen, Flow und selektive Wahrnehmung sind gerade gut, als er plötzlich ein Gänseblümchen zwischen den Industrieteilen entdeckt, sich niederbeugt, um es abzulichten, sich sofort dieser lächerlichen Sentimentalität schämt und sich auf das nächste, nur noch lose in seiner Aufhängung baumelnde, Firmenschild stürzt, dessen kaum leserlichen Buchstaben, von ferne etwas mit Kodak zu tun haben. Er denkt spontan an die Selbstreferenzialität in einem Foto und fällt sofort aus dem Flow. Die folgenden Aufnahmen werden halbherzig, er weiß, dass er sie macht, er sieht sie reprografiert in einem Katalog und beginnt das Metier zu hassen. Obwohl noch etwa ein halber Kilometer Industriegelände vor ihm liegt, dreht er sich um und läuft zurück. Er denkt an die Postproduction, an die Vignettierung und den Randlichtabfall. Zu seinem Herausfallen aus dem Flow tritt eine Auflösung der selektiven Wahrnehmung hinzu, er sieht plötzlich die Hässlichkeit der Gegend, vergleicht sie mit seinem Wohnort, wünscht sich in einem Helikopter und geht zurück zum Wagen.

unterscheiden sich in vielen Punkten:

1. Der Ort der Handlung ist im ersten Fall ein vertrauter, gewohnter, wenig Aufmerksamkeit fordernder und damit Konzentration fördernder. So inszeniert auch immer die Ateliers der Maler sein mögen, sie sind meist ein Hort der visuellen Stabilität und Unveränderlichkeit. Lieb gewonnene Gerümpelecken, die Konfigurationen von Fundstücken, Souvenirs und Sentimentalitäten dienen den meisten Malern als Ruhepunkte ihrer Augenbewegungen und Existenz und übernehmen häufig die Funktion des Trance-Auslösers.

Der Schnappschütze hingegen bewegt sich völlig anders in der Welt, die ihm der prompte Lieferant seiner Motive und Bildinhalte ist und die ihn gleichzeitig abhängig macht von Erscheinungen jenseits seines Einflusses. Der Schnappschütze ist in anderer Weise abhängig von seiner Umgebung als es der Maler ist. Er ist in allem viel unmittelbarer von Ereignissen, Konstellationen, Schauplätzen und der eigenen physischen Anwesenheit dort bestimmt. Da sein visuelles Vorstellungsvermögen stark geprägt ist vom real Vorfindbaren, lernt er auf direktere Weise die Überraschungen der Realität kennen, als es in der relativen Abgeschlossenheit des Ateliers je möglich wäre. Obwohl seine Tätigkeit eine technisch vermittelte ist, ist seine Arbeitshaltung eine eigentümlich involvierte. Das mag an seiner direkten Augenzeugenschaft liegen, die ihm das Dokumentarische unter besonderer Beleuchtung und Perspektive nahelegt.

Das Besondere seiner Leistung liegt in erster Linie in der Kaltblütigkeit und dem vorgefassten Entschluss des Jägers, mitten in der bestürzenden oder auf sonstige Weise aufregenden Situation, den Auslöser resp. den Abzug zu betätigen. Die Beispiele des Bildjournalismus aus der Kriegsberichterstattung sind berühmt und ihre Zwiespältigkeit und voyeuristischen Qualitäten sind so bekannt wie umstritten.

Der Maler entwickelt während der Arbeit langsam ein Bildkonzept, das mit jedem Pinselstrich erneut zur Disposition steht, wohingegen der versierte Schnappschütze das Problem der Auswahl hat, da er, sofern es die Situation zulässt, meist eine kleine Serie schießt, aus der er sodann jene Fassung auswählen muss, die seine Aussage am deutlichsten zeigt. In den unterschiedlichen Arten des „Bildermachens“ reibt sich u.a. das Singuläre mit dem Multiplen, sowohl in der Intention als auch im Resultat, oder im Stile Schellings ausgedrückt: im Produzieren und im Produkt, worin sich die naturans-naturata-Figur spiegelt.

So kommt es häufig vor, dass der Schnappschütze etwas im Bild festhält, das das Ergebnis eines langen, unsichtbaren Prozesses ist, den man nur verstehen kann, wenn man sich angewöhnt hat, jedes Aktuelle als Resultat einer Vorgeschichte aufzufassen. Bei der Malerei scheint uns das klar zu sein, nicht zuletzt weil wir wissen, dass zu ihrer Herstellung einige handwerkliche Vorkehrungen getroffen und Mühen aufgewendet werden müssen. Beim Kamera erzeugten Bild, fällt uns das, trotz aller technischen Voraussetzungen darum schwerer, weil wir mittlerweile dazu neigen, den Schnappschuss mit dem flüchtigen Blick zu verwechseln.

Sehr oft wird irrtümlich vom „Kamera-Auge“ gesprochen, obwohl ein jeder weiß, dass zum Sehen sehr viel gehört, als das, was eine Fotografie zeigt.

