minimal

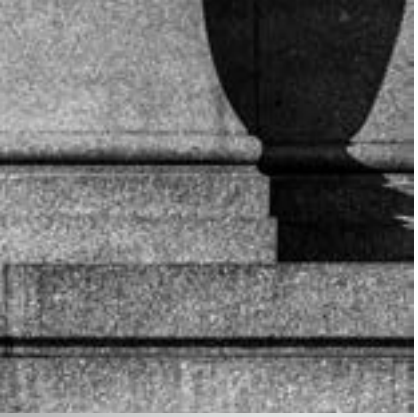
Reinhard Nadrchal

Minimalismus in der Fotografie

Reinhard Nadrchal

minimal

Minimalismus in der Fotografie



Inhalt

Einleitung 7

Was ist Minimalismus? 8
Kapitelübersicht 10

Minimalistisch Fotografieren 15

Einfachheit vor Komplexität 16

Reduktion 16

Entfernung störender Elemente 18
Der Bildausschnitt 20
Wabi-Sabi und Yugen 20
Unschärfe als Stilmittel 22
Hell-Dunkel-Kontrast 24
Langweilig oder interessant? 26

Form 29

Am Anfang war der Punkt. 30
Linien schaffen Ordnung und geben Richtung 32
Stabilität und Weite 32
Räumlichkeit durch parallele Strukturen 34
Bewegung und Dynamik durch vertikale Linien 34
Vertikale trennen und begrenzen 36
Positiv und negativ 38
Der Kontext kann die Wirkung von Bildelementen verändern 38
Diagonale durch Kippen der Kamera 40

Die Illusion von Räumlichkeit 40
„Linie der Schönheit" 42
Eine Erkundungsreise durch das Bild 42
Flächen als Nebendarsteller 44
Flächen und deren Ausprägung 44
Die Mutter der Formen 46
Stabiltät und Ordnung 48
Klarheit und Objektivität 48
Die Verhältnismäßigkeit des Quadrats 50

Material 53

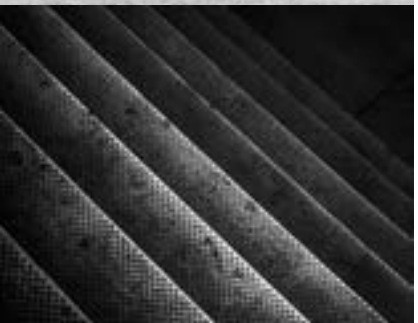
Dominanz des Materials 53
Am Anfang war das Licht 53
Material und Textur 54
Die Arten der Oberflächenreflexion 56
Lichtdurchlässige Oberflächen 58
Lichtabsorption und Farbe 58

Farbe 61

Die Wirkungsebenen von Farben 61
Grundfarben und Farbmodelle 61
Die Eigenschaften von Farben 64
Die Harmonie der Farben 66
Psychologische Wirkung der Farben 68
Symbolische Wirkung der Farben 70
Die kulturelle Bedeutung von Farben 72
Die politische Bedeutung der Farben 74
Die traditionelle Farbwirkung 76

Komposition 79

Das Erbe der Malerei 79



Komposition im Kontext zeitgenössischer Fotografie 80
Imagination und Konstruktion 80
Die Dreieckskomposition 82
Der goldene Schnitt 84
Balance und Symmetrie 86
Rhythmus und Perspektive 88
Rasterung und Anonymität 88
Nicht-relationale Komposition 90

Intention 93

Der Schnappschuss 93
Struktur und Geometrie 94
Konzeptuelle Fotografie 96
Inszenierte Fotografie und Narration 98
Das „Ding" an sich 100
Das „Ding" als Symbol 100

Minimalistische Fotografie 103

Clarence H. White 104

Paul Strand 106

Edward Weston 108

Man Ray 110

Brassaï 112

Jaromir Funke 114

Peter Keetman 116

Aaron Siskind 118

Jan Swoboda 120

Andres Serrano 122

Gabriel Orozco 124

Andreas Gursky 126

Hiroshi Sugimoto 128

Viviane Sassen 130

Michael Kenna 132

Anhang 134

Danksagungen 135

Literaturverzeichnis 136

Index 138

Einleitung

Minimalismus ist modern. Wir treffen ihn in der modernen Kunst an, finden ihn in Architektur, Design und Musik; neuerdings manifestiert er sich gar als alternative Art der Lebensführung. Beginnen wir das Thema ganz zeitgeistig mit einer „Google"-Suche, et voilà: 614.000 Ergebnisse in 0,41 Sekunden! Unter den Top-Rankings findet sich Minimalismus als Lebensstil. Viele Menschen empfinden zu viel Eigentum als Belastung und beginnen ihr Konsumverhalten zu hinterfragen. Minimalistische Lebensführung bedeutet, auf alles nicht benötigte zu verzichten und sich auf das Wesentliche zu besinnen. Ganz ähnlich können wir uns die Absichten hinter einer minimalistischen Herangehensweise innerhalb der bildenden Kunst vorstellen. *Carl Andre* sagte über die Kunst seines Freundes *Frank Stella* anlässlich dessen Ausstellung im Museum of Modern Art in New York 1959[1]:

> *„Art excludes the unnecessary. Frank Stella has found it necessary to paint stripes. There is nothing else in his painting.*"

Kurz, apodiktisch und einfach. Eben ganz im minimalistschen Geiste. Doch Kunst suchte zu allen Zeiten nach einer breiten, theoretischen Basis. Daher wollen wir uns hier nicht mit Verkürzungen begnügen, sondern das Thema ausbreiten und versuchen, es auf eine möglichst solide Basis zu stellen. Doch wo beginnen? Als Kinder unserer digitalisierten Zeit wollen wir uns auf der Suche nach Antworten an den Pantheon zeitgenössischen Wissens wenden: befragen wir Wikipedia[2]:

Was ist Minimalismus?

„Der Minimalismus oder englisch Minimal-Art ist eine in den frühen 1960er Jahren in den USA als Gegenbewegung zur gestischen Malerei des Abstrakten Expressionismus entstandene Kunstströmung der Bildenden Kunst. […]

Minimalismus strebt nach Objektivität, schematischer Klarheit, Logik und Entpersönlichung. Typisch […] ist das Reduzieren auf einfache und übersichtliche, meist geometrische Strukturen, häufig in serieller Wiederholung. […] Obwohl auch in der Malerei Farben und Formen auf das Einfachste reduziert wurden (auf Grundstrukturen, monochrome und geometrische Flächen), wird Minimalismus vorwiegend auf dreidimensionale Kunst angewendet. […]

Den Begriff prägte 1965 der britische Philosoph und Kunstkritiker Richard Wollheim […], der allerdings auf eine andere Kunst Bezug nahm."

Soweit der Minimalismus aus kunsthistorischer Sicht. Gleich zu Beginn müssen wir enttäuscht feststellen: hier ist vorwiegend von dreidimensionaler Kunst die Rede. Nicht das Metier des Fotografen. Zwar erfahren wir vom Streben nach Klarheit, Reduktion auf einfache geometrische Strukturen, serieller Wiederholung – Begriffe, welche uns vertraut sein mögen – aber keine Rede von Fotografie! Minimalismus als Begriff der neueren modernen Kunst bedeutet dreidimensionale Kunst (Plastik, Objektkunst), ergänzt durch ein Quäntchen Malerei. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die erste dokumentierte Erwähnung des Begriffes „*Minimal Art*" sich auf zwei Künstler bezog, welche zu der in Rede stehenden kunsthistorischen Epoche bestenfalls eine „minimale" Beziehung pflegten: den

allgegenwärtigen *Marcel Duchamps* sowie den einflussreichen amerikanischen Maler *Ad Reinhardt*. Die „Minimalisten" selbst lehnten den Begriff rundweg ab und fühlten sich generell äußerst unwohl, als Teile *irgendeiner* Bewegung angesehen zu werden. Ihre raison d'être fanden sie denn auch eher in der Ablehnung dessen, was sie zu überwinden suchten: dem *Abstrakten Expressionismus*, jener prägenden Bewegung der vorangehenden beiden Jahrzehnte, aus der sie hervorgegangen waren.

Versuchen wir also, uns dem Begriff von anderer Seite zu nähern und kehren zu der ursprünglich von Carl Andre getroffenen Aussage zurück: *„Kunst schließt das nicht notwendige aus!"*. Doch wollen wir diesmal nicht den etwas steifen Pfad der Kunstgeschichte beschreiten, sondern befragen wir den Poeten Antoine de Saint-Exupéry:

> *„Perfektion ist nicht dann erreicht, wenn man nichts mehr hinzufügen, sondern wenn man nichts mehr weglassen kann."*

Hier nähern wir uns dem Kern der Sache. Nehmen wir uns die Freiheit, unseren Ausgangspunkt nicht im engen Korsett einer nicht einmal zehn Jahre andauernden Epoche der Kunstgeschichte zu suchen, sondern in einem – man möchte sagen zeitlosen – ästhetischen Konzept. Um nicht allzu beliebig zu werden, wollen wir versuchen, diesem Konzept mit Hilfe der klassischen Regeln fotografischer Gestaltung einen Rahmen zu verleihen und sie gleichzeitig mit Leben zu erfüllen.

Es sei hier gleich zu Beginn angemerkt, dass es sich hierbei keineswegs um ein fotografisches Genre, wie etwa Landschafts-, Porträt-, Stillleben- oder Aktfotografie, um nur einige zu nennen, handelt. Vielmehr soll Minimalismus hier als eine mögliche Strategie bewussten,

fotografischen Gestaltens verstanden werden. Diese mag ihre Anwendung in jedem der oben genannten Genres finden, wie sich im Bildmaterial dieses Buches hinlänglich zeigen wird.

Viele der so gefundenen Strategien lassen sich nun auch mit den ästhetischen Prinzipien der „Minimal Art" in Einklang bringen. Auf diese Beziehungen soll im Laufe der Ausführungen auch an entsprechender Stelle hingewiesen werden. Umgekehrt mögen viele der in der Avantgarde der 1960er-Jahre gefundene Lösungen Anregung und Inspiration für die Formensprache des „minimalistischen Fotografen" bieten. Da der Autor kein ausgewiesener Kunsttheoretiker ist, möge man ihm diesbezügliche Missdeutungen und Fehleinschätzungen nachsehen und diese seinem Enthusiasmus für das Thema schulden.

Kapitelübersicht

Der erste Teil dieses Buches setzt es sich zum Ziel, einen Überblick über die Gestaltungselemente der Fotografie zu geben, wobei das Augenmerk besonders auf die *Reduktion* des Bildinhaltes sowie die besonderen Erfordernisse einer minimalistischen Bildästhetik gelegt werden soll. Das erste Kapitel erörtert die den Fotograf_innen zur Verfügung stehenden Mittel zur Vereinfachung komplexer Bildinhalte, wie etwa Wahl des Bildausschnittes, selektive Unschärfe oder Hell-Dunkel-Kontraste, welche man unter dem fotografischen Begriff der „Freistellung" subsummieren könnte. Auch soll hinterfragt werden, inwiefern die Reduktion des Bildinhaltes dem Interesse der Betrachter_inne abträglich sein und solchermaßen zu „langweiligen" Ergebnissen führen kann.

Das zweite Kapitel widmet sich dem „Vokabular" der Bildgestaltung, den klassischen *formalen Elementen* Punkt, Linie und Fläche. Im Besonderen soll auf die Möglichkeiten unterschiedlicher Ausformungen dieser Bildelemente und deren psychologische Rezeption durch

die Betrachter_innen eingegangen werden. Welche Funktionen besitzen etwa Linien bei der „Erkundung" des Bildes? Wie können diese im Rahmen fotografischer Möglichkeiten eingesetzt werden, um dem Bild die beabsichtigte Wirkung zu verleihen? Welche Bedeutung besitzen Flächen und deren verschiedene Ausformungen für die visuelle Bildsprache?

Der Bedeutung der *Materialität* des Objektes in der minimalistischen Skulptur und Malerei Rechnung tragend, bildet diese die Agenda des dritten Kapitels. Im Mittelpunkt stehen hierbei die Bedingungen für die Entstehung von Textur aufgrund verschiedener physikalischer Interaktionen der Oberfläche mit dem Licht.

Das vierte Kapitel fügt den Gestaltungsmöglichkeiten die Dimension *Farbe* hinzu. Nach einer kurzen Beschreibung der physikalischen Eigenschaften wird hier auf deren unterschiedlichen Wirkungsebenen eingegangen. Anhand von Bildbeispielen werden psychologische, symbolische, kulturelle, politische und traditionelle Bedeutungen von Farben erläutert.

Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit den Ordnungsprinzipien der Bildgestaltung, der *Komposition*. Neben einer kritischen Diskussion traditionellen Prinzipien, wie etwa der „klassischen" Dreieckskomposition und des „Goldenen Schnittes", soll auch auf den Umgang mit Komposition in der zeitgenössischen Kunst, wie etwa dem Konzept der *nicht-relationalen Komposition*, hingewiesen werden.

Im letzten Kapitel dieses Abschnittes wollen wir uns schließlich mit den *Beweggründen* der Fotograf_innen beschäftigen. Neben konzeptueller und inszenierter Fotografie werden die abstrahierende Beschränkung auf materielle Eigenschaften des Objektes – wie Geometrie, Textur oder Farbe – als gleichberechtigte, legitime Absichten

hinter der fotografischen Aufnahme diskutiert.

Im zweiten Teil des vorliegenden Textes soll der Versuch gewagt werden, die im ersten Abschnitt gewonnenen Erkenntnisse am Beispiel von fünfzehn Arbeiten ausgewählter Fotograf_innen exemplarisch darzustellen. Der historische Horizont umfasst hierbei den späten Piktorialismus an der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert, den Konstruktivismus und die neue Sachlichkeit im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts, bis hin zur subjektivistischen Fotografie der Nachkriegszeit und der zeitgenössischen minimalistischen Landschaftsfotografie etwa eines Andreas Gursky oder Michael Kenna.

Die Abbildungen des Buches, sofern sie vom Autor stammen, wurden bewusst ohne Bildbeschriftung beigefügt. Sie sollen der Veranschaulichung des jeweils besprochenen Themas dienen und sind als solches zumeist selbsterklärend. Wo es notwendig erschien, finden sich im Text entsprechende Anmerkungen und Erklärungen der jeweiligen Intentionen und Inhalte.

„Unsere Sache ist es, den Funken des Lichts festzuhalten, der aus dem Leben überall da hervorbricht, wo die Ewigkeit die Zeit berührt." *(Friedrich Schiller)*

Minimalistisch Fotografieren

Gilt es zu beurteilen, was eine minimalistische Ästhetik der Fotografie auszeichnet, werden wir uns zuallererst die Frage nach den Kriterien und der Abgrenzung gegenüber anderen Formen fotografischer Praxis stellen. Allgemein ist beim Vergleich einschlägiger Bilder eine starke Tendenz zur Reduktion und Elimination von Komplexität bei gleichzeitiger Betonung materieller Eigenschaften der abgebildeten Objekte auszumachen. Thematisiert werden einfache Geometrien, Serialität, oder – in letzter Konsequenz – homogene, annähernd strukturlose Flächen („Zeroismus"). Ziel minimalistischer Abbildungsweise ist die Maximierung der visuellen Wirkung des Bildes mit Hilfe weitest gehender Reduktion seiner Elemente. Dies führt zwangsläufig zur Abstraktion. Das Motiv an sich verliert an Bedeutung und tritt in den Hintergrund. An seine Stelle tritt das Interesse an den rein formalen Bildelementen, wie Linien, Flächen, Licht, Schatten, Farben und Raum.

Reduktion

Einfachheit vor Komplexität

Das zentrale Anliegen minimalistischer Fotografie ist es, die vorgefundene Komplexität weitestgehend zu vereinfachen. Dies geht mit dem Bestreben der menschlichen Wahrnehmung einher, einfache Lösungen gegenüber komplexen zu bevorzugen und wiedererkennbare Muster aus komplexen Situationen zu extrahieren. Im grafischen Design wird diese Tendenz mit dem Akronym KISS (keep it simple and straightforward) zum Ausdruck gebracht. Wir wollen im folgenden einige fotografische Techniken untersuchen, mit deren Hilfe eine solchermaßen angestrebte Reduktion komplexer Sachverhalte erfolgen kann.

Trotz der Unterschiedlichkeit dieser Techniken lässt sich doch ein gemeinsames Ziel ausmachen: die Elimination unwesentlicher oder gar störender Elemente aus dem angestrebten Bild. Wir wollen sozusagen unser Anliegen "auf den Punkt bringen". Dieser Punkt sollte für die Rezipient_innen klar ersichtlich sein, das heißt den Blick unmittelbar auf sich lenken. Ausgehend von diesem Punkt wird im Allgemeinen die Umgebung – der Kontext – erforscht. So wird etwa bei der Betrachtung des gegenüberliegenden Bildes der erste Blick der Betrachter_innen unweigerlich auf die beiden zentralen, sich durch helle Tonalität und klare Geometrien (Dreieck) auszeichnenden Segelboote fallen. Als weiteres Merkmal wird deren Duplizität (Serialität, Wiederholung) wahrgenommen. Die verweilenden Betrachter_innen wird die, den größten Teil des Bildes einnehmende dunkle Wasserfläche sowie die Kaimauer am unteren Bildrand wahrnehmen und anschließend das Gesehene interpretieren. Basierend auf individueller und kultureller Erfahrung der Betrachter_innen könnten hier etwa symbolische Assoziationen wie Meer = Schutzlosigkeit und Bedrohung oder Kaimauer = Sicherheit hergestellt werden.

Entfernung störender Elemente

Als Reduktion im fotografischen Sinne könnte man den Vorgang bezeichnen, nicht relevante Elemente aus dem Bild zu entfernen. Unterliegt die Gestaltung der Szene nicht der Kontrolle des Fotografen oder der Fotografin, wird er oder sie versuchen, die Situation mit Hilfe fotografischer Möglichkeiten zu klären. Im Bereich einzelner Genres wie etwa der Landschaftsfotografie mag sich dies manchmal durchaus als schwierig erweisen. Ein kurzes Beispiel soll dies illustrieren: in der Heimat des Autors, der pittoresken, sanft-hügeligen Landschaft des niederösterreichischen Weinviertels fand im Laufe der letzten Jahre eine zunehmende Verbauung durch Windkraftanlagen statt. Ist das Ziel der Abbildung das ursprüngliche, agrarisch geprägte Landschaftsbild dieser Gegend darzustellen, sieht sich der Fotograf angesichts dieser Veränderungen mit der Aufgabe konfrontiert, diese Moloche aus seinen Aufnahmen zu eliminieren. Neben der – in diesem Falle wohl schwer durchzuführenden – physischen Entfernung störender Bildelemente, verbleiben wohl folgende Möglichkeiten: die Änderung des Standortes – wodurch sich die abzubildende Szene natürlich massiv ändern kann, Verändern des Bildausschnittes oder der Einsatz von Techniken der Bildbearbeitung (Retusche). Selbstverständlich kann auf jene Aufnahme auch vollkommen verzichtet werden – häufig wohl die beste Möglichkeit.

Viele fotografischen Genres bieten Fotografinnen und Fotografen jedoch die Möglichkeit, auf die Gestaltung des Bildes Einfluss zu nehmen, dieses zu „inszenieren". Besonders im Studio sollte der gewissenhaften und geplanten Gestaltung der Vorzug gegeben werden.

Wollen wir uns aber nun, wie bereits angekündigt, einigen der fotografischen Möglichkeiten dieser „Bereinigung" des Bildes von nichterwünschten Bestandteilen zuwenden!

Der Bildausschnitt

Die menschliche Kognition besitzt die Fähigkeit, nicht vollständig Wahrgenommenes mit Hilfe von Erfahrungsmustern zu ergänzen. Der im Bildausschnitt gegenüber zu sehende Teil einer Bank ist hinreichend, um auf die Bank „als Ganzes" zu schließen. Aus diesem Grund möge man als Fotograf_in stets hinterfragen, ob der gewählte Bildausschnitt zur Unterstützung der jeweiligen Absicht und Komposition nicht weiter „reduziert" oder umgekehrt vergrößert werden soll. Auch kann eine zur *Abstraktion* führende Auswahl des Ausschnittes durchaus beabsichtigt sein. Gerade dieses Mittel der Abstraktion wird in der minimalistischen Fotografie besonders häufig eingesetzt. Der bewusste Verzicht auf dokumentarische Abbildungsgenauigkeit fordert die „Fantasie" der Betrachter_innen durch zusätzlich gewonnene Deutungsmöglichkeiten geradezu heraus. Ähnliches gilt für die weiter unten ausgeführten Möglichkeiten der Reduktion, etwa mittels Unschärfe und Hell-Dunkel-Kontrast; auch hier kann das Erhöhen des Interpretationsspielraumes das Interesse der Betrachterin oder des Betrachters zu steigern.

Wabi-Sabi und Yugen

Im Japan des sechzehnten Jahrhunderts bildet sich, basierend auf der Tee-Zeremonie, das ästhetische Konzept des sogenannten *Wabi-Sabi* aus. Es beruht auf den Idealen der Einfachheit und Bescheidenheit, verbunden mit großer Wertschätzung des Unperfekten und Alten. *Wabi* steht hier für die Freude an der Einsamkeit und Einfachheit, aber auch für Besitzlosigkeit im Sinne materieller Unabhängigkeit. *Sabi* beschreibt das Alte im Sinne von Abnutzung, die Patina. Dinge gewinnen durch die Spuren ihrer Nutzung an Wert und Geschichte.