Darum gibt es diese subtile aber penetrante Unzufriedenheit des Fotografen, da seine Bilder niemals das wiedergeben, was er gesehen hat, weder den simultanen Abgleich mit dem Erinnerungsbild zeigen, noch den Vergleich mit dem Vorstellungsbild.

Die drei zeitlich konnotierten Kategorien von Bildern, das Aktuelle, das Erinnernte, und das Vorgestellte sind im Prozess der Malerei immer und simultan aktiviert und der Maler arbeitet an allen dreien gleichzeitig ihre Interaktion ausnutzend und sie aktiv verändernd, wohingegen im Schnappschuss der gesamte Komplex in den Moment des Klick zusammengedrängt und erst im Nachhinein, dh. in die Dunkelkammer oder die Nachbearbeitung verschoben wird.

Die Auswirkungen auf die Qualität der Wahrnehmung werden deutlich im Kontrast zwischen „Lauern“ und „Betrachten“, der den Schnappschützen und den Maler hinreichend charakterisiert. Die Unterschiede zwischen Jagen und Sammeln zeigen sich vornehmlich im Reagieren und Bewegen, obwohl sie sich im Beutemachen ähneln, ist der schussbereite Blick ein anderer als der des musternden Entdeckens. Erstaunlicher Weise entsprechen diese beiden Arbeitshaltungen ziemlich nahtlos den anthropologischen und kulturhistorischen Einteilungen, die auf den SHAGS-Konferenzen (Conference on Hunting and Gathering Societies) noch heute diskutiert werden, ganz so als handelte es sich um geheimnisvolle Invarianten unserer Spezies.

Jenseits dieser Annäherung an Ethnologische Kategorien des Nomadisierens und Sesshaften existiert noch ein weiterer, schwer zu formulierender Unterschied in der Arbeitshaltung, den man mit Kurzatmigkeit contra Langlebigkeit skizzieren könnte. Fotografie und Malerei zeigen in ihrer Haltung zum Produkt ihrer Tätigkeit nach wie vor eine verschiedene Zielprojektion. Während bei einem inszenierten Shooting die meiste Zeit mit der Vorbereitung verbraucht und in Requisiten, Location, Schminke, Styling, Ausleuchtung, etc. investiert wird, um sodann in Bruchteilen von Sekunden hinfällig und gegenstandslos im Sinne von un-thematisch zu sein, sind die entsprechenden Verhältnisse in der traditionellen Malerei gänzlich verschieden und experimentell ineinander übergehend. Auch in ihr gibt es nicht wieder gut zu machende Fehler, zB. falsche Helligkeit, die technisch nicht weiter aufgehellt werden kann, aber die Breite der Variationen und damit die Anzahl der Um- und Auswege ist sehr viel größer. Um eine weitere Anleihe bei gebräuchlichen Dichotomien zu machen, könnte man den Unterschied mit digital versus analog bezeichnen, und wäre damit in der Welt der Trigger, Schwellen, Prozesse, Übergänge, der Veränderung und des Gestaltwandels gelandet, die notwendigerweise zur Produktion im Sinne einer künstlerischen Hervorbringung gehören.

Die weichen und unklaren, nur spekulativ und ratend-interpolierend zu ermessenen Dispositive einer kulturellen Entwicklung, die aus einer anmaßenden Beobachterperspektive Veränderungen feststellen, sprechen von einem Trend zum Schnappschuss und meinen damit, dass sich Werte, Perspektiven, Bemühungen und allgemeine kulturelle Ziele in Richtung eines kurzfristigen und kurzatmigen Bildes entwickelten. Durch die übermächtige Präsenz der Bildmedien und die ubiquitäre Verfügbarkeit der Momentaufnahme, wie sie sich im „Selfy“ manifestiert, entstünde eine eigendynamisch- autistische Beiläufigkeit im Umgang mit Bildern.

Eine solche inflationäre und modische Bildersucht mit Selbstbezug ist durchaus dazu angetan, die Dominanz des fotografischen Bildes zu entmachten und langsam ihre Konkurrentenrolle innerhalb der bildenden Kunst zu überwinden.

Die anderen Versuche, durch Harmonisierung, Kombination, Unterlegung, Übermalung, Leinwandabzüge und Dynamisierung-Theatralisierung durch Video-Technik werden wahrscheinlich nicht halb so wirksam sein, wie die Banalisierung und Trivialisierung.

Das vorerst letzte Stadium in der Simulakren-Theorie von Baudriallard, das den Bildern hermeneutische Rollen und kulturprägende Wirksamkeit zuschreibt, das der Simulation scheint durch ein weiteres Stadium erweitert, das einer Abkehr von Bild und Abbild. Diese Abkehr hat nichts vom entschlossenen, theologisch-ideologischen Bildersturm, von einem gepredigten und durchgesetzten Ikonoklasmus, sondern zeugt vielmehr von Müdigkeit, Übersättigung und Verdruss. Ein „Iconic-Crowding-Effect“ der generellen Art raubt den Bildern jene Aufmerksamkeit, um deretwillen sie lange, immer grellen und raffinierter gebuhlt hatten und macht einem lahmen Interesse an ihnen Platz, das sogar auf die Exponate der Museen abfärbt.