Wabi-Sabi ist die Philosophie des Unvollkommenen, Kleinen, Unbeachteten. Fotografische Fehler, wie Unschärfe, Blendenflecke, Über- oder Unterbelichtung werden akzeptiert, sogar willkommen geheißen. Ein wichtiges Konzept des Wabi-Sabi ist das *Yugen*:

„Yugen bezeichnet das, was nicht da ist. Es ist das, was im Schatten verborgen ist. Es enthüllt die Schönheit des Göttlichen in dem Ding, das wir mit den Augen sehen. Yugen offenbart sich in Andeutungen und Assoziationen."[4]

Eben dieses Yugen ist es, was mit jenem Nicht-Dargestellten, im Verborgenen-Liegenden zum Ausdruck gebracht werden soll!

Unschärfe als Stilmittel

Ein häufig angeführtes Postulat der Kunstgeschichte lautet, dass moderne Kunst zur Reduktion (der Mittel) tendiert[5]. Der Beginn dieser Tendenz wird im Allgemeinen mit dem Einsetzen des *Impressionismus* gleichgesetzt. Im hier gezeigten Bild *Claude Manets* ist deutlich die Abkehr vom traditionellen Ideal der realistischen Darstellungsweise zu erkennen. Die Impressionisten strebten nach der Darstellung der Auswirkungen des Wahrgenommenen auf das Innere – die Seele. Es sollten das Licht, die Atmosphäre zum Ausdruck gebracht werden. Konkrete Bildelemente wurden häufig nur schematisch angedeutet. Die zur selben Zeit wirkenden Fotografen des *Piktorialismus* versuchten, diesen Stil in ihrer Arbeit nachzuahmen und setzten Unschärfe systematisch in ihren Fotografien ein.

Claude Manet
The Houses of Parliament
Öl auf Leinwand
81 x 92 cm
1903

In den kognitiven Wissenschaften bieten sich Schematisierung und Typisierung als Mittel der Abstraktion an. Der menschliche Verstand sucht in der speziellen Manifestation der Erscheinungen nach Mustern, um die Welt ordnen zu können. Konkrete Details der jeweiligen Ausprägung werden vernachlässigt, das Gemeinsame betont. Erlebtes wird in Kategorien abgebildet, welche das Überleben in einer komplexen Welt erst möglich werden lassen. Die durch Unschärfe erzeugte Flächigkeit und der damit verbundene Verlust an Detailreichtum nimmt gewissermaßen diese Schematisierung der Welt durch den kognitiven Apparat vorweg.

Hell-Dunkel-Kontrast

Das Gehirn besitzt die Fähigkeit, unter den ständig auf es einströmenden Sinneseindrücken die wichtigsten auszuwählen. Diese werden zur „Figur" oder „Gestalt" zusammengefasst und bilden das Zentrum der Aufmerksamkeit. Alle anderen, als weniger wichtig erachteten Eindrücke, bilden den „Grund". In der Gestaltpsychologie wird dies als „Figur-Grund-Wahrnehmung" bezeichnet. Diese kann mit Hilfe fotografischer Methoden unterstützt und somit die Aufmerksamkeit der Betrachter_innen bewusst gelenkt werden.

Der gezielte Einsatz des Hell-Dunkel-Kontrastes, etwa durch geeignete Auswahl der Lichtverhältnisse, ermöglicht es dem oder der Fotograf_in, unwichtige Bildelemente in den Hintergrund treten oder gar verschwinden zu lassen.

In einer Studioumgebung können diese Kontraste leicht mit Hilfe gezielter Lichtsetzung herbeigeführt werden. Schwieriger wird die Sache, wenn der oder die Fotograf_in auf die Verwendung natürlicher Lichtquellen angewiesen ist. Dabei können stark reflektierende Oberflächen, wie etwa Winterlandschaften, durchaus ein interessantes Motiv bilden. Da minimalistische Fotografie zumeist die Darstellung visueller Effekte zum Inhalt hat und eben diese Effekte häufig erst durch ein gewisses Ausmaß an Übertreibung sichtbar werden, können fotografische Fehler wie etwa das „Ausfressen" (Überbelichtung) und „Absaufen" (Unterbelichtung) bewusst in Kauf genommen werden. Es kommt hier keineswegs auf Perfektion im Sinne einer ständigen Beachtung der aus dem Histogramm ablesbaren Belichtungsdaten an. Diese Zuspitzung von Kontrasten kann sowohl während der Produktion (Gegenlicht, Belichtungskorrektur) als auch mittels digitaler Nachbearbeitung erfolgen.

Langweilig oder interessant?

In den 1960er Jahren – dem Jahrzehnt der *Minimal Art* – fand unter den Protagonist_innen der damaligen Kunstszene eine äußerst kontroversiell geführte Debatte statt:

> *„Kunst muss ausschließlich interessant sein!"*[6],

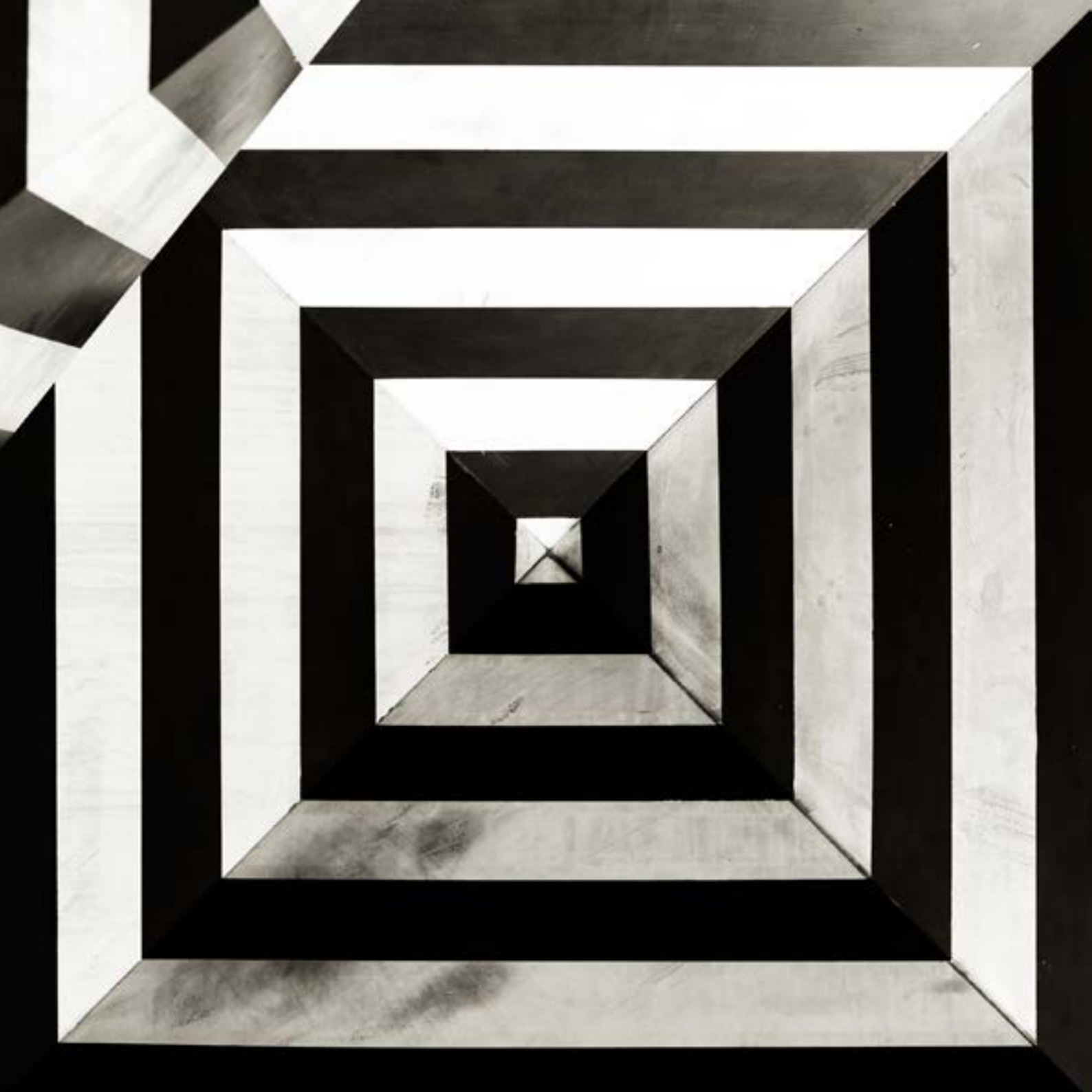
behauptete *Donald Judd*, einer der wichtigsten Exponenten des Minimalismus. Und *Barbara Rose*, ihres Zeichens bedeutende Kunsttheoretikerin und -kritikerin erwiderte entnervt:

> *„Wenn wir angesichts zeitgenössischer Malerei [und] Skulptur [...] Langeweile empfinden, so ist dies wahrscheinlich beabsichtigt. Das Publikum zu langweilen ist eine Möglichkeit, seine Aufmerksamkeit auf die Probe zu stellen."*[7]

Der Diskurs dauert bis heute an. Er findet nicht nur zwischen Künstler_innen und Kunsttheoretiker_innen statt, sondern wird mit großem Engagement auch innerhalb der Reihen des kunstsinnigen Publikums geführt. Ist für Erstere die theoretische Auseinandersetzung mit den Zielen und Umständen der jeweiligen Kunstrichtung das „tägliche Brot", muss wohl auch bei Letzteren zumindest das Interesse an theoretischen Fragestellungen vorausgesetzt werden. Mag auch eine „rein ästhetische" Herangehensweise an die Kunst durchaus ihre Legitimität besitzen, offenbart sich das vollständige Spektrum des Erfahrbaren wohl erst mit einer von Neugier und Interesse getriebenen Annäherung an die „Hintergründe". Dies gilt umso mehr für den Bereich nicht gegenständlicher, moderner Kunst, deren Bedeutung sich häufig überhaupt erst mittels der Beschäftigung der ihr zugrundeliegenden Konzeption erschließt.

Yves Klein
Blue Monochrome
Trockenpigment auf Baumwolle über Spanplatte
1961
195,1 x 140 cm

Klein arbeitete mit einem Chemiker zusammen, um ein spezifischest Blau zu entwickeln, welches als „Internationales Klein Blau" bekannt ist. Er entwickelte diesen Farbton als Mittel zur Beschreibung seiner Vision einer inmateriellen, grenzenlosen Welt.



Form

Fotografie ist eine Form visueller Kommunikation. Ihr Ziel ist die Übermittlung visueller Informationen an das Auge. Wie jede Form der Kommunikation besitzt auch die visuelle eine ihr eigene Sprache mit den für sie typischen Elementen. In den Bereichen der visuellen Kommunikation und der bildenden Kunst werden diese als die sogenannten formalen Bildelemente bezeichnet. In diesem Kapitel werden die Grundlegensten unter ihnen – nämlich Punkt, Linie und Fläche – im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen.In Fortführung der oben gefundenen Analogie stellen diese das sprachliche Vokabular dar. Jede zweidimensionale Abbildung lässt sich letztlich auf diese Grundelemente zurückführen.

Zur Gewichtung unseres „fotografischen Wortschatzes" soll hier noch eine weitere Analogie bemüht werden: das Theater. Die menschliche Wahrnehmung (das Publikum) wird nämlich jenen dreien unterschiedliche Aufmerksamkeit zuteilwerden lassen. Und gerade der „Kleinste", scheinbar Unbedeutendste unter ihnen, nämlich der Punkt wird in die Rolle des Hauptdarstellers schlüpfen. Auf ihn fällt der Blick des Betrachters oder der Betrachterin zuallererst. Die Linien, nun schon eine Dimension reicher, werden uns als Nebendarsteller durchs Geschehen leiten. Und just jene, welche doch scheinbar so dominant, weil flächig erscheinen, sind die Statisten: stumm bilden sie den Hintergrund des Geschehens.

Am Anfang war der Punkt.

Punkte sind die Hauptdarsteller auf der Bühne unserer Bilder. Sie sind es, welche die Aufmerksamkeit der Betrachter_innen in das Bild lenken. Aber Aufmerksamkeit weicht schnell dem Gefühl der Übersättigung. Ist die Anzahl der Punkte zu groß – gewöhnlich mehr als drei – beginnt die Aufmerksamkeit des Betrachters oder der Betrachterin dem Gefühl der Überforderung zu weichen oder übergeordnete Strukturen und Muster aus ihnen zu bilden.

Aber was ist ein Punkt? Gehorcht man der wissenschaftlichen Definition, wäre er eine Entität ohne räumliche Ausdehnung und daher eigentlich unsichtbar. Reale Punkte sind in Wahrheit Flächen, werden aber aufgrund ihrer, im Vergleich zur Umgebung geringen Ausdehnung, als Punkte interpretiert. Doch Punkte können auch durch besondere Eigenschaften oder Wechselwirkungen anderer visueller Elemente als solche interpretiert werden. Stelle man sich etwa zwei einander schneidende Linien vor. Flächen besitzen ein optisches Zentrum, welches ebenfalls als Punkt wahrgenommen wird. Bereiche erhöhter optischer Dichte, welche etwa durch abweichende Grau- oder Farbwerte, oder etwa durch Verdichtungen einer ansonsten gleichförmigen Textur entstehen, ziehen als *virtuelle Punkte* unsere Aufmerksamkeit auf sich. Die Gestalttheorie spricht hier auch vom „Gesetz der Prägnanz".

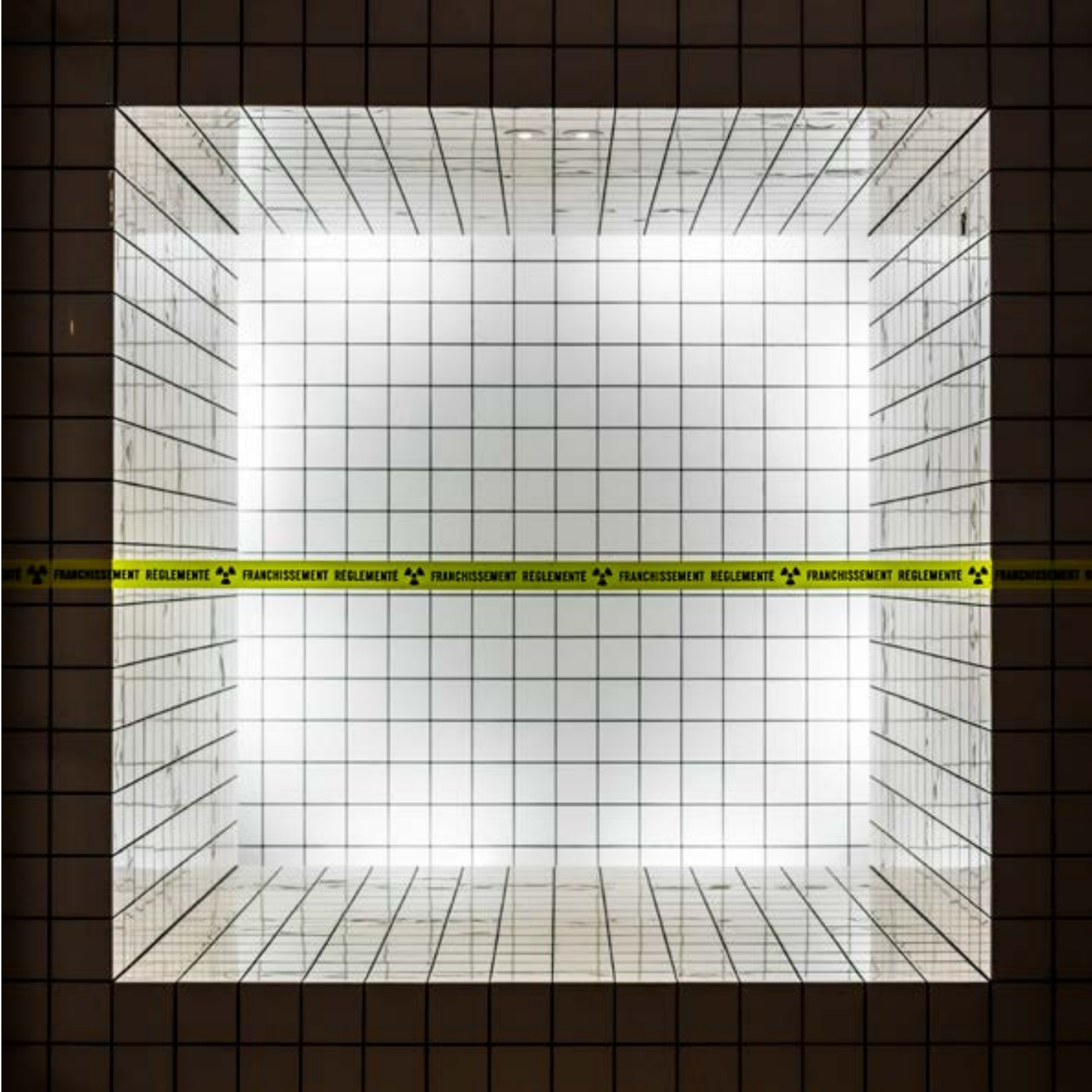
Befinden sich in einem Bild zwei oder mehr dominante Punkte, bildet die menschliche Wahrnehmung zwischen diesen eine virtuelle Linie und setzt sie damit zueinander in Beziehung: der Blick wird geleitet. Untersuchen wir diesen „Weg des Blickes" anhand des gegenüberliegenden Bildes. Dieser könnte sich etwa folgendermaßen vollziehen: der zentrale Baum lenkt die Aufmerksamkeit zuallererst auf sich. Eine von der Wahrnehmung gebildete virtuelle Linie führt den Blick weiter zum Vogel. Über die Flugrichtung des Vogels kehrt die Aufmerksamkeit zurück ins Bild und fährt mit der

Betrachtung der verbleibenden Elemente – der Ackerflächen – fort, um schließlich wieder an den Ausgangspunkt zu gelangen. Dieses Beispiel demonstriet auch die im Vergleich zu Punkten und Linien wesentlich geringere Signifikanz von Flächen: diese werden zuletzt wahrgenommen. Besitzen sie jedoch einen optischen Schwerpunkt (virtueller Punkt) so würde dieser natürlich – ähnlich einem realen Punkt – die Aufmerksamkeit auf sich lenken!

„Der Punkt ist das Ergebnis des ersten Kontaktes des Werkzeuges [Pinsel] mit dem Material, der eigentlichen Oberfläche." *(Wassily Kandinsky)*

Linien schaffen Ordnung und geben Richtung

Linien verleihen Bildern Ordnung. Sie entstehen zum Beispiel dort, wo Flächen aufeinandertreffen und trennen diese. In paralleler Anordnung bilden sie Streifen und Raster. Auch Flächen, welche in einer Dimension eine wesentlich stärkere Ausdehnung als in der anderen besitzen, werden als Linien wahrgenommen. Ebenso verbindet die Wahrnehmung Arrangements sich rhythmisch wiederholender, ähnlicher Elemente zu Linien – ein Phänomen, das in der Gestalttheorie als „Gesetz der Kontinuität" bezeichnet wird. Auch die Erfahrung von Raum und Bewegung lässt virtuelle Linien entstehen: Blickt etwa eine Person auf einen Gegenstand, folgen wir diesem Blick und bilden so eine – wenn auch nicht real existierende – Linie. Unser Sehen ist durch die Anordnung der Augen horizontal ausgerichtet. Die Anatomie der Halswirbelsäule bevorzugt das horizontale Drehen des Kopfes gegenüber vertikalen Bewegungen. Aus diesem Grund erfolgt die Bewegung des Blickes vorzugsweise in horizontaler Richtung. Auch wenn Linien keine materiellen Entitäten sind, vermittelt besonders die Horizontale das Gefühl von Schwerkraft und Stabilität. Dieses Gefühl von Stabilität ist umso stärker, je näher sich die Horizontale dem unteren Bildrand befindet.


FRANCHISSEMENT RÉGLEMENTÉ
FRANCHISSEMENT RÉGLEMENTÉ
FRANCHISSEMENT RÉGLEMENTÉ
FRANCHISSEMENT RÉGLEMENTÉ
FRANCHISSEMENT RÉGLEMENTÉ

Stelle man sich zur Veranschaulichung folgendes vor: eine Kugel wird auf einer ebenen Fläche platziert. Ist diese Fläche exakt horizontal ausgerichtet, wirkt auf die Kugel ausschließlich die Schwerkraft in senkrechter Richtung und sie verharrt daher im Gleichgewicht. Die geringste Neigung der Fläche würde sie hingegen in Bewegung versetzten. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass im Falle der Horizontlinie selbst kleinste Abweichungen des Winkels zum unteren Bildrand als äußerst störend empfunden werden.

Die Erfahrung verbindet horizontale Flächen mit dem Gefühl von Weite und Freiheit. Die Anschauung lehrt, dass Bewegung in allen Richtungen und ohne Einschränkung erfolgen kann und diese darüber hinaus nur geringen Kraftaufwand erfordert. Die Materialität des Untergrundes spielt dabei keinerlei Rolle, Wasserflächen vermitteln jenes Gefühl der Unbeschränktheit ebenso wie solider Boden.

Räumlichkeit durch parallele Strukturen

Parallel angeordnete Linien vermitteln räumliche Tiefe. Hierfür eignen sich besonders rhythmisch angeordnete Elemente und Strukturen wie etwa die Bretter der Brücke im Bild auf Seite 25. Wesentlich ist hierbei Aufnahmewinkel: ist dieser zu tief angesetzt, können die die Linien zu verdichtet erscheinen und ineinander verschmelzen. Ein zu hoher Blickwinkel (Vogelperspektive) vermindert den Effekt der Räumlichkeit ebenso. Die Verwendung langer Brennweiten wirkt sich bei dieser Technik unterstützend aus, da dadurch die Abstände zwischen Motiv und den horizontalen Strukturen verdichtet und störende seitliche störende Bildelemente vermieden werden können. Dieser räumliche Effekt durch Überlagerung wird natürlich ebenso durch vertikale Linien und Strukturen wie etwa Säulen erzeugt.

Bewegung und Dynamik durch vertikale Linien

Im Gegensatz zur horizontalen Linie wirkt die vertikale dynamisch. Man sagt „etwas wächst in den Himmel", und Wachstum bedeutet Veränderung und Bewegung. Erzeugen horizontale Linien Ruhe und

Stabilität, wird die Spannung durch Verwendung vertikaler gesteigert. Durch ihre Ausrichtung in Richtung der Schwerkraft vermitteln sie Bewegung und Aktivität.

> *„[Die Linie] ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden – und zwar durch Vernichtung der höchsten in sich geschlossenen Ruhe des Punktes. Hier wird der Sprung aus dem Statischen ins Dynamische gemacht."*
> *(Wassily Kandinsky)*

Vertikale trennen und begrenzen

Je nach Anordnung können vertikale Linien das Bild in visuell getrennte Bereiche unterteilen. Dadurch kann unter Umständen der Eindruck eines Diptychon entstehen. Der Effekt kann aber auch eingesetzt werden, um im Bild vorhandene Symmetrien zu betonen. Im Gegensatz zu dem durch horizontale Linien hervorgerufenen Gefühl von Weite, besitzen Vertikale die entgegengesetzte Wirkung: die Erfahrung lehrt, dass Mauern, Felswände oder Türen die Bewegungsfreiheit einschränken. Sie stehen sozusagen „im Weg". Sehr schön kann man vertikale Strukturen oder Linien auch einsetzen, um dem Hauptmotiv einen Rahmen zu verleihen. Dieser Rahmungseffekt kann übrigens bis zu einem gewissen Ausmaß auch mit einer einzelnen Vertikalen erzielt werden. Rahmungseffekte vermit-

DAMEN
HERREN

teln den Eindruck eines „Bildes im Bild" oder auch einer „Bühne". Dadurch leiten sie den betrachtenden Blick unmittelbar ins Geschehen.

Positiv und negativ

Mehr noch als vertikale vermitteln diagonale Linien Dynamik und Aktivität. Platziert man einen Ball auf einer schiefen Ebene, würde dieser, der Schwerkraft folgend, abwärtsrollen. Die Entscheidung, ob eine Gerade als ansteigend oder abfallend wahrgenommen wird, hängt dabei im Wesentlichen von der jeweiligen Kultur ab. Ausschlaggebend ist dabei die Schreibrichtung. In der westlichen Tradition verläuft diese von links nach rechts und von oben nach unten. Dem entspricht auch das jeweilige Verständnis der Richtung von Zeit und Bewegung. Grafisch dargestellt schreitet die Zeit von links nach rechts voran. Ebenso werden Bewegungen in diese Richtung als „sich entfernend" interpretiert. Die von links oben nach rechts unten verlaufende Diagonale wird als „*Hauptdiagonale*", die entsprechend gegenläufige Form als „*Nebendiagonale*" bezeichnet, wobei Nebendiagonalen als ansteigend und Hauptdiagonalen als abfallend interpretiert werden. Die Gewohnheit lehrt uns auch, ansteigende Linien als „positiv", abfallende hingegen als „negativ" zu werten. Deshalb werden in der Ökonomie ansteigende Grafiken mit Wachstum und Gewinn in Verbindung gebracht, abfallende mit Verlust und Rezession.

Der Kontext kann die Wirkung von Bildelementen verändern

Es zeigt sich jedoch, dass diese Bewertungen, je nach Kontext, auch völlig anders ausfallen können. Man stelle sich das Beispiel eines Radfahrers vor. Dieser wird den Anstieg gegen die Schwerkraft zumeist mit „Anstrengung" in Verbindung bringen, einem im allgemeinen eher negativ konnotierten Gefühl. Die phänomenologische Interpretation hängt somit hauptsächlich von Kontext und Erfahrung ab. Die Abhängigkeit der Wirkung formaler Elemente von den jeweiligen Umständen lässt sich im Übrigen ausdehnen: sobald mehrere Bildelemente im Spiel sind, werden Betrachter oder Betrachterin

versuchen, diese mit empirischen Mustern in Einklang zu bringen. Treten in der Bildsprache widersprüchliche Signale auf, entscheidet die persönliche Erfahrung.

Diagonale durch Kippen der Kamera

Eine häufig angewandte Methode der Fotografie ist das Kippen der Kamera. Im Gegensatz zu natürlich vorgefundenen Diagonalen, können solche mit Hilfe dieser Technik künstlich „erzeugt" werden. Die daraus folgende Dynamisierung des Bildes kann für Betrachter_innen zu einem gewissen „Orientierungsverlust" führen – ein Effekt, welcher durchaus beabsichtigt sein kann. Diese ungewohnte Ausrichtung von Linien - wie etwa des Horizonts - entgegen unser Erfahrung vermittelt der Eindruck von Unordnung und fehlender Balance.

Die Illusion von Räumlichkeit

Durch die Projektion des Raumes in die Bildebene werden vom Betrachter weglaufende Linien als Diagonalen abgebildet. Man nennt diese Form der Projektion *Zentralperspektive*. Die entstehenden Diagonalen laufen auf einen oder mehrere gemeinsame *Fluchtpunkte* zu. Aus ähnlichen, sich wiederholenden und überlagernden Strukturen – man denke wiederum an das Beispiel einer Kolonnade – lässt die Wahrnehmung ebenfalls Linien entstehen, die auf diese Weise den Eindruck von Räumlichkeit vermitteln.

Die räumliche Wirkung diagonaler Linien hängt insbesondere von der Auswahl des Objektives ab. Weitwinkelige Objektive verstärken diese Wirkung, wohingegen der perspektivische Effekt sich überlagernder Bildelemente durch Einsatz langer Brennweiten deutlich vermindert wird.

„Linie der Schönheit“

Neben den bisher betrachteten geraden Linien sieht sich der Fotograf häufig mit *gekrümmten Linien* konfrontiert. *Kurven* besitzen sowohl hinsichtlich ihrer grafischen Eigenschaften als auch ihrer Ausdrucksmöglichkeiten völlig andere Qualitäten. Auch wenn sie zumeist prinzipiell in eine bestimmte Richtung angeordnet sind und in diesem Sinne für sie ähnliches wie die zuvor besprochenen Linienformen gilt, besitzen sie durch ihre progressive Richtungsänderung einen Rhythmus, der Geraden fehlt. Sie werden dadurch als sanfter, organischer und weniger hart empfunden. Aufgrund der Assoziation mit dem menschlichen Körper oder dem sanften Verlauf einer Hügelkette werden sie mit Schönheit und Sinnlichkeit in Verbindung gebracht. Die spezielle Form der *S-Kurve* (Serpentine) wurde von dem Künstler William Hogharth geradezu als „Linie der Schönheit“ bezeichnet. Für Hogharth bildet sie nicht den großen Gesamtrahmen einer Komposition, sondern findet sich in zahlreichen Details wieder, um ein ausgewogenes, in ihren Teilen aufeinander abgestimmtes Ganzes zu bilden.

> *„[…] among the vast variety of waving-lines that may be concieved, there is but one that truly deserves the name of ‚the line of beauty‘, so there is only one precise serpentine-line that I call ‚the line of grace‘.“*[11]

Gekrümmte Linien vermitteln den Wunsch, durch das Bild zu „schweifen“, gleichsam in ihm zu verweilen; sie wirken ähnlich einem entspannten Spaziergang, welcher dazu auffordert die neu entdeckte Landschaft zu erkunden. Man wählt hierbei nicht den geraden, direkten Weg zwischen zwei Punkten, sondern jenen, der das Höchstmaß an Sinnlichkeit bietet. Gleich jenem Spaziergang wird hier über Umwege und spontane Richtungsänderungen die „Welt des Bildes erforscht“. Die Zahl möglicher Kurvenformen, wie etwa S-Kurve, Kreis oder *Spirale*, um nur einige zu nennen, ist grenzenlos.

Flächen als Nebendarsteller

Obschon *Flächen* wohl den überwiegenden Teil eines Bildes einnehmen, wurden sie bereits in der Einleitung dieses Kapitels zu Statisten degradiert. Dies mag umso seltsamer erscheinen, als doch bereits die Grundfläche als „Bühne" unserer fotografischen Handlung große Bedeutung für die Komposition besitzt. Wie bereits dargelegt, zeihen Punkte Aufmerksamkeit auf sich, Linien lenken und ordnen. Flächen hingegen besitzen – trotz gelegentlich „pompöser Aufmachung" - bestenfalls dekorativen Charakter. Sie beschränken sich gewissermassen auf das Ausfüllen des Raumes zwischen Punkten und Linien.

Flächen und deren Ausprägung

Flächen sind geformt, sie weisen *Gestalt* und *Umriss* auf. Dieser Umriss ergibt sich aus der Begrenzung durch Linien und bildet die Geometrie der Fläche: Dreieck, Rechteck, Quadrat, Raute, Trapez, Stern, Kreis und viele mehr; die Anzahl der Varianten ist unbegrenzt. Durch beliebige Kombination dieser elementaren Formen gelangen wir zu *komplexen Figuren* mit geraden, runden oder eckigen Begrenzungen. Obwohl auch in der Natur Geometrie anzutreffen ist, finden sich hier häufig *freie Formen*, wie etwa sich zumeist amorph präsentierende geologische Formationen. *Amorph* bedeutet wörtlich „unförmig", also ohne jede Form; man vergegenwärtige sich etwa das Ufer eines Sees oder den Verlauf einer Bergkette. Diese Formen wirken unstrukturiert, unorganisiert, chaotisch und zufällig. Lebewesen hingegen erscheinen hochgradig organisiert; Kopf, Beine und Blüten befinden sich stets an der gleichen Stelle: man spricht daher auch von *organischen* oder *gegenständlichen* Formen. Sie besitzen eine „weiche" Qualität und werden in dieser Funktion häufig auch in Architektur und Design eingesetzt. Im Gegensatz zu diesen herrscht in der Welt der kulturellen und industriellen Erzeugnisse zumeist *geometrische Formen* vor. Man denke an das funktionale Erscheinungsbild moderner Architektur oder Gegenstände des täglichen Gebrauchs, welche zumeist auf dem Reißbrett konstruiert wurden; wegen der Dominanz

von Linien werden diese Formen häufig auch als *linear* bezeichnet. Anders als die oben angesprochenen weichen Formen werden sie als „hart" empfunden. Ähnlich werden erstere zumeist mit Attributen wie „warm" oder „human" bedacht und mit dem „Weiblichen" assoziiert, hingegen verbindet man letztere zumeist mit Begriffen wie „kühl", „sachlich" und „distanziert"; geometrische Formen werden eher dem „Männlichen" zugeordnet.

Die Mutter der Formen

Der *Kreis* ist die perfekteste aller Formen. Um anzudeuten, dass etwas gut gelungen sei, spricht man von einer „runden Sache". Der Kreis ist Metapher für Vollkommenheit und Perfektion, aber ebenso für Unendlichkeit und Wiedergeburt. Er steht für Einheit und Gemeinschaft und ist das Symbol der Ehe. Aufgrund seiner perfekten Rundheit ist er mit Weichheit und Weiblichkeit assoziiert, wohingegen das Quadrat als „harte" Form das Männliche repräsentiert. Für viele Kulturen versinnbildlicht er die Sonne und damit Wärme. Der Kreis stellt die Grundform anderer sogenannter perfekter Formen dar, wie etwa des gleichseitigen Dreiecks, Quadrats, Pentagramms oder des fünfzackigen Davidsterns.

Von besonderem Interesse sind auch die dynamischen Eigenschaften des Kreises und seines dreidimensionalen Vetters, der Kugel. Platziert man diese in einer perfekt horizontal ausgerichteten Ebene, verharrt sie in Ruhe. Verändert man den Winkel dieser Ebene nur ein klein wenig, setzt sie sich sofort in Bewegung. Kreis und Kugel symbolisieren somit den Dualismus zwischen Ruhe und Bewegung. Alle Punkte des Kreises besitzen die exakt gleiche Entfernung vom Mittelpunkt. Aufgrund dieser Eigenschaften wurde er in vielen Kulturen zum Symbol der Ruhe, Kontemplation und Meditation.

Im Gegensatz dazu wirkt der *Bogen* als Teil des Kreises dynamisch und vermittelt das Gefühl von Spannung und Bewegung. Je nach

Ausrichtung kann der Bogen Torbogen oder Brücke (Spannung), Schale oder Lächeln (Geborgenheit) oder den Mond symbolisieren.

Stabiltät und Ordnung

Gilt der Kreis als Inbegriff der perfekten Form, so verkörpert das *Viereck* die perfekte Ordnung. Während die Kugel durch die geringste Krafteinwirkung in Bewegung versetzt wird, setzt der Würfel dieser maximalen Wiederstand entgegen. Würfel und Quader sind stabil, sie lassen sich – im Gegensatz zur Kugel – hervorragend übereinander stapeln, etwa in Form von Ziegeln, Kisten oder Mietskasernen als Ausdruck kultureller Ordnungssysteme.

Klarheit und Objektivität

In der minimalistischen Kunst der 1960er Jahre mit ihrem Streben nach Klarheit, Objektivität und Entpersönlichung spielten auf dem Rechteck basierende Formen eine große Rolle. Die Skulpturen *Donald Judds* basieren häufig auf dem Quader. *Carl Andre* verwendete einfache quaderförmige Fragmente um sie zu komplexeren Strukturen zu variieren. Ähnliches gilt für die filigranen, häufig auf Algorithmen beruhenden Strukturen *Sol LeWitts* oder die Glaskuben *Larry Bells*. In der Malerei wurden monochrome Quadrate schon wesentlich früher verwendet, so etwa von *Kasimir Malewitsch* oder *Alexander Rodtschenko*. Hier setzte sich die Verwendung quadratischer und rechteckiger Strukturen als einzige formale Elemente in den Bildern späterer Künstler wie *Ellsworth Kelly*, *Ad Reinhardt*, *Mark Rothko*, *Robert Rauschenberg* oder *Jo Baer* fort.

Kasimir Malewitsch
Schwarzes Quadrat
Öl auf Leinwand
79 x 79 cm

Die schwarze Fläche weist feinste Risse auf, die vom Künstler bereits angelegt waren. Dies erweckt den Eindruck, als würde das „Licht" durch das schwarze „Nichts" hindurchscheinen.

> *„Als ich 1913 den verzweifelten Versuch unternahm, die Kunst vom Gewicht der Dinge zu befreien, stellte ich ein Gemälde aus, das nicht mehr war als ein schwarzes Quadrat auf einem weißen Grundfeld […] Es war kein leeres Quadrat, das ich ausstellte, sondern vielmehr die Empfindung der Gegenstandslosigkeit."* (Kasimir Malewitsch)

Die Verhältnismäßigkeit des Quadrats

In Design und Architektur werden häufig Rechtecke verwendet, deren Seiten in einem ganzzahligen Verhältnis zueinanderstehen. So bildete etwa das Quadrat mit seinem Seitenverhältnis von 1:1 die Grundlage vieler Entwürfe römischer Baumeister. Durch das Nebeneinandersetzten zweier Quadrate erhält man ein Seitenverhältnis von 2:1. Proportionen wie 3:2, 4:3, 5:4 oder 16:9 bilden die Grundlage von Bildschirmen und den verschiedenen Filmformaten. Von großer Bedeutung sind auch einige nicht ganzzahlige Verhältnisse, wie etwa 1:1,681 (*goldener Schnitt*) oder 1:√2 (*DIN-Formate*). Einige der ganzzahligen Verhältnisse bilden die Grundlage gängiger Negativformate. Etwa wird das Verhältnis 1:1 beim klassischen Mittelformat-Film (6 x 6 cm) eingesetzt. Das Format 3:2 findet sich bei Kleinformatfilmen (36 x 24 mm) und ist häufig die Grundeinstellung digitaler Spiegelreflexkameras. Dazwischen liegen Großformatfilme mit einem Seitenverhältnis 5:4 (4 x 5", 8 x 10" usw.). Durch seinen Einsatz in Fachkameras wirkt dieses Bildformat häufig antiquiert.

Die *Orientierung* der jeweiligen ungleichseitigen Bildformate richtet sich hierbei häufig nach der Art des Motivs. Im Allgemeinen kann gesagt werden, dass das *Querformat*, ähnlich der horizontalen Linie, ruhige, stabilisierende Wirkung besitzt, während das *Hochformat* dem Bild Spannung und Dynamik verleiht. Das *Quadratische Bildformat* wirkt durch äquivalente Betonung der vertikalen und horizontalen Ausdehnung gewissermaßen neutral, aber auch zurückhaltend und elegant. Dies führt zu seiner, in der minimalistischen Fotografie häufig eingesetzten, meditativen Bildwirkung.

Material

Dominanz des Materials

In der minimalistischen Kunst der 1960er-Jahre spielte das Material eine zentrale Rolle. Die Werkstoffe des Industriezeitalters wie Stahl, Chrom, Plexiglas und andere Kunststoffe erfreuten sich großer Beliebtheit. Schon für die russische Avantgarde des frühen zwanzigsten Jahrhunderts diktierten die Eigenschaften des Materials die Form. Die Unterordnung der Form unter das Material war Ausdruck der von Karl Marx ausgerufenen Unterwerfung der Ideen unter die materiellen und ökonomischen Gegebenheiten. Die Verwendung von Materialien erfolgte aufgrund der ihnen inhärenten Eigenschaften. Man war nicht daran interessiert, Marmor wie Stoff oder Holz wie Metall wirken zu lassen. Dies und der Einsatz industrieller Produktionsverfahren war für die Minimalisten ebenso zentral wie für ihre konstruktivistischen Vorläufer. Im New York der 1960er Jahre besaßen diese radikalen Ideen allerdings keinerlei politische Bedeutung.

Am Anfang war das Licht

Auf den ersten Blick mag Materialität in der Fotografie eine untergeordnete Rolle spielen. Wir bringen Material mit Taktilität und Haptik, also dem Berühren von Gegenständen und Oberflächen, in Verbindung, während Fotografien vorwiegend visuell wahrgenommen werden. Zwar kann deren Ausdruck oder Belichtung auf verschiedenen Materialien mit unterschiedlichen Oberflächeneigenschaften (glattes oder mattes Papier, Leinwand, Metall, etc.) erfolgen, die Auswahl des Mediums wird aber vorwiegend aufgrund dessen optischer Eigenschaften vorgenommen. Dennoch wird niemand bestreiten, dass die auf Fotografien abgebildeten Objekte Rückschlüsse auf deren Materialität zulassen. Wodurch entsteht diese Wirkung von „Materialität"? Für Fotografen und Fotografinnen als „Maler des Lichtes" mag die Antwort auf diese Frage auf der Hand liegen: sie entsteht durch die Einwirkung des Lichtes auf die Oberfläche des

Materials. Dessen Struktur erschließt sich durch das Wechselspiel von Licht und Schatten, also Hell-Dunkel-Kontraste. Glatte, metallische Oberflächen reflektieren das Licht wesentlich stärker als raue, stark strukturierte, welche das Licht streuen. Zusätzlich besitzen spezifische Materialien wie Holz oder Marmor auch eigene Zeichnung in Form unterschiedlicher Färbungen und Schattierungen. Wie sich etwas „anfühlt", wird visuell aber ausschließlich aufgrund seiner Interaktion mit dem Licht erfassbar.

Material und Textur

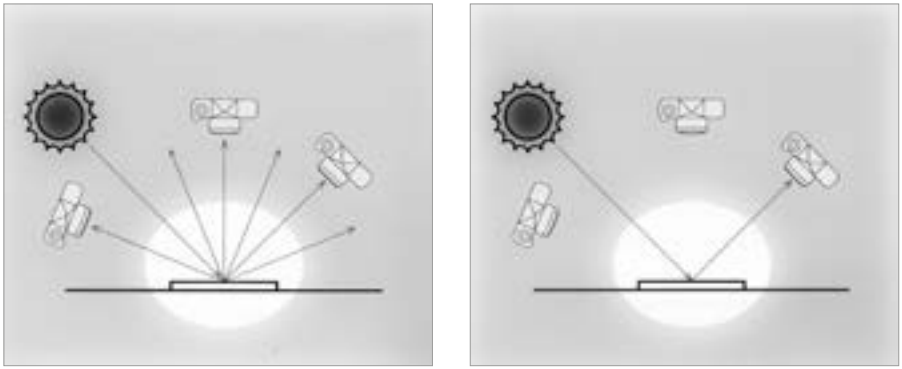
Das visuelle Erkennen von Materialien erfolgt in diesem Sinne vorwiegend anhand der optischen Eigenschaft der Oberfläche, der sogenannten *Textur*. Ebenso wie in der Skulptur der minimalistischen Kunst der 1960er-Jahre spielt diese Textur, das Material, in der minimalistischen Fotografie eine zentrale Rolle und kann in letzter Konsequenz zum einzigen Inhalt einer Fotografie werden.