Bei Führungen in National Galerien und Sammlungen tritt die Anekdote, die Erläuterung der jeweiligen Technik und Anmerkungen zu den Künstlerviten immer mehr in den Vordergrund, ergänzt und ersetzt zunehmend das bemühte kunsthistorische und haltlose, verblasene ästhetische Geschwätz.

Wohin die Abkehr führen wird, ist noch unklar. Hegel und Duchamp stehen als Wegweiser zur Verfügung, sekundiert von Neuer Intimität und Sophistication. Rückbindung an die Architektur und das Ritual sind ebenso denkbar, von denen die Kunst der Bilder einstmals ihren Anfang nahm. Eine Welt4 könnte die Poppersche Einteilung erweitern, vielleicht als eine „Welt der Zustände“, welche auf die Welt3 der Entwürfe und Modelle folgt und die sich ohne materielles Substrat als dynamische und reine Erregungsmuster ereignen.

Hedonismus, Momentanismus ...etc. , alle diese -ismen, samt der dazugehörigen Sehnsüchte und dialektischen Gegenzüge finden sich im Umfeld beider Bilderhersteller. Da sie zu den visuellen Jägern und Sammlern gehören, ist anzunehmen, dass sie damit nicht aufhören und weiter visuelles Material herstellen, gleichgültig ob es jemand sieht, wahrnimmt, betrachtet oder nicht. So wie es im rituellen Gebrauch üblich ist und war, sind Bilder u.a. dazu da, etwas festzuhalten, Erscheinungen zu bannen, oder einen Sachverhalt betont auszudrücken, hilf- und wortlos ein Gebet zu formulieren, oder eine Sehnsucht zu offenbaren. Sie haben gelegentlich die Wirkung einer gerichteten Anrufung oder auch eines ungerichteten Aufschreis. In manchen Kulturen dienen sie der Versenkung und Meditation und der Akt ihrer Herstellung ist eine, wenn nicht magische, so doch ritualisierte Handlung, in die Wissen, Hoffnung, Übung und Beschwörung einfließen. Dass Bilder als Produkte eines Individuums oder einer Werkstatt um eine Person erkannt und aufgefasst werden, ist eine vergleichsweise neue Erscheinung, die, wie uns die Kunstgeschichte belehrt, erst seit den Zeiten der sogenannten Renaissance gegeben ist. Zuvor waren es anonyme erkenntnis- und bildungsleitende Erscheinungen, die als Gegenstück zu Naturereignissen die Welt der Hinweise und Zeichen komplettierte. Auf dieser Kulturstufe befinden wir uns tatsächlich noch heute, trotz aller zivilisatorischen Überformungen, selbst wenn wir uns in Fahrzeugen in einem geregelten Verkehrsfluss durch Megalopolis bewegen und unser Wahrnehmungsapparat auf das Notwendige konzentriert zu sein scheint, nehmen wir peripher noch immer visuelle Gegebenheiten wahr, die unsere Neugier erregen, uns zum Aufmerken bringen und in Erstaunen versetzen.

Aus dem Integral der peripheren Alltagserfahrungen bilden wir eine „Map“ als subjektives Orientierungssimulakrum mit allem, was an Komplikationen dazu gehört, wozu sich so unterschiedliche Autoren wie J. Baudrillard, M. McLuhan, G. Bateson, J. L. Borges, L. Carroll et al. geäußert haben. Dass die Karte weder dem Territorium gleicht, noch dieses wirklich abbildet, scheint klar zu sein, dass sie vielmehr eine Abstraktion, eine Perspektive, eine interessen- gebundene Bündelung und selektive Verkürzung darstellt ebenso. Dass Symbolisierung, Abstraktion, Perspektive, Vorgeschichte, Modellierung und Bilder allerdings sehr viel mit Erkenntnis und Erkenntnisvermögen zu tun haben, ist eine Tatsache, die uns als Bildermacher interessieren muss.

Alle gemachten Bilder sind Ergebnisse einer subjektiven Auswahl. Das ist zwar trivial, aber aus der Perspektive des Betrachters keineswegs selbstverständlich. Beim Betrachten von Urlaubsfotos wird das bereits deutlich, wenn ein Gast beispielsweise ausruft, „dass er Rom aber ganz anders erlebt habe“ oder sich wundert über die gezeigten leeren Straßen und öden Viertel.

Um wie viel vermittelter, indirekter, durch Bildungsschranken und Sprachprobleme behindert, muss es da bei der Konfrontation mit Bildern in einer Kunstaussstellung zugehen, wenn die trivialen Sachverhalte bereits hinter Jargon, Insiderwissen und Bewertungen verschwunden sind. Müssen die in künstlerischer Absicht hergestellten Bilder anders betrachtet werden, als Fotos oder Gelegenheitsfotografien ?

In unserer Kultur hat man sich angewöhnt, eine derart plumpe Frage entweder zu überhören, sie diskreditierend zu belächeln, oder sie stillschweigend zu bejahen, ohne Begründung, Nachforschung oder etwa Diskussion.

Selbst wenn heute kaum noch jemand von „Kunstwerken“ spricht, ist es natürlich Konvention, streng zwischen den Gattungen von Bildern zu unterscheiden, auch wenn auf ihnen das Nämliche zu sehen wäre.

Bilder sind entweder der Kunst zuzurechnen, oder der Werbung, der Dokumentation und Presse oder der Illustration und graphischen Darstellung, oder es handelt sich um diese MixedMediaHalblinge aus Graphik, Reproausschnitten, Layout Tricks, Fake-Malerei und Kunststücken aus der Effectbox von Fotoshop. Alle Bildtypen sind mit bestimmten Erwartungen und Ansprüchen verbunden, sie sollen entweder unterhalten oder informieren, Stimmung erzeugen oder Wissen vermitteln, Akzeptanz erhöhen oder Kauflust befördern. Nur die Kunst weiß nicht so recht, was sie soll. Sie ist Symptom und Absicht zugleich, vage Andeutung und klare Aussage, Beispiel und Aufforderung, Curriculum und geronnener Seufzer in Einem, Lehrmittel und Luxus, emphatisches Ausrufezeichen und radikale Frage. In ihren Bildern spiegelt sich das Große „Sowohl-als-Auch“ und sämtliche vereinten Widersprüche aus unseren Erkenntnissen und Urteilen. Sie thematisiert und problematisiert sich selbst fortwährend aufs Neue und behandelt das Bilder-machen, das Symbolisieren, die Methapher, das aliquid pro aliquo, die Abstraktion, die Wahrnehmung und die Erkenntnis und wahrscheinlich auch das Humanum in einem schwebenden Verfahren und ohne abschließende Antwort. Sie ist und produziert ein verdinglichtes, selbstreferenzielles Zwischenergebnis, arbeitet tendenziell gegen Zeit und Vergänglichkeit und setzt mit und in ihren Machwerken eine allgemeine Interpunktion zu beliebiger Interpretation und Verwendung.

In diesem Dickicht ist keine einfache Erwartung zu formulieren, wie das noch in Zeiten ideologischer Verengung möglich war. Sie solle erheben, veredeln und für die Herzens- und Gemütsbildung sorgen, war für unsere Altvorderen eine billige Anforderung, die man mit Recht an die Künste richten konnte. Jegliche ähnliche Simplifizierung, wie sie etwa im sozialistischen Realismus propagiert wurde, verbietet sich von selbst und selbst die stark reduzierte Erwartung, sie solle wenigstens interessant sein, ruft nur noch ein halb fragendes Achselzucken hervor.

Ähnlich sieht es in den Bilderwelten aus. Welcher Bildtypus wie zu behandeln, zu bewerten und zu verstehen sei, ist mittlerweile unklar. Techniken und Gewerke sind u.a. durch die digitale Technologie ununterscheidbar geworden, bildgebende Verfahren haben nicht nur die Diagnostik revolutioniert, sondern sind in die Archäologie, in die Paläontologie und andere historiographische Wissenschaften vorgedrungen, bewegte Bilder haben die Verlaufs-, Prozess- und Entwicklungsforschung beflügelt und internationale Zeichensysteme bevölkern unsere graphischen Oberflächen, mit deren Hilfe wir rechnen, projektieren und kommunizieren.

Phänomenal sind die Bildtypen einander sehr ähnlich geworden. Ob Google-Earth von Satelliten aus die Küste Kaliforniens fotografiert, oder eine endoskopische Sonde Aufnahmen von der Oberfläche der Magenschleimhaut macht, ob ein Maler ein

strukturalistisches, schwach farbiges Bild über 3 Quadratmeter ausbreitet, geologische Faltungen abgebildet werden, oder Mikroskopische Aufnahmen einer Zellstruktur mit eingefärbten Präparaten vorliegen..., die Zuordnung dieser Bilder zu phänomenalen Klassen ist äußerst schwierig, besonders da sich Künste und Wissenschaften von einander haben anregen lassen. (Stichwort: Visualisierung fraktaler Geometrien und promptes Suchen nach solchen oder ähnlichen Mustern in der Natur)

Zum besseren Sortieren, Gruppieren und Einteilen kann man natürlich auf den alten klassifikatorischen Informatiker-Trick zurückgreifen und willkürlich Labels verteilen und diese sodann mit aufwendigen Datenbank-Algorithmen verwalten und mit Retrieval-Algorithmen wiederfinden, was soviel heißt wie eine Pseudosystematik oder -klassifikation herstellen, an deren Anfang ein nicht oder kaum in der Sache begründeter willkürlicher Akt einer Zuschreibung steht. Das birgt die Gefahr einer nicht mehr korrigierbaren Tradition in sich, denn einmal zugeschrieben und in ein komplexes System eingegeben, kann heißen: so wird es traditionellerweise gesehen, verstanden und behandelt und als „worst case“ : es ist so ! das ist seine Bedeutung ! oder sogar: Dieses ist eine Tatsache !