Durch Verwendung unterschiedlicher Texturen können aber auch Kontraste dargestellt werden. Beispielsweise erwecken weiche, nachgiebige Stoffe die Assoziation von Wärme und Wohlgefühl. Demgegenüber erzeugen Oberflächen aus Industriestahl ein Gefühl von Härte, Kälte und Unnachgiebigkeit. Haut bedeutet Nähe und Intimität, Wasser Erfrischung, Reinheit, Klarheit etc. Natürlich können sich die-

se Zuschreibungen, abhängig vom Zustand des Materials und den Umständen, auch ändern: schlammiges Wasser wird nicht „rein" wirken, kochendes nicht „erfrischend". Andererseits wird sich beim frierenden Menschen angesichts kalten Wassers wohl nicht zuallererst der Wunsch nach „Erfrischung" und „Abkühlung" einstellen.

Die Arten der Oberflächenreflexion

Abhängig von der Art des Materials wird Licht von Oberflächen auf unterschiedliche Weise *reflektiert*. Reflexion kann *diffus* erfolgen, d.h. das Licht wird vom Material gleichmäßig in alle Richtungen reflektiert. Egal, aus welchem Winkel die Kamera auf die reflektierende Oberfläche gerichtet wird, besitzt diese annähernd die gleiche Helligkeit. Als Beispiele hierfür mögen mattes Papier oder grob gewebter Stoff dienen. Bei *direkter Reflexion* erfolgt die Abstrahlung des Lichtes im gleichen Winkel wie bei dessen Auftreffen auf die reflektierende Oberfläche. Befindet sich die Kamera in diesem „Austrittswinkel", wird das Licht mit nahezu der gleichen Intensität aufgezeichnet, wie es von der Lichtquelle abgestrahlt wurde (man denke an den Effekt des „Geblendet Werdens" durch einen Spiegel). Diese Art der Reflexion tritt vornehmlich bei glatten Oberflächen wie etwa polierten Metallen oder Flüssigkeiten auf.



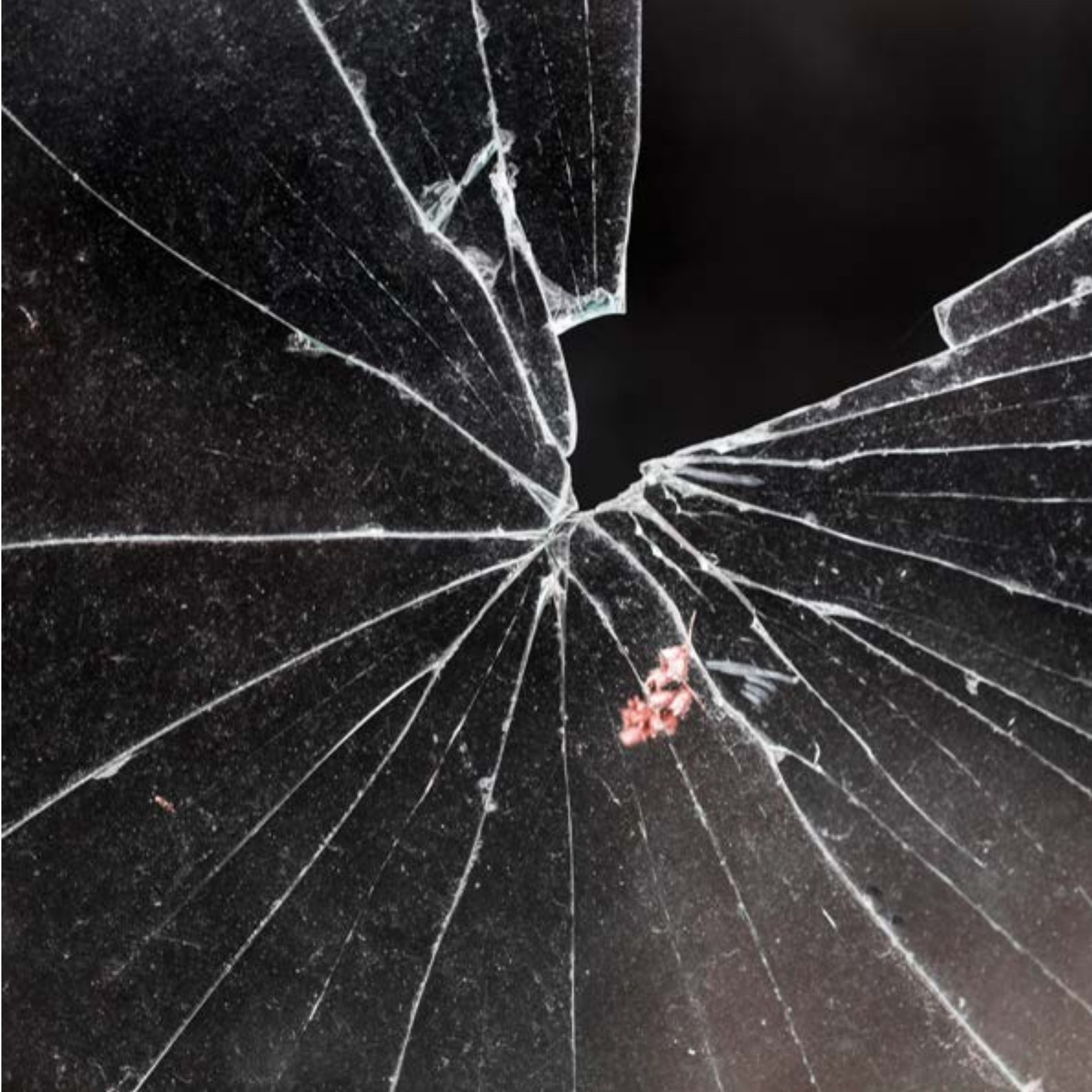
Diffuse (links) und direkte Reflexion (rechts)

Lichtdurchlässige Oberflächen

Neben der Eigenschaft, Licht zu reflektieren, zeichnen sich Oberflächen auch durch die Eigenschaft aus, Teile des auf sie auftreffenden Lichtes passieren zu lassen. Man spricht hier von *Transmission*. Neben Glas, welches Licht fast zu hundert Prozent hindurchtreten lässt, weisen auch manche Kunststoffe und Flüssigkeiten diese Eigenschaft in einem gewissen Ausmaß auf. Ähnlich der Reflexion kann die Transmission diffus oder direkt erfolgen. Im Falle der *diffusen Transmission* wird das Licht beim Durchtritt durch das Material in alle Richtungen gleichmäßig gestreut, die Oberfläche wirkt „milchig". Die Diffusion wird durch Ein- oder Auflagerung feinster Partikel, wie etwa Staub erzeugt. Bei der *direkten Transmission* kann es aufgrund der physikalischen Eigenschaften des Materials zu *Beugungseffekten (Refraktion)* kommen. In diesem Falle wird die Richtung des auftreffenden Lichtes beim Phasenübergang verändert. Letzteres führt dazu, dass Strukturen, welche sich hinter der transmittierenden Fläche befinden, lateral verschoben erscheinen.

Lichtabsorption und Farbe

Eine weitere, sich stark auf das visuelle Erscheinungsbild eines Materials auswirkende Eigenschaft, ist dessen *Absorptionsvermögen*. Kein natürlich vorkommendes Material reflektiert oder transmittiert Licht vollständig. Je höher das Absorptionsvermögen eines Körpers, desto dunkler wirkt dieser, da nur ein kleiner Teil des auftreffenden Lichtes reflektiert wird und somit zum Auge oder zur Kamera gelangt. Die Absorption des Lichtes durch spezifische Oberflächen findet nicht gleichmäßig verteilt über das gesamte Lichtspektrum statt. Vielmehr werden, je nach Material, einzelne Wellenlängen besser absorbiert als andere. Dies führt zu einer neuen Eigenschaft dieser Oberflächen: der *Farbe*.



Farbe

> *„Für den Künstler sind die Farbwirkungen entscheidend und nicht die Farbwirklichkeiten, welche von Physikern und Chemikern erforscht werden. Farbwirkungen werden durch die Anschauung kontrolliert. Ich weiß, dass das tiefste und wesentlichste Geheimnis der Farbwirkung selbst dem Auge unsichtbar bleibt und nur mit dem Herzen geschaut werden kann. Das Wesentliche entzieht sich der begrifflichen Formulierung."*[15]

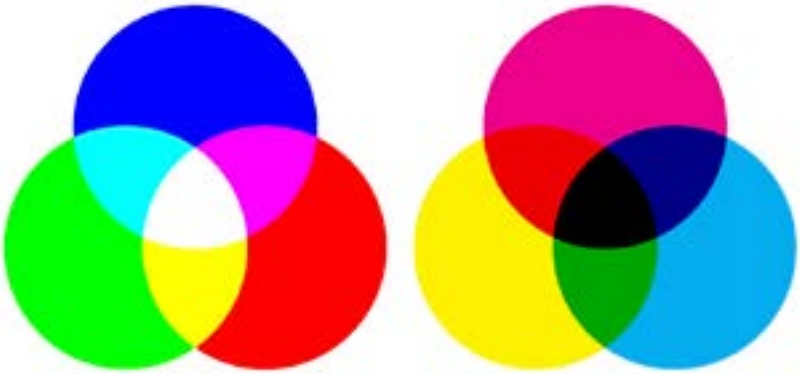
Die Wirkungsebenen von Farben

Dies schrieb *Johannes Itten*, Lehrer am Bauhaus und Begründer der *Farbtypenlehre*, im Jahr 1961 in der Einleitung seines Opus Magnus, *Kunst der Farbe*. Man fühlt sich an jene Textstelle aus „Der kleine Prinz" von Antoine de Saint-Exupéry erinnert: *„Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar."* Fest steht: Farben lösen Gefühle aus. Über die *psychologische* Wirkung hinaus besitzen Farben *symbolische* Wirkung (grün = Hoffnung), sind in unserer *Tradition* verankert (grün = Gift) oder werden *politisch* assoziiert (grün = ökologische Bewegung). Je nach *Kultur* kann dies zu unterschiedlichen Deutungen führen. So wird in Mitteleuropa Grün als Landschaftsfarbe mit Natur in Verbindung gebracht. Es ist die heilige Farbe des Islam und für Wüstenvölker gleichbedeutend mit dem Paradies. Darüber hinaus wirken Farben aber vor allem *ästhetisch*.

Grundfarben und Farbmodelle

Die Erkennung von Farbe erfolgt mittels der sogenannten *Zapfen* auf der Retina des Wirbeltierauges. Es findet sich je ein Typ dieser Zapfen für die sinnliche Wahrnehmung Farben Rot, Grün und Blau (eigentlich Blauviolett). Man bezeichnet diese drei Farben daher auch als die

sogenannten Grundfarben, welche durch geeignete Mischung jede andere Farbe hervorbringen können. Werden derer zwei zum Beispiel im Verhältnis eins zu eins gemischt, entstehen die Mischfarben erster Ordnung: Gelb, Cyan und Magenta. Würde ein Mischen aller Farben im gleichen Verhältnis erfolgen, erhielte man die „Farbe" Weiß; würde man die einzelnen Farben gleichmäßig reduzieren, würden sich dadurch zunehmend dunklere Grautöne ergeben, bis man schließlich bei tiefem Schwarz enden würde. Dies macht deutlich, dass es sich auch bei Schwarz und Weiß sowie den dazwischenliegenden Grautönen um Farben handelt, auch wenn dies bisweilen in Abrede gestellt wird. Es soll darauf hingewiesen werden, dass es sich hier um die Mischung von Licht handelt. Würde man die Mischung mithilfe von Farbpigmenten vornehmen, würde sich deren Effekt umkehren: so ergäbe die Pigmentmischung von Cyan und Gelb Grün! Man bezeichnet das zuerst genannte Farbmodell als das additive oder RGB-, das Letztgenannte als das subtraktive oder CYMK-Farbmodell, welches bekanntlich die Grundlage aller pigmentbasierenden Farbdrucktechniken darstellt, wohingegen ersteres vor allem bei der Bildschirmdarstellung zur Anwendung gelangt.



additives Farbmodell
RGB

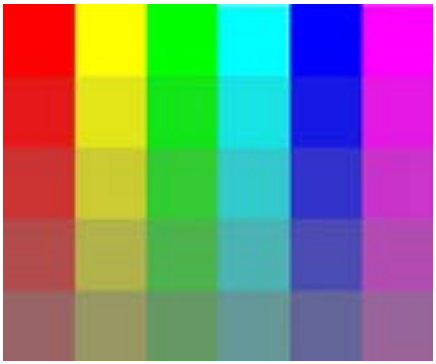
subtraktives Farbmotell
CMYK

Die Eigenschaften von Farben

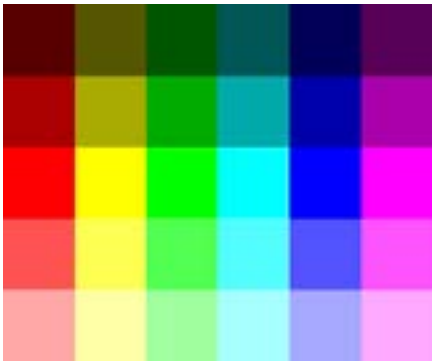
Farben können aufgrund dreier unterschiedlicher Eigenschaften beschrieben werden: Farbton, Farbsättigung und Helligkeit. Die Qualität des *Farbtones* ermöglicht dem Menschen, Farben exakt zu benennen und ihnen Qualitäten wie rot, grün oder blau zuzuschreiben.

Der *Sättigungswert* einer Farbe beschreibt, wie stark sich diese – ohne Berücksichtigung der Helligkeit – von einem neutralen Grauton unterscheidet. Werden drei Grundfarben oder zwei entlang des Spektrums nicht benachbarte *Spektralfarben* gemischt, reduziert sich die Sättigung. So entstehen etwa durch die Mischung von Rot und Cyan-Blau Brauntöne, bei denen es sich nicht um gesättigte, sondern um gedeckte Farben handelt. Durch die Mischung von Grün und Magenta erhält man Olivgrün, ebenfalls ein gedeckter Farbton.

Um Farbe vollständig beschreiben zu können (d.h. alle möglichen Farben darstellen zu können), bedarf es einer weiteren Größe: der *Farbhelligkeit*. So kann man etwa aus Rot durch Aufhellen Rosarot und mittels Abdunkelns Weinrot erzeugen.



Farbsättigung



Farbhelligkeit

Die Harmonie der Farben

Die Erfahrung lehrt uns, dass beim Betrachten einer roten Farbfläche und darauffolgendem Schließen der Augen das Nachbild einer grünen Farbfläche entsteht. Würde man den Versuch mit der Farbe Blau wiederholen, würde das Nachbild ein Orange hervorrufen. Die so gefundenen Farbpaare bezeichnet man als *Komplementärfarben*. Unsere Wahrnehmung versucht gewissermaßen selbstständig, eine „Harmonie der Farben" herzustellen. Wegen des aufeinanderfolgenden Auftretens der komplementären Farbpaare in dieser „Versuchsanordnung" spricht man hier auch vom Sukzessiv-Kontrast. Würde man die einzelnen Farben besonders harmonisch empfundener Farbkombinationen mischen, erhielte man stets die Farbe Grau.

Zwölfteiliger Farbkreis nach Johannes Itten

Im zentralen Dreieck befinden sich die drei Grundfaben, die Farben erster Ordnung. Die nach außen weisenden Fülldreiecke bilden die Mischfarben oder Farben zweiter Ordnung ab. Im äußeren Farbkreis werden diese durch die Farben dritter Ordnung, wie Gelborange oder Hellblau ergänzt.

Im links abgebildeten zwölfteiligen Farbkreis findet man die Komplementärfarben stets diametral gegenüberliegend. Möchte man zum Beispiel drei Farben unter Beachtung der harmonischen Regeln mischen, bilde man ein gleichseitiges Dreieck. Die Ecken des Dreiecks verweisen jeweils auf die so gefundenen harmonisierenden Farben. Für Vierfarbenkombinationen verwende man anstelle des gleichseitigen Dreiecks ein Quadrat usw.

Das hier Gesagte soll ein Bewusstsein für die Wahrnehmung von Farben durch die Betrachter_innen eines Bildes schaffen. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass die Kombination der im Bild vorgefundenen Farben stets den oben angeführten Kriterien der Harmonie zu entsprechen habe. Natürlich ist es ebenso legitim, gerade jenen gegenteiligen Effekt der Disharmonie einzusetzen. Da minimalistische Fotografie auf einer stark reduzierten Anzahl formale Mittel beruht, ergibt sich hieraus die Möglichkeit, die Wirkung einzelner Komponenten – wie eben Farben und deren Zusammenspiel – noch weiter zu verstärken.

Psychologische Wirkung der Farben

Man stelle sich eine rote und eine grüne Erdbeere vor. Bei letzterer wird man automatisch an Unreife denken. Erfahrungen dieser Art haben auch Eingang in die Sprache gefunden: man bezeichnet unreife Menschen als „Grünschnäbel" und meint, sie seien „grün hinter den Ohren". Auch wird Grün als die Farbe der Natur erlebt. Man sagt, man fahre ins „Grüne". Als Farbe zwischen Rot (heiß) und Blau (kalt) wirkt es flau, neutral. Auf diese Weise wird Grün automatisch mit Ruhe und Ausgeglichenheit in Verbindung gebracht.

Diese Wirkung der Farbe Grün bildet sich durch Erfahrungen, welche aufgrund ihres häufigen Auftretens verinnerlicht wurden. Man bezeichnet dies als die *psychologische Wirkung* von Farben. Betrachten wir ein weiteres Beispiel. Menschen, deren Wohlbefinden stark vom Wetter abhängig ist, bringen Regen, Nebel und Novemberkälte unbewusst mit der Farbe Grau in Verbindung. Diese „Grauen Zeiten" werden auch im übertragenen Sinne erlebt. So wird mancher Alltag auch bei Sonnenschein als „grau" empfunden, wenn es an Abwechslung fehlt; daher wird die Farbe Grau als unfreundlich und abweisend wahrgenommen.

Äußerst widersprüchlich stellt sich die psychologische Wirkung der Farbe Rot dar. Gleichzeitig mit Liebe und Hass assoziiert, ist es Farbe „guter" sowie „schlechter" Leidenschaften, welche uns das „Blut zu Kopf steigen lassen" und „vor Zorn rot werden lassen". Verliert man die Kontrolle, „sieht man nur noch Rot". Als Farbe der Liebe und der Leidenschaft lässt sie unsere Wangen erröten. Die negative Bewertung von Leidenschaften als „Sünde" wird durch Kombination mit Schwarz symbolisiert. Generell bewirkt die Kombination einer Farbe mit schwarz eine Umkehr der ursprünglichen psychologischen Wirkung derselben.

Symbolische Wirkung der Farben

Verbindet sich die individuelle Erfahrung von Farbe mit Tradition, so spricht man von deren symbolischer Wirkung. Diese stellt somit die Verallgemeinerung der psychologischen Wirkung dar; die symbolische Wirkung setzt gewissermaßen die psychologische voraus. Dies führt zu einer Zuschreibung von Begriffen, welchen ansonsten keine Farbe zugeordnet ist. So wird Grün als Farbe pflanzlichen Wachstums und der Natur zur Farbe des „Lebens". Als solche wurde es auch mit dem „Weiblichen" assoziiert, eine Bedeutung, welche in westlichen Kulturen mittlerweile vergessen scheint. In der fernöstlichen Kultur Chinas hingegen ist diese Verbindung zum weiblichen in der Darstellung des grünen „Yin" (als Gegensatz um männlich-gelben „Yang") nach wie vor aufrecht. Auch in mittelalterlichen kirchlichen Darstellung ist diese Tradition lebendig. So tragen Heilige, welche das Prinzip des Lebens verkörpern – wie etwa Johannes der Täufer oder Michael, der den Drachen besiegt – zumeist grün.

Durch die universale Erfahrung der Sonne wurde deren Farbe zum Symbol des Lichtes schlechthin. In der spirituellen Tradition wurde Gelb die Farbe der Erleuchtung. Auch ist es Farbe der reifen Ähren und dominierender Bestandteil der herbstlichen Natur. Dies machte Gelb in der mittelalterlichen Minnedichtung zum Symbol der „reifen Liebe". Im Gegensatz dazu ist aber auch Farbe der Eifersucht und des Ärgers, welcher nach altem Glauben in der Galle beheimatet ist. Das Wort Galle besitzt seinen Ursprung im germanischen Ausdruck für gelb, „ghel".

Ebenso wie Gelb ist Weiß mit dem Licht assoziiert; das deutsche Wort „leuchten" leitet sich von „leukos", dem griechischen Ausdruck für „weiß" ab. Als ausschließlich positiv assoziierte Farbe ist Weiß Sinnbild für Göttlichkeit und Unschuld. In der christlichen Ikonographie symbolisieren weiße Blumen – wie etwa die Lilie – daher die unbefleckte Empfängnis Marias.

Die kulturelle Bedeutung von Farben

Die Interpretation einzelner Farben kann, abhängig von der jeweiligen Kultur, äußerst unterschiedlich erfolgen. Wird etwa Grün in Europa als allgegenwärtige Landschaftsfarbe wahrgenommen, rücken Wüstenvölker diese Farbe in die Nähe des Paradiesischen und Außergewöhnlichen. So wurde es zur heiligen Farbe des Islam. Aus ähnlichen Gründen wurde wohl der ägyptische Totengott Osiris mit grüner Hautfarbe dargestellt. Hier zeigt sich allgemein, dass vorwiegend patriarchalisch angelegte Gesellschaftsformen solchermaßen ausgezeichneten Farben mit hoher Symbolkraft vorwiegend dem „männlichen" zuordneten, wohingegen zweitrangig Farben als „weiblich" betrachtet wurden.

Im deutschsprachigen Raum wird bekanntlich der Zustand von Alkoholisierung mithilfe der Farbe Blau beschrieben, man sagt etwa umgangssprachlich, jemand sei „blau wie eine Frostbeule". Während hingegen in Frankreich der Zustand der leichteren Trunkenheit mit grau („gris") und jener der Volltrunkenheit mit schwarz („noir") gleichgesetzt wird, kennt das Englische hierfür keine farbliche Entsprechung. Kulturelle Unterschiede zeigen sich etwa auch beim Schönheitsideal der Augenfarbe. Werden in Mitteleuropa insbesondere blaue Augen hochgeschätzt, bevorzugt die russische Kultur graue Augen. In China werden diese Augenfarben als hässlich empfunden, da sie hier als unnatürlich gelten.

Inwiefern Farben abhängig vom kulturellen Kontext positiv oder negativ konnotiert sind, zeigt sich besonders deutlich bei der Farbe Rot. In Ägypten galt es als Symbol für „böse" und „zerstörerisch"; „Rotmachen" bedeutete „töten". In kalten Ländern hingegen wird diese Farbe hoch geschätzt ist gleichbedeutend mit „wertvoll". Die „rote Ecke" war der Ehrenplatz für Ikonen, als „rotes Wort" gilt in Russland eine geistvolle Bemerkung.

Die politische Bedeutung der Farben

Zu allen Zeiten wurden Farben aufgrund ihrer politischen Strahlkraft und Bedeutung als heraldische Symbole verwendet. Ist Rot die Farbe der Revolution und findet sich in den Flaggen aller sozialistischen Länder wieder, so findet sich das „heilige" Grün in den Fahnen aller islamischen Staaten wieder. Bei der grün-weiß-orange gestreiften Flagge Irlands hingegen symbolisiert Grün den Katholizismus und Orange den Protestantismus.

Während Hitlers Festungshaft wurde 1924 die Entscheidung über die nationalsozialistische Uniformfarbe im Rahmen einer Besprechung unter Beisein Görings getroffen. Die Wahl fiel angeblich unter Bezugnahme auf das Khakifarbene Hemd des ebenfalls anwesenden Röhm. Allerdings war Braun in der damaligen Männermode allgegenwärtig. Als 1931 die deutsche Regierung unter Brüning das Tragen von Uniformen untersagte, konnte der braune Alltagsanzug diesem Verbot schwerlich unterworfen werden. Ob sich die nationalsozialistischen Entscheidungsträger der Assoziationen, welche beispielsweise das Sturmlied „Wir sind des Führers brauner Haufen" herausforderte, bewusst waren, darf freilich bezweifelt werden.

Die häufige Verwendung der Wappenfarbe Rot ist unter anderem dem hohen Aufmerksamkeitswert dieser Farbe geschuldet. Eine eher praktische Ursache für deren Beliebtheit mag der außerordentlichen Lichtbeständigkeit der traditionellen Pigmente *Kermes*- und *Krapprot* geschuldet sein. In der Geschichte tauchten rote Flaggen immer wieder als kriegerische Blutfahnen auf. Zur Fahne der Arbeiterbewegung wurde sie im Rahmen der Aufstände der Seidenweber in Lyon des Jahres 1834. Im politischen Russland der Revolution besaß die Farbe Rot – wie oben erwähnt – zudem das Flair besonderer Kostbarkeit. Im Russischen gehört „Rot" (krasnij) zur gleichen Wortfamilie wie „schön".

10

Die traditionelle Farbwirkung

In manchen Fällen lässt sich die Bedeutung von Farben rationell kaum nachvollziehen. Warum wird etwa die an sich mit Gemüse in verbundene Farbe Grün als giftig empfunden? Dies lag daran, dass grünes Farbpigment Arsen enthielt (ein Umstand, welcher unter anderem Napoleon Bonaparte zum Verhängnis wurde: aus den mit seiner Lieblingsfarbe grün tapezierten Wänden löste sich im feuchten Klima St. Helenas das Arsen).

Vor der Verwendung der höherwertigen Indigopflanze zur Herstellung der Farbe Blau wurde diese aus dem Färberwaid gewonnen. Zum Lösen des Farbpigments wurden die Blätter der Pflanze in der Sonne in Bottiche geleert und von den Färbergesellen mit einer besonderen Flüssigkeit überschichtet: ihren Urin. Es war allgemein bekannt, dass dieser Prozess besonders effizient war, wenn die Gesellen zuvor Alkohol zu sich genommen hatten. Sah man daher junge Männer neben ihren Färberbottichen ihren Rausch ausschlafen, wusste man: sie „machten blau"!

Die wohl kostbarste Farbe der Antike war das Purpur. Man nimmt an, dass das Verfahren der Gewinnung violetten Purpurs von den Phöniziern etwa eineinhalb Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung entdeckt wurde. Im römischen Reich war das Kleiden in purpurne Mäntel ausschließlich dem Kaiser und dessen Gattin vorbehalten. Kleopatra übertrumpfte den Purpurmantel Cäsars, indem sie das Tuch ihres Segels violett färben ließ. Mit der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen ging das Wissen um die Gewinnung des Purpurs verloren. Es wurde durch den aus Läusen gewonnenen Farbstoff Kermes ersetzt. So wurde aus violettem roter Purpur.

Komposition

„There is a vast difference between taking a picture and making a photograph." *(Robert Heinecken, Fotograf)*

In Fortführung der zu Beginn dieses Kapitels gefundenen Analogie zwischen bewusster Bildgestaltung und Sprache, nimmt die Komposition die Rolle der *Grammatik*, des sinnstiftenden und gefälligen Zusammenfügens jener in den vorangegangenen Abschnitten gefundenen Bildelemente ein. Seit den frühen Tagen der Fotografie zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ist die Übernahme und Adaption kompositorischer Regeln als Bemühen um die Etablierung gegenüber der Malerei spürbar. Besonders die *Piktorialisten* der ersten Generation fühlten sich diesem „ererbten" Regelwerk verpflichtet. Dem gegenüber fanden sich jedoch schon sehr früh „modernistische" Tendenzen – etwa bei *Henry Fox Talbot* – die deutlich machten, dass die Fotografie trotz mannigfacher Überschneidungen mit der Malkunst ihre eigenen Wege gehen würde. Aber auch der Minimalismus der 1960er Jahre suchte in der *nicht-relationalen Komposition* neue Wege.

Kompositorische Regeln bieten ein Organisationsprinzip zur Ordnung der einzelnen Elemente einer Fotografie. Andererseits können sie auch zur „Zwangsjacke" kreativer fotografischer Ambitionen werden! Die Regeln der Komposition basieren letztlich auf einer Analyse dessen, was von Kunsttheoretiker_innen und Künstler_innen im Kanon der bildenden Kunst als „gültig" und des Bewahrens wert eingestuft wurde. Neue Entwicklungen setzten jedoch stets das Hinterfragen traditioneller Wege voraus ; doch all dies kann nur im Rahmen einer reflektierenden Auseinandersetzung mit eben jenen Traditionen erfolgen.

Das Erbe der Malerei

William Henry Fox Talbot
Nelsons's Column under Construction, Trafalgar Square
Salzdruck
18,7 x 22,5 cm
1844

Diese Fotografie deutet auf einen neuen Blickwinkel des fotografischen Sehens hin. Die aus damaliger Sicht gewagte und unausgewogene Komposition mit der nach oben hin beschnittene Säule scheint das Bild mit der St. Martins-Kathedrale im linken und Morley's Hotel im rechten Teil in einen religiösen und einen sekulären Bereich zu teilen.

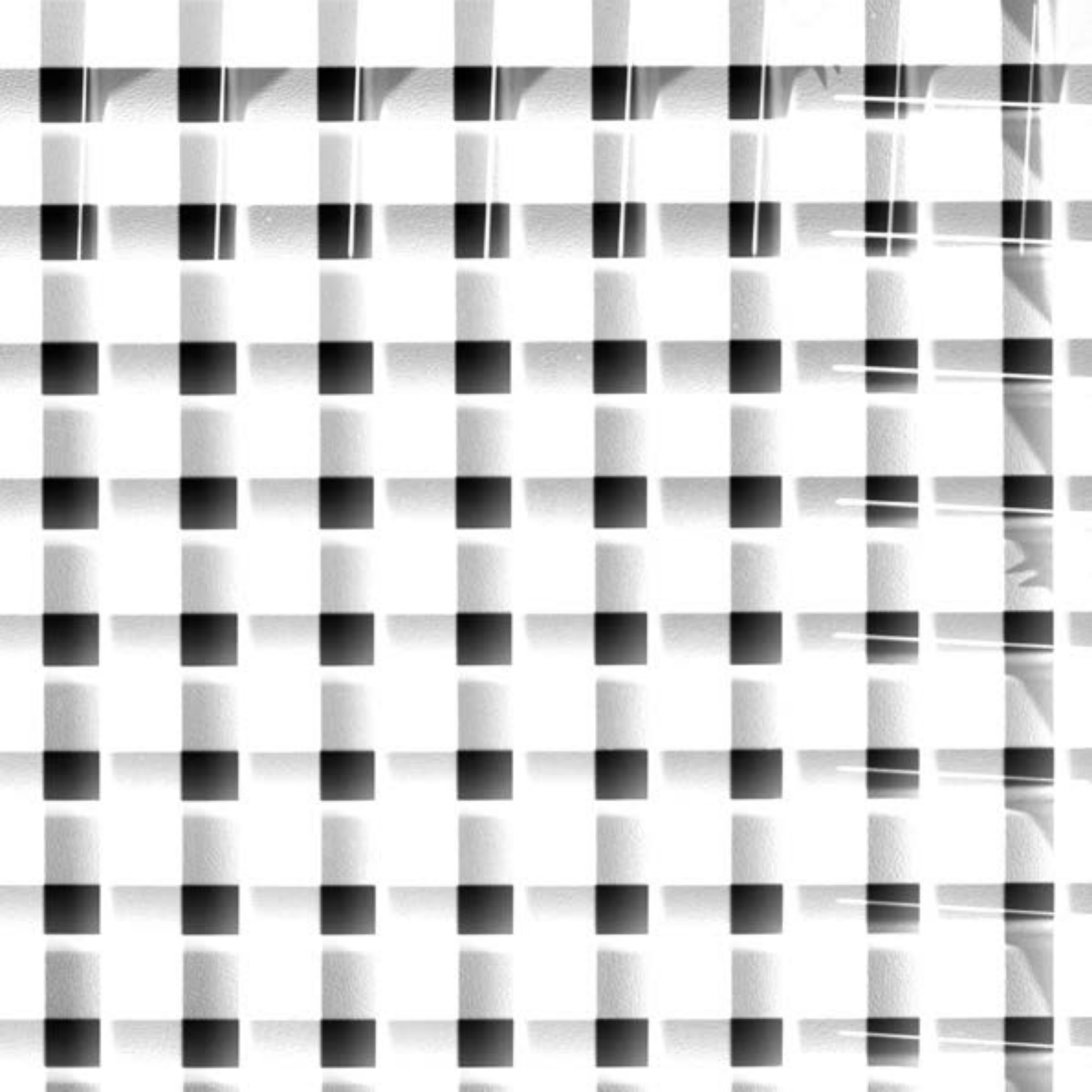
Komposition im Kontext zeitgenössischer Fotografie

Die Demokratisierung der Fotografie und die darauffolgende Appropriation des Schnappschusses durch postmoderne Künstler_innen wie *Nan Goldin*, *Daido Moriyama* oder *Garry Winogrand* ließ die Bedeutung kompositorischer Gestaltung des Bildes zugunsten der dokumentarischen, politischen und sozialen Funktionen der Fotografie stark in den Hintergrund treten. Ähnliches gilt für die konzeptuellen Arbeiten etwa eines *Ed Ruscha*. Ganz andere Wege beschritt die an den formalen Eigenschaften des Bildes und Abstraktion interessierte minimalistische Fotografie. Hier wurden traditionelle Möglichkeiten der Bildkomposition thematisiert und gleichzeitig durch das bewusste Brechen kompositorischer Regeln in Frage gestellt. Das figurative Motiv tritt in den Hintergrund, während gleichzeitig formale Elemente wie Geometrie, Farbe und Textur zur zentralen Idee der Fotografie werden. Gleichzeitig findet eine Reduktion auf die wesentlichsten Gestaltungselemente unter Weglassung aller als unnötig betrachteten Bildbestandteile (Seite 18 ff.) statt.

Imagination und Konstruktion

Maler_innen oder Illustrator_innen „konstruieren" ihr Bild. Unpassendes kann entfernt, nicht vorhandenes hinzugefügt werden. Ihre Bilder befinden sich in einem permanenten Prozess der Überarbeitung. Fotograf_innen hingegen müssen auf das Vorgefundene reagieren, häufig im Bruchteil einer Sekunde. Komposition und Erstellen des Bildes finden innerhalb eines Augenblickes statt. Auch wenn moderne digitale Bildbearbeitungsprogramme vielfache Möglichkeiten der Nachbearbeitung bieten, sind die Fähigkeit von Fotograf_innen, das Endergebnis vor dem Akt des Auslösens zu antizipieren, für die Kohärenz und Attraktivität des Bildes von grundlegender Bedeutung.

„It takes a lot of imagination to be a good photographer. You need less imagination to be a painter, because you can invent things." ***(David Bailey, Photographer)***



Die Dreieckskomposition

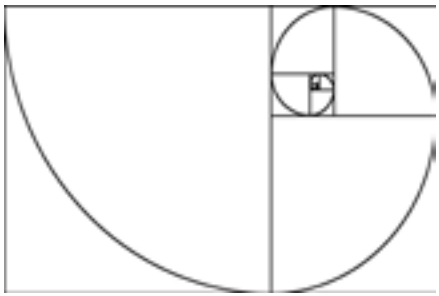
Spätestens seit der Zeit der Renaissance wird das Dreieck, insbesondere in seiner gleichschenkeligen oder gleichseitigen Form, als in höchstem Ausmaße harmonisierend empfunden. *Caspar David Friedrich* bediente sich, dem Ziel höchster Präzession folgend, gar des Zirkels und Geodreiecks. Als Symbol höchster Ruhe und Harmonie wurde es innerhalb der christlichen abendländischen Malerei als Allegorie auf die heilige Dreifaltigkeit verstanden. In der zeitgenössischen Architektur wurden Dächer wegen dieser harmonischen Wirkung auch häufig in Form eines gleichseitigen Dreiecks konstruiert. Aufgrund dieser harmonischen Wirkung werden Dreieckskompositionen zuweilen auch als „statisch" empfunden. In der Fotografie wird dem oft durch Anwendung von Bewegungsunschärfe entgegengewirkt.

Caspar David Friedrich
Mondaufgang am Meer
Öl auf Leinwand
170 x 135 cm
um 1821

Der goldene Schnitt

Der italienische Mathematiker *Leonardo Pisano* – auch *Fibonacci* genannt – entwickelte im zwölften Jahrhundert eine Zahlenfolge, bei der sich, beginnend mit 0 und 1, eine Zahl immer als Summer der beiden vorhergehenden ergab: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, ... Das Verhältnis zweier aufeinander folgender Zahlen strebt gegen die „goldene Zahl" Phi, 1,618034. Interessanterweise findet sich dieses Verhältnis häufig bei natürlichen Phänomenen, etwa bei der Anordnung von Blütensamen, der Morphologie von Schneckenhäusern und der menschlichen Anatomie (Verhältnis der Länge der Hand im Vergleich zum Unterarm, Aufbau des Ohrs u.v.m.) wieder. Die älteste erhaltene Beschreibung des *Goldenen Schnittes* findet sich bereits in den Elementen von Euklid (um 300 v. Chr.), war aber mit Sicherheit schon davor bekannt.

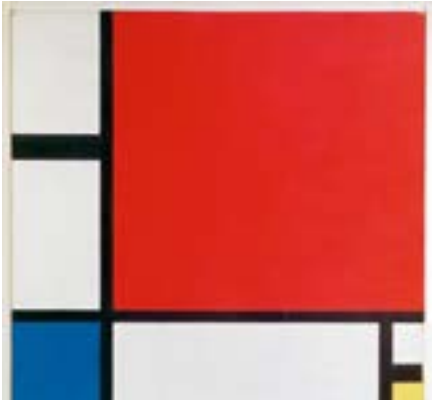
Die Rolle des Goldenen Schnittes (einer auf der goldenen Zahl beruhende Unterteilung der Bildfläche) in der Bildkomposition der Renaissance ist umstritten. Es wird jedoch vermutet, dass etwa *Raffael*, *Leonardo da Vinci* oder *Albrecht Dürer* ihn eingesetzt haben. In der zeitgenössischen Kunst wird er gelegentlich zum Bildinhalt, etwa in den Arbeiten *Jo Niemeyers* oder *Martina Schettinas*. Inwieweit die Verwendung des Goldenen Schnittes in der Kunst zu besonders ästhetischen Ergebnissen führt, ist letztlich eine Frage der herrschenden Kunstauffassung. Für die These, dass entsprechende Proportionen als besonders ansprechend empfunden werden, gibt es keine gesicherten Belege.



Die Fibonacci-Spirale

> *„Ich glaube nicht an den Goldenen Schnitt. Mindestens aber glaube ich nicht, dass er das einzige formale Gesetz für unser Schönheitsempfinden ist, sondern höchstens eines unter vielen, unter unzählig vielen."*
> *(Arnold Schönberg, Harmonielehre, 1911)*

Balance und Symmetrie



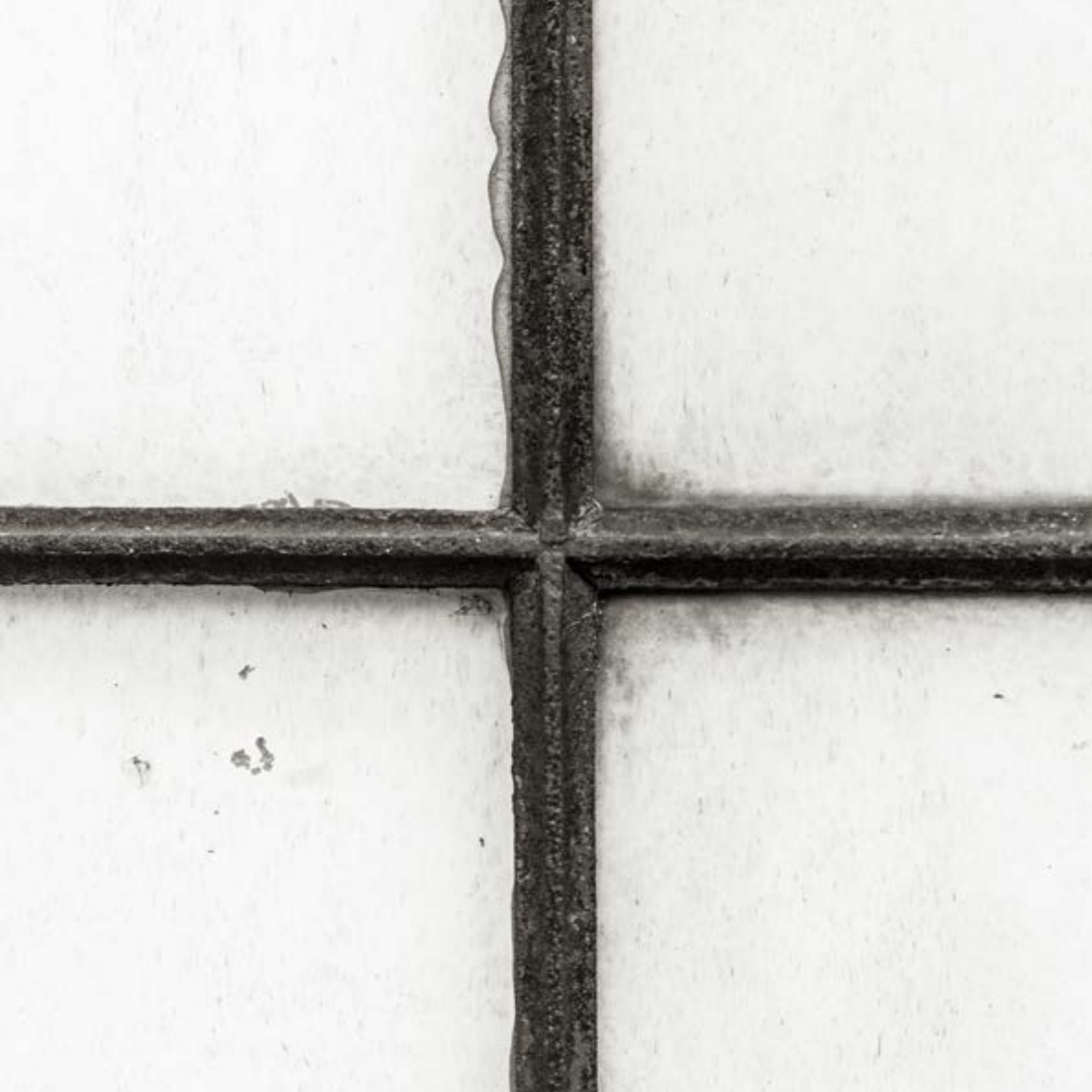
Piet Mondrian
Composition II in Red, Blue and Yellow
Öl auf Leinwand
59,5 x 59,5 cm
1930

Mondrian sah sich Zeit seines Lebens als Landschaftsmaler. Seine späteren Bilder bestehen ausschließlich aus vertikalen und horizontalen Linien und teils farbigen Flächen, zumeist in reinen Farben gehalten. Ein wesentliches Merkmal seiner Werke ist die vollendete Banlance im Sinne eine dynamischen Gleichgewichts. Obwohl die Flächen in seinen Bildern stets unterschiedliche Größen aufweisen, die Linienstärken variiern und sich keine zentral angeordneten Elemente finden, dient jedes Element dem Ziel einer übergeordneten Ausgewogenheit. Der rechte Winkel war für Mondrian ein Symbol des „in der Welt stehenden Menschen".