Das heißt, dass die semantischen Traditionen, aus denen sich Haltungen ganzer Kulturen zusammensetzen und die zB auch die Einschätzung, Verwendung und Interpretationen von Bildern (nach Baudrillard) regeln, nach dieser Einsicht plötzlich zur Disposition stehen.

Man könnte das berühmte Zitat: „the map is not the territory“ (Alfred Korybski, 1931) übertragen und erweitern, wie es etwa René Magritte getan hat und sagen: das Abbild ist nicht die Sache selbst, the screen is not the object, das errechnete Bild der Computertomographie ist nicht die Realität des Körpers und hätte auf diese Weise einen weiteren Grund gefunden, den Bildern zu misstrauen, sie zwar als interessante Anregungen und Vorschläge zu begreifen, sie aber keinesfalls mit der Wirklichkeit zu verwechseln.

Zuviel kann auf dem Weg ihres Zustandekommens geschehen, zufällig, nachgeholfen zufällig, oder auch in derb-zielstrebigter Absicht, wie die Geschichte der Dokumentenfälschungen zeigt. Hatte noch 1925 László Moholy-Nagy vom Fotoapparat als dem „Anfang objektiven Sehens“ geschwärmt, äußerst keine 75 Jahre später der Deutsche Regisseur Wenders, dass wir uns einer Epoche nähern, in der „niemand mehr sagen kann, ob ein Bild echt oder falsch ist“. Die vielen politisch opportunen und wirtschaftlich lukrativen Fälschungen von Nachrichten, Bild-Beweisen und Videos der Yellow Press, der offiziellen Kriegsberichterstattung, der TV-Unterhaltung, der Börsennachrichten und des Weltjournalismus lassen einen nicht nur hellhörig werden, sondern auch misstrauisch bis zutiefst ablehnend und ungläubig.

Es geht hier wohlgermerkt nicht um Fototheorie, Bildtheorie, Kunsttheorie und Kulturtheorie also nicht um Susan Sontag, Jean Baudrillard, Roland Barth u.a. sondern um eine beobachtende Vermutungen über das, was der ständige Umgang mit Bildern im Individuum möglicherweise erzeugt und an Haltung hervorbringt, es geht um den „Momentanismus“, eine besondere Einstellung zur Welt der Dinge.

„Werd ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! du bist so schön! Dann magst du mich in Fesseln schlagen, Dann will ich gern zugrunde gehn!“ Nach dieser „Faustwette“ ist ein Momentanist allemal des Teufels, weil er ausschließlich für diesen Moment lebt, ausschließlich diesen Augenblick schön findet, ja sich diesem Augenblick geradezu verschrieben hat, weil dieser nach seiner Auffassung das Einzige ist, was zählt und worauf es ankommt.

Was hat es mit diesem Augenblick auf sich ? Ist er der „Kairos“, der rechte Zeitpunkt, von dem die Griechen der Antike sprachen und den sie als schnell laufenden Jüngling mit sonderbarer Frisur darstellten ? Hinterkopf geschoren und vorn mit schöner Stirnlocke, an welcher man ihn fassen musste, wenn man etwas von ihm haben wollte, denn war er auch nur ein wenig vorüber, konnte man ihn an seinem kahlen Hinterhaupt nicht mehr packen. Oder ist es „Occasio“, die günstige Gelegenheit, häufig dargestellt als verführerische Weiblichkeit, oder ist lediglich jene nicht näher beschriebene kurze Zeitspanne, in der Wichtiges wie Unwichtiges geschehen kann, wenn denn überhaupt etwas geschieht.

In der griechischen Mythologie gibt es noch andere Gottheiten der Zeit, wie zB Aion, die Ewigkeit, Chronos die Zeit, Hemera der Tag, eine Tochter von Chronos und Nyx der Nacht. Der Kairos aber hat Zugang zu allen Formen der Zeit, mit seinem Messer und seiner Waage trennt er die Zeit auf in ein Vorher-Nachher, wobei er in den meisten Darstellungen einen Finger auf die eine Waagschale legt, womit angedeutet wird, dass Nachher meist alles anders ist. Er ist ein Gottheit der Entscheidung, des kurzzeitigen Ereignisses und der Richtung verändernden Weichenstellung. Typischer weise gehört er nicht in die Familie der Olympier, er ist eine kleine aber entscheidende Nebengottheit, vermutlich sehr irdischen und erst später vergöttlichten Ursprungs. Die Kluge Mythologie hat mit dem Kairos wieder einmal eine Instanz geschaffen, die prägnant und nachfühlbar im menschlichen Leben eine wichtige Rolle spielt. Sie ist präzise und offen für Interpretationen zugleich und markiert ein nur schwer auf andere Weise Formulierbares, etwas lebendig Erotisches und schicksalhaft Erschreckendes, etwas unmittelbar Plötzliches, dessen Konsequenzen aber lange andauern und bisweilen sogar lebensbestimmend sein können.

Das Aufteilen in ein Vorher und ein Nachher erinnert an den Punkt, an den kaum definierbaren Zeitpunkt und an den ins Unendliche entschwindenden Schnittpunkt im Raum. Alle Versuche, ihn als Punctum puncti, als Punctum saliens, als Monade, Atom, Schnitt Zelle, Yokto zu fassen, sind sich darin einig, dass es nur eine vorläufige und derzeit praktikable Bestimmung ist und sein kann, weil sich hinter dieser kleinstmöglichen Einheit vermutlich noch weitere Dimensionen auftun.

Was unsere Sprache als „Jetzt“ fasst, sind nach allgemeiner Übereinkunft circa 3 Sekunden und das ist, gemessen am „Shot“ ein wahrhaft große Zeitspanne, in der hunderte von Weichen gestellt und viele, viele Entscheidungen getroffen werden können. Die „blitzartige Einsicht“, um eine weitere umgangssprachliche Benennung eines plötzlichen Geschehens zu erwähnen, beschreibt einen synaptischen Vorgang, der mit einem Mal ganze Areale, und damit Gedankenkomplexe in Verbindung bringt oder kurzschließt. Bezeichnenderweise werden in diesem Zusammenhang häufig Vorkabeln aus dem Bereich des Visuellen benutzt, wie Einsicht, Erleuchtung, Vision, Offenbarung, Klarheit, Helligkeit und Transparenz.

Auch der komplexe „Augenblick“ gehört in diese metaphorische Sprechweise. Der Augenblick ist zwar relativ kurz, aber es ist noch nicht bekannt, ob es fokussiert, konzentriert, exzentrisch, diffus und peripher organisiert ist. Man stelle sich eine Videoaufnahme vor, die nur aus „one-frame-shots“ besteht, das wären dann rund 25-30 fps und man hat eine ungefähre Idee von der Komposition eines „Jetzt“, das wären dann ungefähr 100 Frames, oder bewussteinstfähige Bilder pro Sekunde.

Um einen Diskurs über das Jetzt und den darauf beziehenden „Momentanismus“ zu eröffnen, haben sich Intellektuelle seit der Romantik bemüht, allen voran Friedrich Schlegel in seinem Essay „Caesar und Alexander“, Eine welthistorische Vergleichung“ von 1796. In seinen historischen Betrachtungen entwickelt Schlegel unter der Hand eine Theorie der Zeit und der Kulturepochen und versucht, die biologisch-organischen Modelle des Wachstums und der Blüte früherer Theoretiker durch eine modernere, eher diskontinuierliche Folge aus Revolutionen und Umbrüchen zu ersetzen. Dabei thematisiert er mehrfach den Augenblick und zwar als „Indifferenzpunkt kurz vor der dialektischen Bewegung“. Volta, Ritter und die Elektrizität mitsamt den positiv und negativ Polen der Batterie waren die Stichwortgeber der damaligen Modellierung und auf diese Weise symbolisierte der Jenaer Kreis die neuen Erkenntnisse der Naturwissenschaften und versuchte damit die klassischen Texte und Einsichten zu interpretieren.

Eine Theorie des Augenblicks wurde damals zwar nicht entwickelt, es bleibt eher ein Theorem, aber der in der Gegenwart liegende Punkt zwischen Vergangenheit und Zukunft war ausgezeichnet durch höchstgespannte, sich die Waage haltende Gleichspannung, durch ein Optimum an Alternativen, Versprechungen und Möglichkeiten, das nur noch auf einen auslösenden Impuls wartet, um endlich eine Aktion in Gang zu setzen. Bis in die Systemtheorie der Gegenwart reichen diese naturphilosophischen, romantischen Ansätze, ergänzt durch selbstregulierende Mechanismen und neue, digital verstandene Auslöser.

Die inszenierte Fotografie mit ihrer Betonung und dem Fixierungsversuch des flüchtigen Augenblicks sekundierte den theoretischen Erwägungen und so verwundert die merkwürdige, geradezu fetischistische Haltung zB eines Marcel Prousts Fotografien gegenüber keineswegs. Eine Wesensverwandtschaft seiner Literatur mit der Fotografie, als einer große Aneinanderreihung von Augenblicksbeobachtungen, hat der Autor und Fotograf George Brassai in seinem letzten Portraitband „Proust und die Liebe zur Fotografie“ herausgearbeitet und beschworen.

Die Ahnen und Adepten dieses Verständnisses und dieser Haltung sind neben Schlegel, Nietzsche, Baudelaire, Huysmans, Barrès, Klages, George, Hofmansthal, Proust, Bohrer, die unglücklich-heroischen Romantiker und Epiphanie-süchtigen Ästhetiker, die sublimen aber heimlichen Gewalt-Verherrlicher, die Nihilismus-Gefährdeten und Analyse-Zerfressenen, die intellektuellen Phantasten und alle zart besaiteten Revolutionäre und Salon-Rebellen, die das fin de siècle bevölkerten. Bei allen individuellen Differenzen begegnen sie sich meist in erstaunlicher Einmütigkeit im „überwältigenden Augenblick“, der sie sprach-, bild- und tonlos macht.