Das Herzstück der Komposition ist die Balance der einzelnen Elemente. Grundsätzlich kann diese Balance auf zwei Arten hergestellt werden: statisch (symmetrisch) oder aber dynamisch. Wird das Gleichgewicht der Bildelemente durch Symmetrie gewonnen, verteilen sich die Kräfte gleichmäßig um das Zentrum. Im einfachsten Falle geschieht dies durch zentrale Positionierung eines Bildelements. In Analogie zu einer Waage befände sich dann das Bild im Zustand exakten Gleichgewichts. Eine weitere Möglichkeit bestünde in der Platzierung zweier gleich starker Bildelemente etwa links und rechts einer gedachten, zentralen Symmetrieachse.

Die zweite Art der Balance setzt ungleiche Kräfte und Gewichtungen zueinander in Beziehung. Man stelle sich etwa die Wirkung eines Hebels vor, bei dem ein leichtes mit einem schweren Gewicht durch Änderung der Länge der jeweiligen Hebelarme ins Gleichgewicht gebracht werden. Das leichte Gewicht ist dabei weiter vom „Zentrum" entfernt als das schwere. Trotzdem ist das System ausbalanciert. Somit kann ein kleineres Bildelement durchaus in Balance mit einem größeren gesetzt werden, indem ersteres weiter zum Bildrand und letzteres näher ins Zentrum gerückt wird.

Die Gewichtung der zu balancierenden Bildelemente ist nicht nur von deren Größe abhängig. Eine ebenso große Rolle spielen dabei etwa Tonwert und Farbe. Untersuchungen haben gezeigt, dass dunklen Objekten von Betrachter_innen größeres visuelles Gewicht beigemessen wird, als hellen Objekten gleicher Größe. Komplexer stellt sich der Sachverhalt bezüglich der Farbe eines Bildelementes dar. „Aktive" Farben wie Rot werden stärker gewichtet als zum Beispiel Grün. Hierbei spielen aber auch Tonwert und Sättigung der jeweiligen Farbe eine wesentliche Rolle. Hierbei gilt: je gesättigter die Farbe, desto höher ihr visuelles Gewicht.



Rhythmus und Perspektive

Ähnlich sich wiederholender Figuren in der Musik vermag auch die Wiederholung ähnlicher Elemente eine Art Rhythmus in ein Bild zu bringen. Diese werden im Sinne einer übergeordneten Struktur zu einer Entität zusammengefasst. Die Gestaltpsychologie nennt dies das „Gesetz der Kontinuität". Wie in der Musik wird auch in Bildern eine Unterbrechung oder die Abweichung eines einzelnen Elements, etwa in Form oder Farbe, als störend oder aufmerksamkeitssteigernd wahrgenommen. Serielle Elemente werden häufig eingesetzt, um die Aufmerksamkeit der Rezipient_innen auf das darauf „Folgende" vorzubereiten oder sie auf dieses hinzuweisen. Beim Betrachten der gegenüberliegenden Fotografie fällt etwa auf, dass die Serie aufeinanderfolgender Strommasten durch eine abweichende Form gegen Ende dieser Serie eine, wenn auch geringfügige, Unterbrechung erfährt. Auf die rhythmisch angeordneten Strommasten folgt – quasi als Schlusspunkt oder neues Motiv – ein alleinstehender Baum.

Bildet die aus diesem Rhythmus entstehende Linie bei gleichzeitig fortschreitender Abnahme der Größe der Einzelelemente eine Diagonale, so führt dies gewöhnlich zur räumlichen Interpretation in Form von Zentralperspektive (siehe Seite 42).

Rasterung und Anonymität

Ein weiteres – besonders in der minimalistischen Fotografie häufig eingesetztes – Mittel stellt deren gitterförmige Anordnung von Bildelementen dar. Besonders im Falle bildfüllender Raster kommt es zu einer zunehmenden Anonymisierung einzelner Elemente bis diese schließlich als Muster wahrgenommen werden. Diese flächige Anordnung führt durch den Verlust des räumlichen Bezugssystems zu einer Art Referenzlosigkeit. Räumliche Variablen, wie etwa Größe, verlieren dadurch an Bedeutung und können durch Bezugsetzung der Bildelemente untereinander bei der Betrachtung nicht mehr abgeleitet werden.

Nicht-relationale Komposition

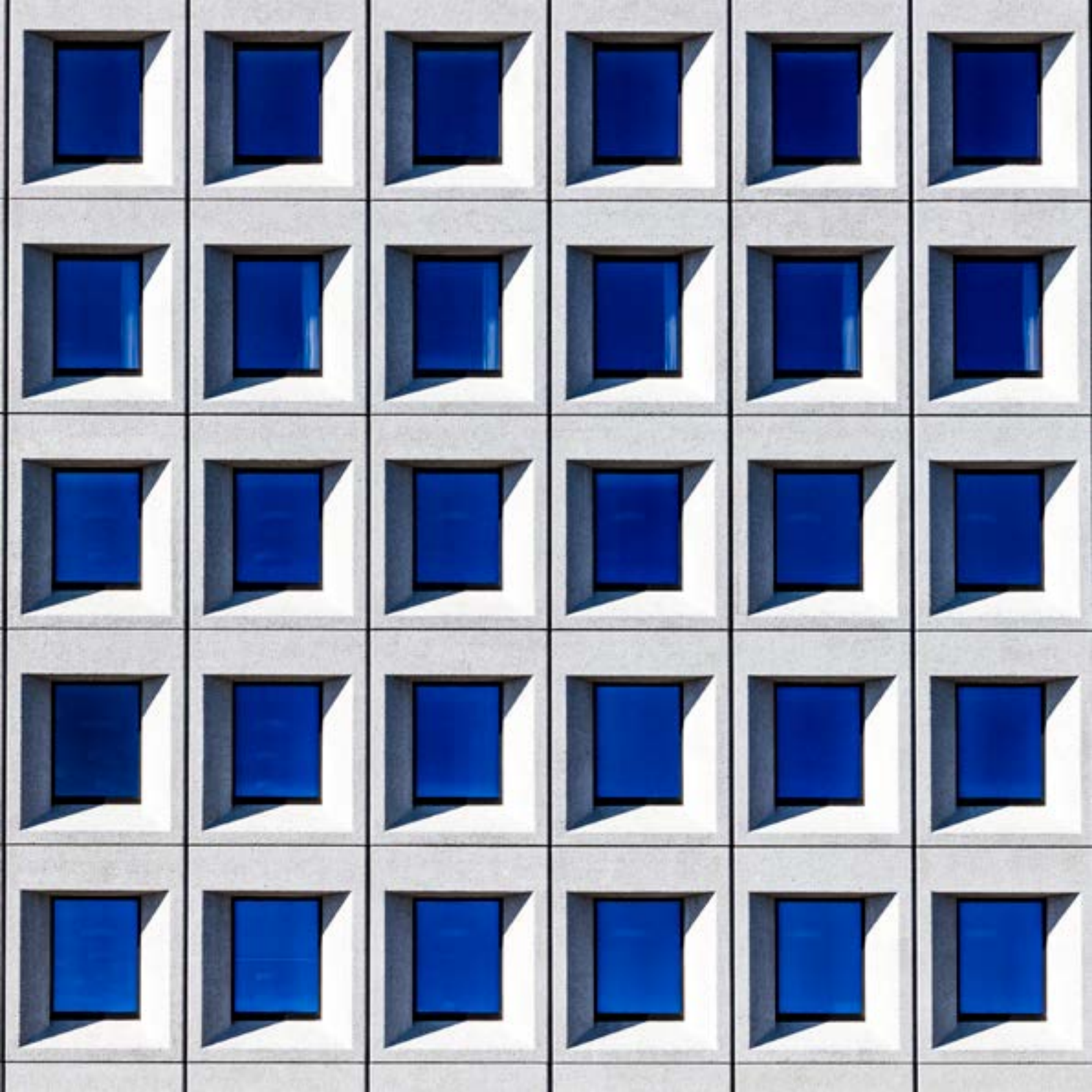
Frank Stella
Die Fahne hoch!
Emailfarbe auf Leinwand
185,4 x 308,6 cm
1959

Stella begann in seinen „black paintings" handelsübliche Lacke zu verwenden. Die schwarzen Streifen sind durch dünne Linien unbemalter Leinwand getrennt. Die „all-over"-Symmetrie dient der Vermeidung von Illusionismus und Bildraumtiefe

In den 1960er-Jahren regte sich innerhalb der minimalistischen Bewegung Wiederstand gegen die traditionelle Auffassung von Komposition. Einer ihrer Vertreter, *Frank Stella*, formulierte:

> *„The basis of the whole idea is balance. You do something in one corner and you balance it with something in the other corner."*

Als Alternative zum nach Ausgewogenheit strebenden traditionellen – aufgrund der balancierenden Beziehungen zwischen den Bildelementen auch als „relational" bezeichneten – Kompositionverfahren der Moderne, suchten minimalistische Künstler_innen nach neuen Wegen. Diese fanden sie in dem, was sie als „nicht-relationale" („non-relational") Komposition bezeichneten[5],[19]. Dabei waren die Auffassungen, was das denn sei, mitunter recht unterschiedlich. Für *Donald Judd* bedeutete es im Grunde genommen „Anti-Komposition" im Sinne der Ablehnung europäischer Traditionen, vor allem im Sinne der Horizontal-Vertikal-Strukturen *Piet Mondrians* (Seite 88). Frank Stella hingegen suchte in seiner Arbeit nach einer Form der Symmetrie, welche das gesamte Kunstwerk umfassen sollte. Dieses sollte überall gleichwertig sein, keine Stelle des Bildes sollte sich besonders auszeichnen. Neben dieser *all-over*-Symmetrie wurde die Elimination hierarchischer Beziehungen der Bildelemente zueinander, wie sie zweifellos in der traditionellen Kunst vorhanden war, angestrebt. In dieser wurde das Kunstwerk durch eine Hierarchie von Formen (klein – mittel – groß) unterteilt und damit eine Balance im Bildaufbau hergestellt, wohingegen bei der nicht-relationalen Methode gleichmäßige Monochromie, vollständig geometrisches Layout oder akzentfreie Raster vorherrschend sind.



Intention

Mit Intention ist hier die Motivation, die Absicht hinter einer Fotografie gemeint. Häufig liegt diese wohl in einer spontanen Entscheidung, dem Erkennen eines speziellen Motives, mitunter den Bedingungen wie etwa den Lichtverhältnissen begründet. Diese „spontane", absichtslose Fotografie besitzt durchaus ihre Berechtigung. Häufig entstehen gerade unter diesen Bedingungen außergewöhnliche Aufnahmen. Es liegt im Wesen der fotografischen Methode, dass der zeitliche Rahmen zur Planung einer Aufnahme häufig äußerst eingeschränkt ist und so die Durchführung quasi aus „dem Bauch heraus" zu erfolgen hat. Aber selbst unter diesen Bedingungen mag es wohl häufig vorkommen, dass die „Möglichkeiten des Augenblicks" nur unzureichend genutzt werden. Durch geringfügige Änderungen der Kameraposition können sich etwa Bildausschnitt, Blickwinkel oder Lichtverhältnisse dramatisch ändern! Im Zeitalter digitaler Fotografie und billiger Speichermedien ist es zudem empfehlenswert, stets mehrere alternative Aufnahmen und Kompositionen zu erstellen. Dies kann natürlich auch in der Nachbearbeitung erfolgen, etwa durch „Cropping" des Bildausschnittes. Es ist jedoch wesentlich befriedigender und der Qualität der Aufnahme zuträglich, wenn die wesentlichen Entscheidungen schon zum Zeitpunkt der Aufnahme getroffen wurden. Neben der „spontanen Methode" kann das Erstellen einer Fotografie aber auch durchaus geplant und absichtsvoll erfolgen.

> *„Ein wohlausgedachter Plan, wenn er ausgeführt dasteht, lässt alles vergessen, was die Mittel, um zu diesem Zweck zu gelangen, Unbequemes mögen gehabt haben."*
>
> *(Johann Wolfgang von Goethe)*

Struktur und Geometrie

In der minimalistischen Fotografie stehen die strukturellen Eigenschaften des Bildes, wie etwa Geometrie, Linienführung, Licht, Textur (Materialität) oder Farbe häufig im Zentrum. Dabei tritt das figurative Motiv zumeist in den Hintergrund, um schließlich ganz aus dem Bild zu verschwinden. Ähnlich den Zielen der *konkreten Kunst* in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts tritt das Objekt mit seinen geometrischen und materiellen Eigenschaften in den Vordergrund und wird zum Bildinhalt.

> *„das ziel der konkreten kunst ist es, gegenstände für den geistigen gebrauch zu entwickeln, ähnlich wie der mensch sich gegenstände schafft für den materiellen gebrauch. [...] konkrete kunst ist in ihrer letzten konsequenz der reine ausdruck von harmonischem maß und gesetz. sie ordnet systeme und gibt mit künstlerischen mitteln diesen ordnungen das leben.[sic]"*
>
> *(Max Bill, Architekt und Künstler)*

Obwohl minimalistische Fotografie mit einigen Zielsetzungen der konkreten Kunst (wie etwa der ausschließlichen Erschaffung ihrer Objekte aus „der Kraft des Geistes") in Wiederspruch steht, finden sich doch einige Parallelen. Mit der Konzentration auf formale Eigenschaften der Objekte verliert Fotografie ihren figurativen Charakter. Anstatt zum Symbol zu werden, rücken materielle und geometrische Strukturen des Bildgegenstandes in den Mittelpunkt, wobei die formalen Bildelemente über ihre Bildwirkung hinaus keinerlei Bedeutung besitzen. Die Intention liegt somit ausschließlich in der ästhetischen Wirkung. Harmonisches Maß macht sie zu Gegenständen des „geistigen Gebrauchs".

Konzeptuelle Fotografie

Die Basis der Konzeptuellen Fotografie ist die Handlungsanweisung. Bei der *Konzeptkunst* tritt die eigentliche Durchführung zugunsten der Anweisung häufig in in den Hintergrund, die Fotografie übernimmt dokumentarische Funktion. Da es sich bei der Durchführung letztlich um eine „Aktion" oder „Performance" handelt, welche es zu dokumentieren gilt, erfolgt die fotografische Umsetzung üblicherweise in Form einer Bilderserie. Häufig lassen die Anweisungen einen gewissen Spielraum zu, was bewirken kann, dass die Aktion (und damit auch die Dokumentation) aufgrund variabler Parameter bei jeder Wiederholung zu unterschiedlichen Ergebnissen führt - was durchaus intendiert ist.

6 - Walking. Smoking - 56:51 (Mistelbach, 2. März 2016)

Wegweisend für die konzeptuelle Fotografie waren die Arbeiten *Ed Ruschas*, wie etwa das ikonische, 1963 erschienene Buch *„Twentysix Gasoline Stations"*, wobei der Titel als Handlungsanweisung für die fotografische Realisierung oder Performance aufzufassen ist[20]; laut Ruscha existierte dieser schon vor der fotografischen Realisierung des Konzepts.

Die Sachlichkeit, Emotionslosigkeit und bewusste Vermeidung ästhetischer Effekte verbindet Ruschas Werk mit jenem von *Bernd* und *Hilla Becher*. Das Ehepaar dokumentierten ab den 1970er Jahren Industriebauten wie etwa Fördertürme, wobei sie ihrem typologisch-sachlichen, auf Zentralperspektive und mittiger Anordnung bei wolkenverhangenem Himmel basierenden Stil stets treu blieben.

n - Walking, Smoking - x

1. Smoke cigarette and take time
2. Start walking for the time taken in step 1.
3. repeat 1. and 2. until arriving at origin
4. number of cycles (cigarettes) = n
5. total time (walking + smoking) = x
6. Take picture of each cigarette after smoking (find interesting structure)

conditions

- don't walk while smoking!
- last cigarette must be smoked when arriving at origin (regardless duration of last walk)!

© Reinhard Nadrchal

Inszenierte Fotografie und Narration

Als *inszenierte Fotografie* gelten allgemein jene Bereiche, in denen eine Intervention durch Fotograf oder Fotografin stattfindet, was u.a. für die Porträtfotografie, das Stillleben, aber auch komplexe Inszenierungen in Form von *Tableaux vivants* zutrifft. Um das Thema etwas einzuschränken und einer um 1970 mit Künstler_innen wie *Eileen Cowin*, *Jeff Wall* oder *Cindy Sherman* beginnenden Strömung innerhalb der künstlerischen Fotografie gerecht zu werden, wollen wir folgende Merkmale inszenierter Fotografie definieren[21]:

1. Die szenische Ausstattung,
2. die narrative Darstellung, die in der Regel eine aktiv oder passiv gezeigte Handlung impliziert,
3. die dem Werk zugrundeliegende Idee, die schrittweise umgesetzt wird und
4. die Ausrichtung auf den Betrachter.

Die szenische Ausstattung betrifft den visuellen Bereich und umfasst Protagonist_innen, Kostüm, Licht, Requisiten usw. Narration bedeutet die Vorstellung, dass eine Sequenz/Szene, welche als Teil einer Inszenierung denkbar ist, bildhaft umgesetzt wird. Das dritte Merkmal setzt voraus, dass ein zugrundeliegendes Konzept (etwa in Form einer Skizze) vorliegt, welches schrittweise umgesetzt wird. Die Ausrichtung auf Betrachter bedeutet, dass dieser eine Rolle in der Inszenierung einnimmt. In der gegenüberliegenden Abbildung findet er durch seine unmittelbare Nähe zum geöffneten Gartentor und das Abgewandtsein des „Weggehenden" in der Rolle des „Zurückgelassenen" wieder. Die melancholische Wirkung des Bildes (szenische Ausstattung) wird durch die Bearbeitung im Stil des *Film noir* zusätzlich unterstützt. Abgebildete Person, Koffer sowie das geöffnete Gartentor bilden die szenische Ausstattung.

Das „Ding“ an sich

Rekapituliert man das bisher Gefundene, wird man feststellen, dass das Motiv im Sinne der Figuration, also die Abbildung von Objekten der belebten und unbelebten Natur sowie künstlich geschaffenen „Gegenständen“ als Motivation der minimalistischen Fotografie zweitrangige Bedeutung besitzt. Die "Figur" tritt zugunsten ihrer strukturellen Eigenschaften in den Hintergrund oder wird den Intentionen eines Konzeptes oder der Narration untergeordnet. Nun kann aber gerade diese figurative Darstellung eines Objekts mit der Gesamtheit seiner formalen und materiellen Eigenschaften zum Ziel einer minimalistisch-reduzierten Darstellung werden. Hier wird zumeist auch eine Kontextualisierung dieses Subjektes, etwa im Sinne seiner räumlichen Positionierung, der ästhetischen Wirkung besonderen Lichtverhältnisse oder durch Beziehungshaftigkeit zwischen mehreren Subjekten stattfinden. Weder soll der Bildgegenstand die Funktion eines Symbols übernehmen, noch soll er etwas „dokumentieren“. Die Intention der Aufnahme ist hier vielmehr, dessen formal-ästhetische Wirkung auf Betrachter_innen zu übertragen.

Das „Ding“ als Symbol

Erfolgt die Auswahl des Bildgegenstandes hingegen aufgrund seiner symbolischen Bedeutungskraft, macht dies häufig die Darstellung eines Bezuges im Sinne zusätzlicher Informationen für die Rezipient_innen notwendig. Hierbei wird die Symbolhaftigkeit des Abgebildeten aufgrund der psychologischen, sozialen, politischen und kulturellen Erfahrungswelt der Betrachtenden unmittelbar als solche ersichtlich.