Ist es eher die Prolongation des vergänglichen Moments, oder die Unterbrechung der stetig fortschreitenden Entwicklung, die fasziniert und den Augenblick so mythologisch, poetisch und geheimnisvoll kunst-seelig macht? Schopenhauer hatte in seiner Kunsttheorie das „Herausreißen aus dem Strom des Geschehens“ für die Kunst reklamiert und die Theoretiker des Stillebens betonten allesamt das „Anhalten der Zeit“ in der „nature morte“-Malerei. Die Fotografie geht sozusagen vor die Malerei und betreibt eine Jagd, in der die Dinge erschossen werden, um sodann post mortem arrangiert werden zu können, oder im Schnappschuss leich als Bild zu dienen.

Die Jagd nach dem Augenblick hält jedenfalls unvermindert an, ob er nun Thrill, Orgasmus, Rausch, Ästhetik, Genuß, Schmerz, das Exceptionelle, der Schock, die Extase oder die Ohnmacht genannt wird. Der Punkt des Umschwungs, des Gestaltwandels, des radikal anderen, der Erleuchtung, oder des plötzlichen Perspektivenwechsels berührt allemal, ist schon immer Thema der Künste gewesen und der Momentanismus hat sich mittlerweile als ästhetische Kategorie etabliert und den langen, kontemplativen und entziffernden Blick in einen gewollt flüchtigen verwandelt, dessen gezielte Oberflächlichkeit neue Probleme heraufbeschwört. Eines der vielen Argumente, die bildenden Künstler häufig gegen die Fotografie ins Feld führten, waren neben dem sich rasch verbrauchenden Effekt, der Mangel an Möglichkeiten, sich betrachtend in Details zu versenken. Der „lange Blick“ war geradezu ein künstlerisches Credo und das Gegenbild zur Alltagswahrnehmung. Die freche Fotografie nun imitierte nicht nur die Malerei, sie profanierte gleichzeitig den künstlerischen Blick, nahm ihm die Einzigartigkeit des mystisch-melancholisch Heroischen durch dessen dutzenden Nachweis im Alltäglichen.

Viele Künstler wurden selbst zu Fotografen, die meisten nutzten die Fotografie, deren Siegeszug so unaufhaltsam war, wie einst das Drucken mit beweglichen Lettern. Der Rest der Geschichte ist bekannt und oft beschrieben worden, inclusive der synthetischen Bilder, die recht bald die Real-Bilder abzulösen begannen. Was allerdings geblieben ist, ist ein uneindeutiges Verhältnis zur Zeit, in der Vorstellung, im Bewusstsein, in der Technik, in den Gewohnheiten und der aus all dem genannten resultierenden Kultur.

Der Schnappschuss ist geblieben und die Papparazzi, ebenso Fetischismus und Voyeurismus, aber die Ansprüche sind gestiegen, sowohl an die Exaltiertheit und den Thrill, als auch an die technische Perfektion. Das wiederum führt zu einer Aufspaltung in der Arbeitshaltung; während der Schuss eine schnelle und kontextlose Sache bleibt, ist die Nachbearbeitung in der Dunkelkammer oder am PC eine langwierige Arbeit, die von Ferne fast schon wieder an die Malerei erinnert.

In diesem zweiten Schritt der Bildherstellung werden ästhetische Erwägungen angestellt, es wird kontextualisiert, betont, die Vordergrund-Hintergrundfrage gestellt, entschieden und bearbeitet, die Farbharmonie geprüft und gegebenenfalls verändert, es wird nachträglich modelliert, beleuchtet, gewichtet, beschnitten und formatiert, etc, etc. Hier sind wieder Vorstellungsvermögen und Gestaltungswissen gefragt, die im Jagdfieber des Shot weniger wichtig waren und drohten in einem allgemeinen Momentanismus unterzugehen.

Denn der Momentanismus geht zwar von der Dauer eines Prozesses aus, generalisiert aber und mündet schließlich in einer Verherrlichung des Augenblicks, wie in Schlegels Caesaren-Lob nachzulesen, oder auch in Bohrs literarisch-autobiographischen Hauptwerk „Jetzt“.

Shot, Still, Flash sind Ausdrücke aus der Film- und Werbesprache, die etwas Schnelles, Kurzes und irgendwie Eindrückliches bezeichnen.

Wie viele dieser Formulierungen sind auch die Genannten in die Umgangs- und Szenesprache eingewandert und haben dort ihr Bedeutungsfeld entwickelt. Mit Shot wird meist der Schnappschuss angedeutet, wohingegen das Shooting einen aufwendigen, schicken und höchst konkurrenten Prozess des Fotografierens im Rahmen der Model- und Star-Auslese meint.