Minimalistische Fotografie

Befasste sich der erste Abschritt mit den theoretischen Grundlagen und Prozessen des „minimalistischen Fotografierens", sollen in diesem Abschnitt die gefundenen Erkenntnisse an der Praxis der Fotografie erprobt werden. Exemplarisch sollen Arbeiten ausgewählter Fotografen und Fotografinnnen als Beispiele für die Reduktion fotografischer Mittel gezeigt werden. Es lässt sich darstellen, dass sich die Fotografie – beginnend mit dem Piktorialismus bis hin zur zeitgenössischen Fotografie – des Mittels der Reduktion bediente. Waren piktorialistische Fotograf_innen noch stark vom Symbolismus und Impressionismus beeinflusst, suchte man ab den zwanziger Jahren neue Darstellungsformen und experimentelle Ausdrucksmöglichkeiten. An Arbeiten 15 unterschiedlicher Künstler_innen dieser Epochen soll die Anwendung minimistischer Bildgestaltung demonstriert werden.

Clarence H. White

** 8. April 1871 West Carlisle, Ohio*
† 7. Juli 1925

Clarence H. White
porträtiert von Doris Ulmann (1920)

Geboren als Sohn eines Verkäufers, arbeitete er nach dem Abschluss der High School vorerst als Buchhalter. 1893 weckte der Besuch der *World's Columbian Exposition* in Chicago sein Interesse an der Fotografie. Obwohl Autodidakt, erlangte er innerhalb weniger Jahre durch seine piktorialistischen Fotografien im Geiste jener, das Amerika des frühen zwanzigsten Jahrhunderts prägenden Sentimentalität internationale Bekanntheit. Seine Freundschaft mit *Alfred Stieglitz* ermöglichte es ihm, die Etablierung der Fotografie als Kunstform weiter voranzutreiben. 1914 gründete er die *Clarence H. White School of Photography*, die erste amerikanisch Einrichtung an welcher Fotografie als Kunstform unterrichtet wurde. Aufgrund seiner Lehrtätigkeit war es White in seinem letzten Lebensjahrzehnt kaum mehr möglich, seine eigenen künstlerischen Ziele zu verfolgen. Er verstarb – während er unterrichtete – in Mexico City an den Folgen eines Herzinfarkts.

Drops of Rain erschien 1908 in der von Alfred Stieglitz herausgegebenen Fotozeitschrift *Camera Work*. Es zeigt einen Jungen vor einem regenbedecktem Fester, eine Glaskugel betrachtend. Es fällt die zu jener Zeit wohl äußerst gewagte Komposition auf, welche das Gesicht des Jungen an den äußersten rechten Rand verlegt und dadurch extrem beschneidet. Deutlich lenkt die durch seine Blickrichtung entstehende Linie in Richtung der im Gegenlicht des Fensters erscheinenden Glaskugel. Die unregelmäßig über die texturierte Fensterfläche verteilten Regentropfen transportieren die trübe Stimmung des Regentages. Die Glaskugel als Symbol des Blickes in die (trübe?) Zukunft zeigt deutlich symbolistischen Einfluss, wohingegen die Gesamtwirkung des Bildes impressionistisch anmutet.

Clarence H. White
Drops of Rain, 1908
Fotogravur
19,4 x 15,4 cm

Paul Strand

** 16. Oktober 1890, New York City*
† 31. März 1976, Orgeval

Paul Strand, 1916

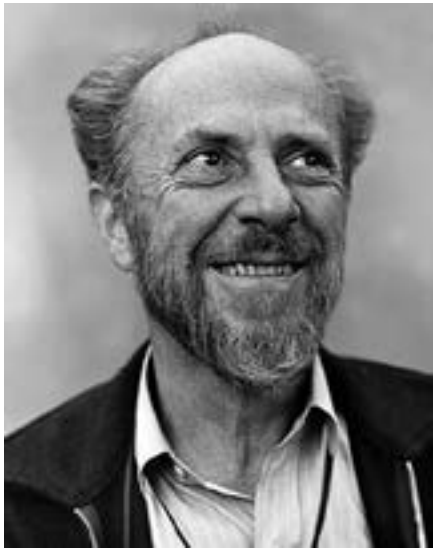
Paul Strand kam als Sohn böhmischer Einwanderer in New York zur Welt. Als Student des bekannten Dokumentarfotografen *Lewis Hine* besuchte er während einer Klassenfahrt die *291 art gallery*, welche von *Alfred Stieglitz* und *Edward Steichen* betrieben wurde. Die hier gezeigten Arbeiten zukunftsorientierter Fotografen und Maler bewogen Strand, Berufsfotograf zu werden. Nur wenige Jahre später wurden seine eigenen Arbeiten in der 291 gallery gezeigt. Besonders in seinen frühen Jahren experimentierte er mit formalen Abstraktionen. Als einer der Gründer der *Photo League*, eine Vereinigung sozial und politisch engagierter Fotografen, sah er die Kamera jedoch auch als politisches Mittel. Ab 1920 war Strand auch als Kameramann für Film und Fernsehent tätig und widmete sich im Bereich der Fotografie vor allem Landschafts- und Naturaufnahmen. 1951 verließ er im Zuge der Kommunistenverfolgung der McCarthy-Ära die USA und ließ sich in Orgeval in der Nähe von Paris nieder, wo er im Alter von 86 Jahren starb.

Alfred Stieglitz widmete Strand 1916 die letzten beiden Ausgaben seiner Zeitschrift *Camera Work*. Die hier abgebildete Arbeit zeigt seine akribische Konzentration auf die besondere Materialität und Formgestalt seiner Motive. Hier dominieren – vor allem diagonale – Linien, Dreiecke und Wiederholungen, vereint in klarer, ausgewogener Komposition. Die Begrenzung der Tischplatte (als einzige runde Linie des Bildes) führt den Blick durch das Bild, dessen Flächen vornehmlich von Dreiecken oder dreieckähnlichen Formen dominiert werden. Zusätzliche Dynamik erhält das Bild durch die schräge, nicht an der Horizontalen ausgerichtete Kamera.

Paul Strand
Photograph
Fotogravur
23,8 x 16,5
1917

Edward Weston

** 24. März 1886, Hilghland Park, Illinois*
† 1. Januar 1958, Carmel-by-the-Sea, California



Edward Weston, 1938
fotografiert von seinem Sohn Brett Weston

Edward Weston, einer der innovativsten und einflussreichsten Fotografen Amerikas, wurde in Chicago als Sohn eines Geburtshelfers und einer Schauspielerin geboren. Seine Mutter starb, als er fünf Jahre alt war und er wurde von seiner Schwester Mary großgezogen, mit welcher ihn Zeit seines Lebens eine tiefe Beziehung verband. Zu seinem sechzehnten Geburtstag erhielt er seine erste Kamera, eine *Kodak Bull's-Eye Nr.2*, wechselte jedoch bald zum Großformat. Schon ein Jahr später, 1903, wurden Bilder des jungen Weston am *Art Institute of Chicago* ausgestellt. 1906 zog er mit seiner Schwester nach Kalifornien, wo er eine Existenz als Porträtfotograf aufbaute.

1922 kehrte Weston dem Piktorialismus den Rücken und wandte sich, beeinflusst von der *neuen Sachlichkeit*, der *„straight photography"* zu. Gemeinsam mit der Fotografin *Tina Modotti* bereiste er 1925 Mexiko und lernte dort *Manuel Álvarez Bravo* kennen, einen der einflussreichsten Fotografen Mexikos. Sowohl Modotti als auch Weston sympathisierten mit der mexikanischen Revolution. Gemeinsam mit seine Kolleg_innen *Ansel Adams*, *Willard Van Dyke* und *Imogen Cunningham* gründete er 1932 schließlich die einflussreiche Gruppe *f/64*.

Westons bevorzugte Motive waren Landschaften, Natur- und Pflanzendetails und Akte, wie der hier abgebildete. Deutlich wird der Torso durch den starken Figur-Grund-Kontrast hervorgehoben. Die Linienführung ist äußerst klar bei gleichzeitiger starker Reduktion körperlicher Strukturen. Auffällig ist auch die annähernde Symmetrie der Dreieckskomposition, welche aber eben nur angenähert ist. Das leichte Kippen der Symmetrieachse verleiht dem Bild eine gewisse Dynamik und Unruhe.

Edward Weston
Nude
1926

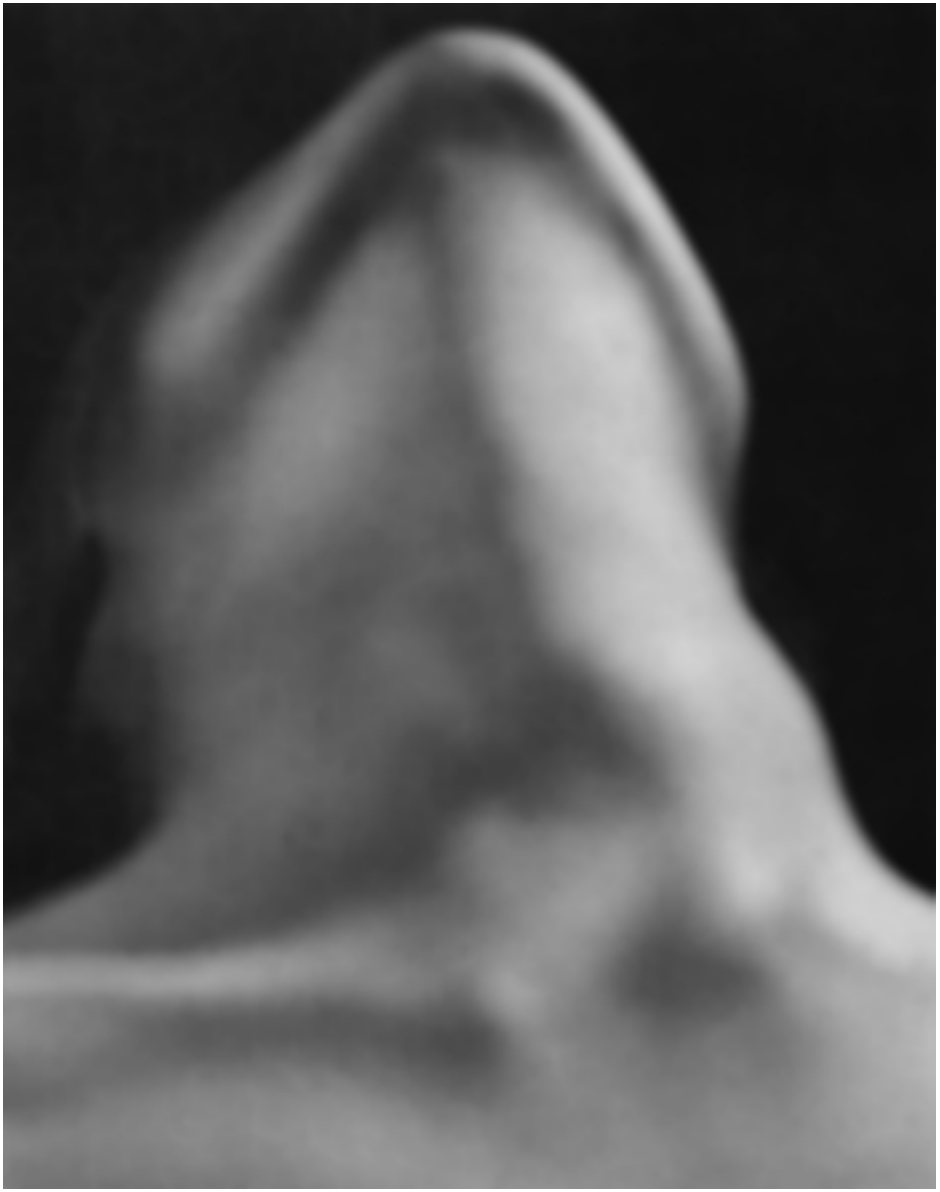
Man Ray

27. August 1890, Philadelphia
† 18. November 1976, Paris
Taufname Emmanuel Radnitzky

Man Ray, 1943
Selbstporträt

Während seines künstlerischen Lebens gestattete Man Ray nur wenige Einblicke in seine Jugend und seinen familiären Hintergrund. Seine Eltern, russisch-jüdische Einwanderer amerikanisierten ihren Namen nach der Einbürgerung von Radnitzky zu Ray. Schon früh mussten die vier Kinder ihrem Vater, einen Schneider, in der elterlichen Werkstatt zur Hand gehen. Der Einfluss dieses Umgangs mit verschiedenen Stoffen zeigte sich später etwa bei Rays Collagen und Malstil. Nachdem er des konservativen Unterrichtsstils an der *National Academy of Design*, in welche er sich 1908 eingeschrieben hatte, alsbald müde wurde, wechselte er zur *Modern School of New Yorks Ferrer Center*, einer liberal orientierten Kunstschule. Die teilweise radikalen Ideen seiner Lehrer sollten entscheidenden Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung ausüben. Der Kontakt zum Werk europäischer Künstler wie *Cézanne* und *Picasso* in Alfred Stieglitz' *Galerie 291* hinterließen einen nachhaltigen Eindruck bei dem jungen Ray. Besonders beeinflusste ihn *Marcel Duchamps*, den er in New York kennenlernte und dessen revolutionäre Ideen in nachhaltig beeindruckten. Beide wurden bald gute Freunde. Duchamps verdankte Ray auch die Anregung, sich Film und Fotografie zuzuwenden. 1921 folgte Ray schließlich seinen Freunden Duchamps und *Francis Picabia* nach Paris, wo er schon bald Porträts von *Jean Cocteau*, *Pablo Picasso*, *Georges Braque* und *Henri Matisse* anfertigte.

In seiner Serie *Anatomies* porträtierte Ray seine Modelle so, dass die Biegung ihres Halses die Form eines erigierten Penis ergab. Unverkennbar ist die Reduktion auf ein Minimum formaler Elemente. Man nimmt an, dass es sich bei dem Model um Rays damalige Lebensgefährtin *Lee Miller* handelte.



Man Ray
Anatomies
Gelatin-Silber-Druck
22,6 x 17,2 cm
1929

Brassaï

** 9. September 1899, Kronstadt/Brassó, heute Rumänien, damals Österreich-Ungarn*
† 7. Juli 1984, Nizza
bürglicher Name Gyula Halász

Der als Sohn eines ungarischen Professors für französische Literatur geborene Gyula Halász wuchs im rumänischen Brassó (Kronstadt) auf. Im Alter von drei Jahren ging er mit seinen Eltern ein Jahr nach Paris, wo sein Vater an die Sorbonne berufen worden war. Er studierte Malerei und Bildhauerei an der ungarischen Akademie für bildende Kunst in Budapest. Während des ersten Weltkrieges diente er als Kavallerist bei der österreich-ungarischen Armee. 1920 ging Halász nach Berlin, wo er als Journalist arbeitete und an der Hochschule für Bildende Künste zu studieren begann. Ab 1924 lebte er bis zu seinem Tod in Paris, wo er das Pseudonym Brassaï („der aus Brassó Stammende") annahm. 1933 erschien sein Fotobuch *Paris de Nuit*, welches ihn nicht zuletzt aufgrund seiner virtuosen Beherrschung der Nachtfotografie berühmt machte machte und ihm den Beinamen „das Auge von Paris" eintrug.

Neben seinen beeindruckenden Pariser Milieustudien war Brassaï – neben Man Ray – auch der „Fotograf der Surrealisten". Er fotografierte Kristalle und Pflanzen auf eine Art, in welcher sie sich dem gewöhnlichen Zusammenhang und inhaltlichen Zwängen entzogen.

In le pavés zeigt Brassaï in einem seiner typischen Nachtaufnahmen ein leeres Straßenpflaster. Die Materialität der vom Regen nassen Pflastersteine bilden, gemeinsam mit der links im Bild verlaufenden Pfütze, das einzige Motiv dieser Aufnahme.

Brassaï
Les pavés
ca. 1931-1932

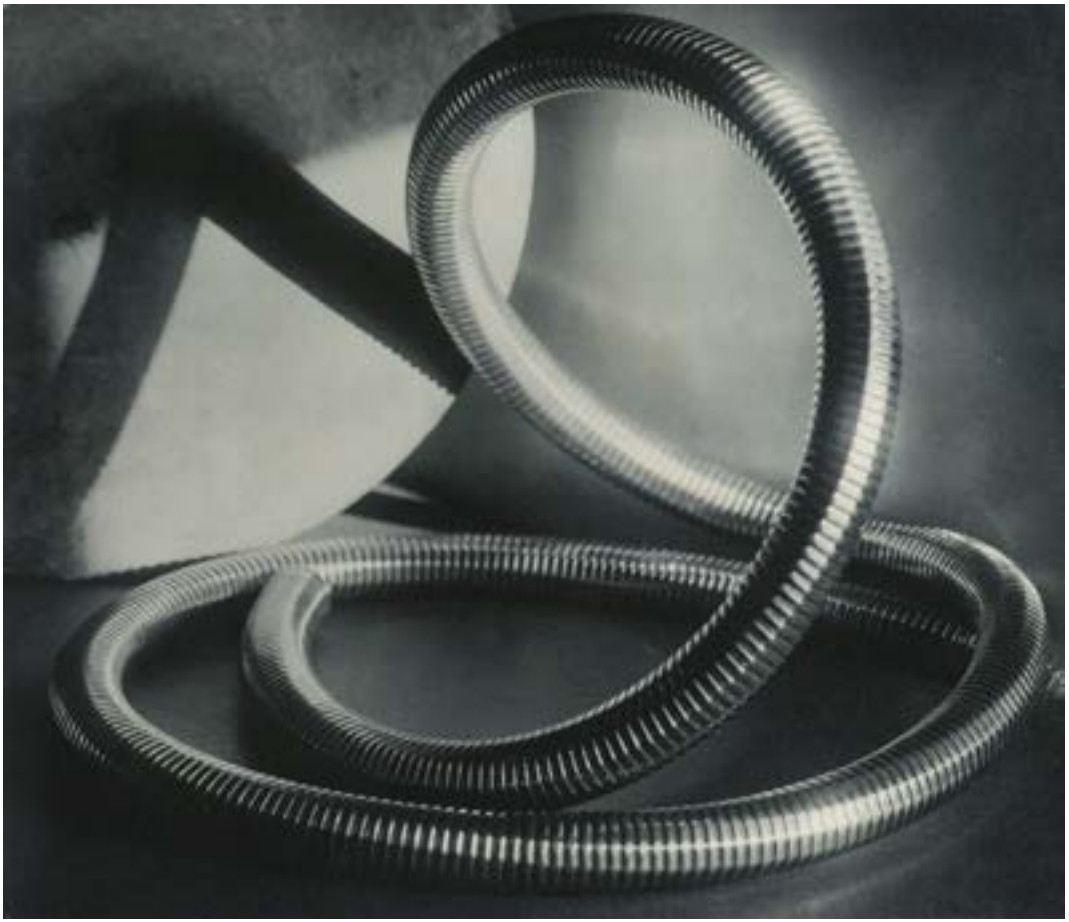
Jaromir Funke

** 1. August 1896 in Skuteč*
† 22. März 1945 in Prag

Funke entstammte einer wohlhabenden böhmisch-deutschen Juristenfamilie. Während des ersten Weltkrieges studierte er Medizin, danach auf Wunsch seines Vaters an der Karls-Universität in Prag Rechtswissenschaften. Nebenbei besuchte er Vorlesungen in Kunstgeschichte, Philosophie und Ästhetik. Ab 1920 begann er sich intensiv der Fotografie zu widmen und war Mitglied „progressiver" Vereine, wie etwa der fotografischen Sektion des Vereins bildender Künstler „Mánes". Ab 1931 unterrichtete er an der Kunstgewerbeschule in Bratislava und der Staatlichen Grafischen Schule in Prag. Zwischen den 1920er und 1940er-Jahren war Funke – sowohl als Theoretiker als auch als Pädagoge – der einflussreichste tschechische Avantgarde-Fotograf.

Die Fotografie *Spirale* aus dem Jahr 1924 zeigt sowohl den Einfluss der amerikanischen *straight photography* als auch des russischen *Konstruktivismus* und des Funktionalismus des *Bauhauses* auf die tschechische Avantgarde seit ca. 1923. Die dynamische Komposition in die Diagonale, der tonale Reichtum sowie das heftige Interesse an technisch-geometrischen Details waren typische „Symptome" der *neuen Sachlichkeit* in der bildenden Kunst.