Ein Still ist ein eindeutiger Gegenbegriff zum Foto, es zeigt ein herausgelöstes Einzelbild aus einer Film-oder Videosequenz, das meist durch ein besonderes Handlungsdetail auffällt. Mit Flash, oder genauer Flash-Back wird das kurze, grelle Aufleuchten eines Erinnerungsbildes angedeutet. Es stammt aus der anglo-amerikanischen Pathologiesprache aus dem Umfeld des Drogenkonsums und bezeichnet eine häufige Spätfolge des Abusus. Flash meint ansonsten jedes grelle, Aufmerksamkeit erregende Aufblitzen, ob es sich nun um ein Dessous, eine Farbe, ein Verkehrszeichen, einen natürlichen Blitz oder eine Explosion handelt.

Die Comic-Sprache hat viele dieser Ausdrücke konserviert und sie führen hier ein erstaunliches, metaphorisches Eigenleben, das oft abgetrennt von irgendwelchen Handlungen, als Subtext oder Andeutung psychischer Befindlichkeiten figuriert, parallel zu: Seufz, Grübel, Zitter, Schluchz ... wie Dr. Erika Fuchs die DisneyComics in den 60er Jahren übersetzte und damit eine neue grammatische Form, den ihr zu Ehren so genannten „Erikativ“ erfand.

Mit Flash bezeichnet man auch neben und mit dem aufblitzenden und schnappschussartigen Bild, das mit Hilfe einer Kamera erzeugt wird, ein Grenzphänomen unserer Wahrnehmung: die Sekundenvision. Es handelt sich dabei um bislang ungeklärte Phänomene, die sich aus subliminar wahrgenommenen Erinnerungsbildern des Flash-Back und Vorstellungsbildern zusammensetzen, die sich vermutlich aus dem Projektionsvermögen speisen, einer Art Flash Forward und zusammen mit Apophänien auftreten, die Wahrnehmungstäuschung ungeklärter Herkunft darstellen. FlashBacks, FlashForwards und Apophänien wurden lange Zeit als psychiatrisch relevante Wahrnehmungsstörung verstanden, sind aber mittlerweile aus dem Dunstkreis der Geisteskrankheiten herausgetreten und werden als Variation des Normalen angesehen, ähnlich wie die Inselbegabungen und andere besondere Ausprägungen mentaler Fertigkeiten.

Nach Ansicht des Schweizer Neurophysiologen Peter Brunner entstehen die Sekundenvisionen und Apophänien als Begleiterscheinung eines Parallel-Mechanismus, der zu jeder Beobachtung in der rechten Hemisphäre eine semantische Assoziation erzeugt, die rückwirkend die Beobachtung färbt.

Peter Brugger: *From Haunted Brain To Haunted Science. A Cognitive Neuroscience View of Paranormal and Pseudoscientific Thought*. In: J. Houran, R. Lange (Hrsg.): *Hauntings and Poltergeists. Multidisciplinary Perspectives*. McFarland & Co., Jefferson 2001, [ISBN 0786409843](#).

Bei Personen mit ausgeprägter und geübter Assoziationsbereitschaft treten Sekundenvisionen und Apophänien gehäufiger auf.

Apophänie, Pareidolie, peripheres Sehen, präattentive Aufmerksamkeit, Selektion und Inferenz, Mustererkennung, Gestaltwahrnehmung, Vorgestalten, Trigger und flashes sind allesamt vergleichsweise kurze Wahrnehmungsakte, es sind jene in den allgemeinen Wahrnehmungsvorgang zwischengeschobene kurze Extra-Perzepte, welche die Wahrnehmung aus dem eingefahrenen Normalbetrieb herausführen und den Kontext vergrößern und interessanter machen.

Unsere Wahrnehmung ist also keine gleichförmige Tätigkeit und Bereitschaft unserer Sinnesorgane, sondern ein höchst abwechslungsreicher, dynamischer Prozess, der mal langsamer, mal rascher verläuft, in seinen Intensitäten, seinem Radius und seiner Bedeutsamkeit variiert.

Die vorübergehende Konzentration auf den Snapshot und damit auf Event, Hype und Eintagsfliegen ist lediglich die Betonung des einen zeitlichen Pols, dem in großer Entfernung und Perspektive der lange Atem der epochalen Wirkung und Entwicklung gegenüberliegt. Hoch- und Endphasen einer Kultur sind meist von hektischer, kurzatmiger Betriebsamkeit und verzweifelt-lustiger Unterhaltung gekennzeichnet, bevor die claims neu arrondiert und die Maße, Werte und Gewichte in einem langen, schmerzhaften Prozess neu definiert werden.

So wartet auf uns Europäer nicht nur eine nicht mehr eurozentrische Kulturgeschichte, sondern auch eine postkoloniale oder vielmehr re-kolonialisierende Entwicklung, deren Anfänge sich schon lange abzeichnen und der wir mit einiger Spannung entgegen sehen.

Es wird vermutlich ungewohnt und interessant . . .

[ich danke Ihnen]