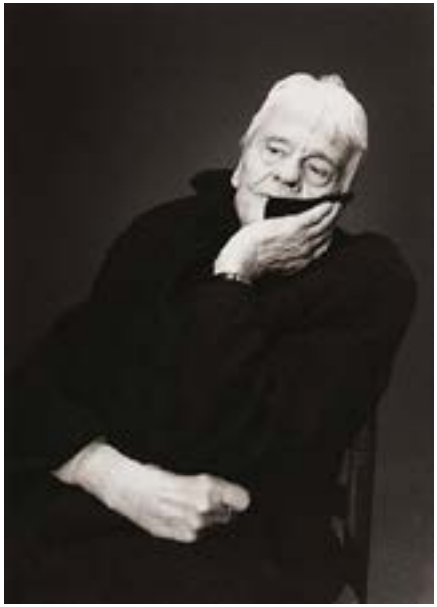
> *„[…] ein neu gesehenes oder neu entdecktes Objekt ist für die Fotografie eine erwünschte Überraschung, und der ideelle Gehalt besteht in der Verbindung von persönlicher Überzeugung […] und strengen fotografischen Regeln."*
> *(Jaromir Funke)*



Jaromir Funke
Spirale
1924

Peter Keetman

** 27. April 1916 in Elberfeld*
† 8. März 2005 in Marquartstein



Der Sohn wohlhabender Eltern besuchte 1935 bis 1937 die Staatslehranstalt für Lichtbildwesen in München. 1940 wurde er zur Wehrmacht einberufen und kehrte 1944 schwer verletzt aus dem Krieg zurück. 1948 legte er in München die Meisterprüfung ab und war 1947 Gründungsmitglied der von Otto Steinert initiierten Vereinigung *fotoform*. Fotoform entstand als Gegenbewegung zu der in den Kriegsjahren vorherrschenden dokumentarischen und kommerziellen Fotografie und schloss an die experimentelle Tradition von Fotografen der Avantgarde wie *Lázló Moholy-Nagy* oder *Man Ray* an.

„Öltropfen" ist Teil einer um 1950 entstandenen Serie von Arbeiten. Keetman experimentierte hier mit langen Verschlusszeiten. Die gegenständliche Betrachtungsweise der *straight photography* trat hier zugunsten von Form, Mustern und tonaler Kontraste vollständig in den Hintergrund.

Bekannt wurde Keetman auch durch eine Serie über Volkswagen mit damals höchst revolutionären Sichten auf Fließbandtechnik, Stapel von Metallteilen und technische Details beim Bau des Käfers. Sein Markenzeichen waren extrem detailgenaue, introvertierte Fotos mit hoher grafischer Wirkung.

Peter Keetman
Öltropfen
Gelatinsilberabzug
30,3 x 23,2 cm
1950

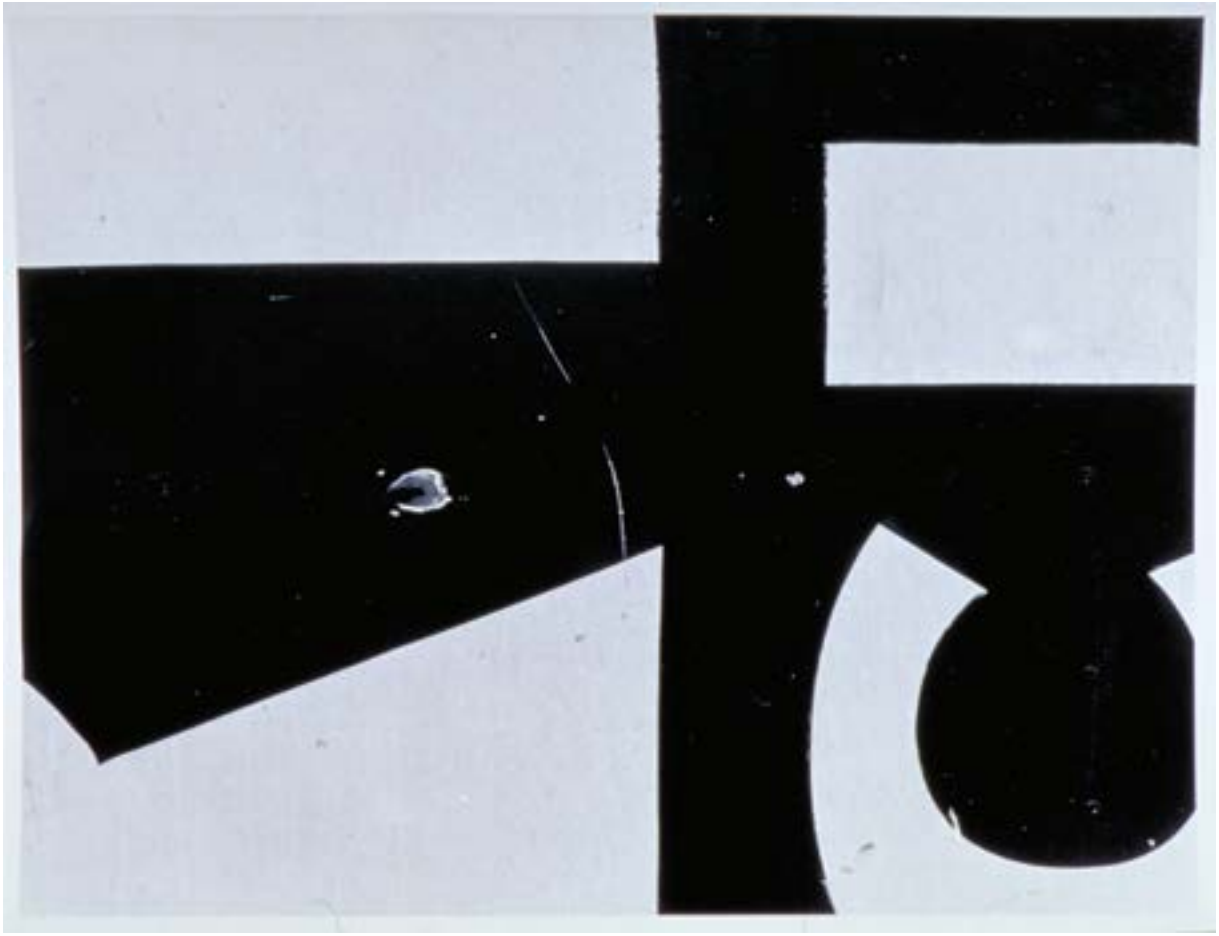
Aaron Siskind

** 4. Dezember 1903 in New York*
† 8. Februar 1991 in Providence, Rhode Island

Aaron Siskind, 1981
Foto von Neal Rantoul

Seinem Wunsch Schriftsteller zu werden folgend, studierte Siskind zunächst Literaturwissenschaften an der City University of New York. Nachdem er zu seiner Hochzeit eine Kamera geschenkt bekommen hatte, entdeckte er während der Flitterwochen seine Leidenschaft für die Fotografie. In den 1930er und frühen 1940er-Jahren arbeitete Siskind vorwiegend dokumentarisch und sozialkritisch, wandte sich aber schon bald von der narrativen Fotografie ab. Ab 1947 unterrichtete er Fotografie am *Junior College* in New Jersey und *Black Mountain College*, wo er *Harry Callahan* kennenlernte. Dieser überredete ihn, gemeinsam aufs von *László Moholy-Nagy* gegründete *IIT Institute of Design* (New Bauhaus; Illinois Institute of Technology) zu wechseln, wo Siskind bis 1959 lehrte. Nachdem er in den 1960er-Jahren vorwiegend als Mitherausgeber des *Choice Magazines* tätig war, unterrichtete er von 1971 bis 1976 gemeinsam mit Callahan an der *Rhode Island School of Design*. 1984 gründete er die Aaron Siskind Foundation.

Während der 1940er-Jahre hatte Siskind eine abstrakt-lyrische Bildsprache entwickelt. Er konzentrierte sich zunehmend auf Oberflächenstrukturen wie Wände mit abgeblätterter Farbe, fleckige Mauern, Erosion, verfaultes Holz und andere unbelebte Objekte. In der 1945 veröffentlichten Fotoserie *The Drama of Objects* stellt der die Magie unbelebter Objekte eindrucksvoll dar. Siskinds Arbeiten wurden als „dem Abfall abgerungene Kunst" beschrieben. Die Malerische Qualität seiner Bildkompositionen nehmen den *abstrakten Expressionismus* eines *Willem de Kooning* oder *Jackson Pollock* vorweg.



Aaron Siskind
Chicago 16
Gelatinsilberabzug
27 x 34,3 cm
1957

Jan Swoboda

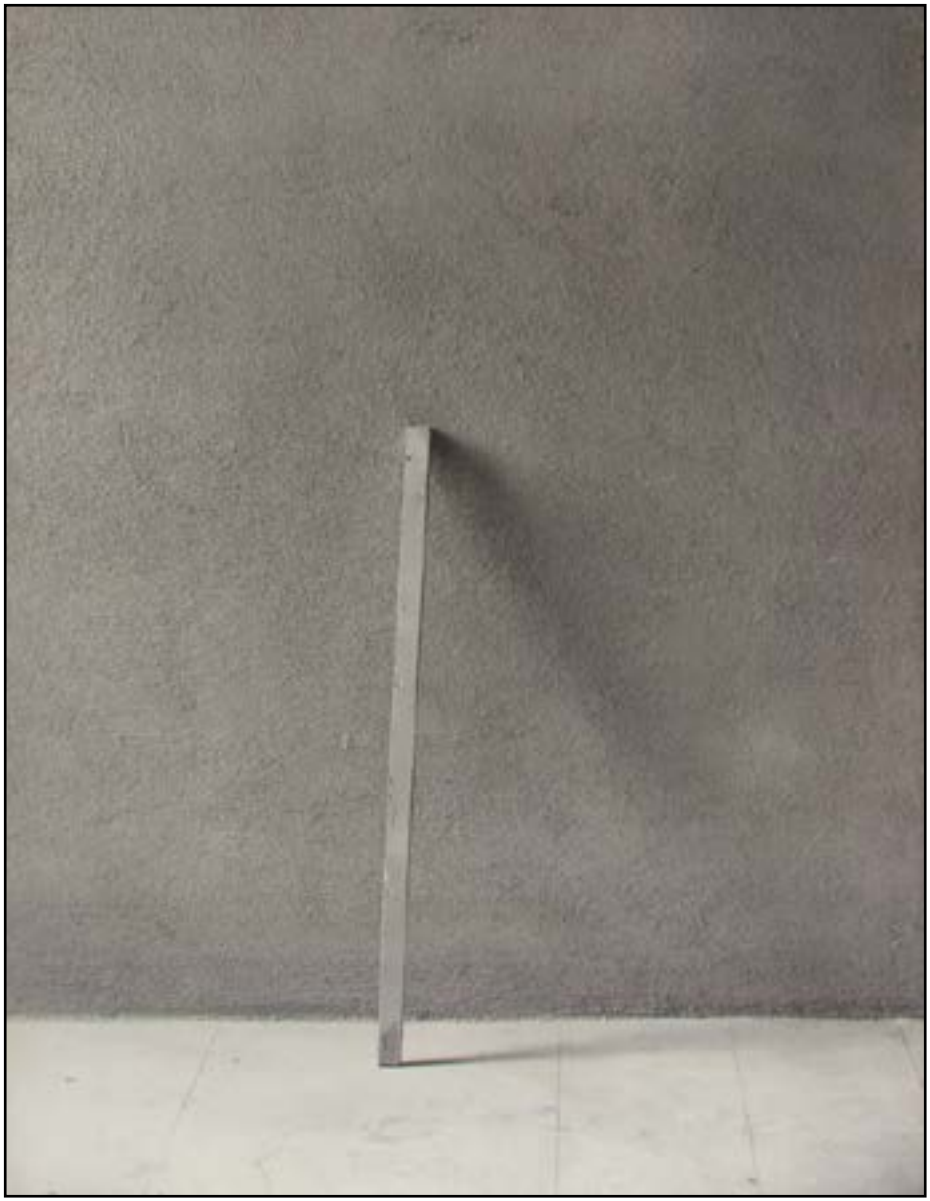
** 27. Juli 1934 in Bohunice, Tschechische Repubik*
† 1. Jänner 1990 in Prag

Jan Svoboda (im Vordergrund) und der Fotograf Jiři Poláček

John McCracken
Untitled
Polyesterharz, Fiberglas und Sperrholz
1967

Nach seinem Studium an der Hochschule für angewandte Kunst in Prag (Hauptfach Bühnenbild) arbeitete Svoboda als Webegrafiker, Industriedesigner und Fotograf. Er gilt als einer der bedeutendsten Schüler des großen tschechischen Fotografen *Josef Sudek*. Beginnend mit seinen frühen Arbeiten in den 1950er-Jahren war Svoboda stets auf der Suche nach einer eigenständigen, von aktuellen Trends unabhängigen Bildsprache und der intellektuellen Vertiefung seines Schaffens. Darüber hinaus setzte er sich mit den aktuellen Tendenzen der bildenden Kunst der 1960er Jahre – dem Minimalismus – auseinander. Differenzierte Tonalität in Form eines Spektrums feinster Grauschattierungen stellen die Grundlage von Svobodas Bildraum dar. Die meisten seiner Arbeiten existieren nur in Form von Einzelexemplaren oder wenigen Bildern, die er oftmals auf feste Unterlagen klebte und solchermaßen eine eigenständige Form des Hängebildes schuf. Jan Svoboda starb an den Folgen einer langjährigen Depression im Alter von nur 45 Jahren.

Die Arbeit „Raum für ein rosafarbenes Bild" setzt sich – bezugnehmend minimalistisches Denken der 1960er-Jahre – mit der Beziehung zwischen Raum und Objekt auseinander. Das an die Wand gelehnte Holzbrett lässt an die bemalten Planken des Minimalisten *John McCracken* denken, welche gewissermaßen den Übergang vom gemalten Tafelbild zum dreidimensionalen Objekt darstellten.



Jan Svoboda
Raum für ein rosafarbenes Bild
1972

Andres Serrano

** 15. August 1950, New York City*

Andres Serrano, 2010

Serrano kam als Sohn eines honduranischen Immigranten und einer Mutter afrokubanischer Herkunft zur Welt. Er wuchs in einem streng katholisch geprägten Milieu auf und studierte 1967 bis 1969 an der Brooklyn Museum Art School. Vor seiner Karriere als Fotokünstler war er Maler, Bildhauer sowie als „Assistant Art Director" bei einer Werbeargentur tätig Serrano lebt und arbeitet in New York. In seiner Arbeit setzt er vorwiegend Körperflüssigkeiten wie Urin und Blut ein. Heftige Kontoversen löste seine Fotografie „Piss Christ" von 1987 aus, in welcher er ein Kruzifix in seinem Urin versenkte.

In dieser Serie von Bildern setzte Serrano konsequent – in der Fotografie im Gegensatz zur Malerei selten angewendete – monochrome Farben ein. Die Farbwirkung wurde dabei durch Körperflüssigkeiten wie etwa Milch und Blut erzeugt. Die in *Milk|Blood* entstehenden Flächen sind exakt entlang einer zentralen vertikalen Symmetrieachse angeordnet. Nicht die ästhetische Wirkung des Bildes verstört, sondern das Wissen um die eingesetzten Materialien. Im Zentrum steht auch hier, wie in vielen von Serranos Bildern, die symbolische Bedeutung von Blut im christlichen Mythos. Thematisiert wird dessen patriarchalisch geprägte Akzeptanz etwa als „Blut Christi", wohingegen in Bezug auf die weibliche Menstruation in der kirchlichen Tradition eine Tabuisierung stattfindet.

Andres Serrano
Blood|Milk
Cibachrom auf Plexiglas
101,6 x 152,4 cm
1986

Gabriel Orozco

** 27. April 1962 in Xalpa, Veracruz*

Gabriel Orozco, 2013
Foto Oskar Landi

Der Mexikanisch Konzeptkünstler Gabriel Orozco studierte Kunst an der Academia de San Carlos in Mexico Stadt. Nach einem Aufenthalt in Spanien nahm er eine Professur an der Unirversität von Veracruz an und pendelt mit seiner Familie seither zwischen Paris, New York und Mexiko Stadt.

Orozcos Arbeiten erkunden die Dinge des täglichen Lebens. Sein vielfältiges Werk umfasst Skulpturen, Zeichnungen, Filme und Fotografien. Er nahm bisher dreimal an der *Biennale von Venedig* teil (1993, 2003 und 2005) und war auf der *Documenta X* (1997) und *XI* (2002) vertreten. Sein nomadischer Lebensstil wirkte sich auf sein Werk aus und wurde stark von den Geschehnissen des täglichen Lebens auf der Straße inspiriert. Sein Ziel ist es, die Wahrnehmung der Umwelt durch den Betrachter oder die Betrachterin zu verstärken. Er setzt häufig Interventionen ein, um die Umwelt zu verändern und benutzt Fotografie als Vehikel, um diese Interaktionen für die Rezeption sichtbar zu machen.

> *„What is important is not so much what people see in the gallery or the museum, but what people see after looking at these things, how they confront reality again."*
> *(Gabriel Orozco)*

Die intime und sensible Nahaufnahme "La Isla de Simon" aus dem Jahr 2008 lässt den Bauch einer schwangeren Frau wie eine Insel oder ein Ei erscheinen. Die entsättigten, warmen Farben, Unschärfe des Wassers und die runden Linien verstärken die weiche, weibliche Anmutung des Bauches.

Daniel Orozco
La Isla de Simon
40,6 x 50,8 cm
Farbdruck auf Fotopapier
2008

Andreas Gursky

** 15. Jänner 1955 in Leipzig*

Andreas Gursky
Foto Bernd Ahrens

Schon Gurskys Großvater war in Leipzig als Werbefotograf tätig. Sein Vater Willy, ebenfalls Fotograf, floh mit seiner Familie 1955 in den Westen und ließ sich in Düsseldorf nieder. Ab 1978 studierte Andreas Gursky an der Universität-Gesamthochschule Essen visuelle Kommunikation, wo er noch Vorlesungen von *Otto Steinert* hörte. Anschließend wurde er in die Meisterklasse von *Bernd* und *Hilla Becher* an der Kunstakademie Düsseldorf aufgenommen. Gemeinsam mit *Axel Hütte*, *Candida Höfer*, *Thomas Ruff* und *Thomas Struth* gehörte er zur Gruppe jener Becher-Schüler_innen, die unter dem Begriff *Düsseldorfer Fotoschule* berühmt werden sollte.

Wie seine Lehrer Ernst und Hilla Becher geht Gursky in seinen Arbeiten konzeptuell vor. Er setzt die Möglichkeiten der Großformatkamera ein, um zu größtmöglicher Präzision der Abbildung und Auflösung zu gelangen. Viele seiner extrem großformatigen Bilder besitzen einerseits aus der Distanz betrachtet überwältigende Monumentalität, während sie aus der Nähe betrachtet feinste Details aufweisen ; im Mittelpunkt der Abbildung stehen Größenordnungen, welche die Bedeutungslosigkeit des Individuums in den Vordergrund treten lassen.

Eine entgegengesetzte minimalistische Wirkung erzielt Gursky mit Rhein II. Weg, Ufer, Fluss und Himmel bilden exakt horizontal ausgerichtete, parallele Flächen. Eine ursprünglich im Bild vorhandene Industrieanlage wurde mittels digitaler Retusche entfernt. Der amerikanische Kunsthistoriker *Michael Fried* hat auf den deutlichen Bezug zu den Streifenbildern *Kenneth Nolands* aus den frühen 1970ern hingewiesen.

Andreas Gursky
Rhein II
Farbdruck
187 x 346 cm
1999

Hiroshi Sugimoto

** 23. Februar 1948 in Tokyo, Japan*

Hiroshi Sugimoto, 2003

Hiroshi Sugimoto wuchs in Tokyo auf, wo er ein Studium der Politik- und Sozialwissenschaften an der Rikkyo Universität absolvierte. Nach der Erlangung des Baccalaureats am Art Center College of Design in Passadena, Kalifornien ließ er sich in New York City nieder, wo er eine japanische Kunsthandlung betreibt.

Zu den wesentlichen Einflüssen auf Sugimotos Arbeit gehören neben *Dadaismus*, *Surrealismus* und *Konzeptkunst* vor allem der *Minimalismus*. Er selbst umschreibt seine Arbeit mit „*time exposed*". Seinem Werk werden sowohl konzeptuelle als auch philosophische Aspekte zugeschrieben. Die Verwendung der 8x10-Großformatkamera sowie extremer Belichtungszeiten bis zu drei Stunden brachten Sugimoto den Ruf eines Fotografen mit außerordentlichen technischen Fähigkeiten ein. Die Umsetzung seiner Fotografien erfolgt stets in Schwarzweiß und nach dem Konzept der Serie, welches über längere Zeit konsequent verfolgt wird.

Seascapes entstand in den Jahren 1980 bis 2002 als eine Reihe weltweiter Aufnahmen von Meereshorizonten. Zu den Aufnahmeorten zählten unter anderem die englische Kanalküste, die Arktis, Tasmanien, Norwegen und das Schwarze Meer. Sämtliche Fotografien weisen die selbe Größe und mittige Ausrichtung des Horizonts auf.

Hiroshi Sugimoto
Black Sea, Inebolu
119 x 149 cm
Silberabzug
1991

Viviane Sassen

** 1972 in Amsterdam, Holland*

Viviane Sassen
Foto Hanneke van Leeuvwen

Geboren in Amsterdam, verbrachte Viviane Sassen mehrere Jahre in Afrika, wohin sie ihre Arbeit als Fotografin auch immer wieder zurückführt. Ab 1990 studierte sie Modedesign an der Hogeschool voor de Kunsten in Arnhem (Holland), wo sie 1992 auch das Fach Fotografie belegte. Wie viele Fotograf_innen ihrer Generation wechselt sie häufig zwischen eigenen Projekten und kommerziellen Aufträgen. So arbeitet Sassen sowohl im Bereich der künstlerischen wie auch der Modefotografie. 2011 wurden Arbeiten von ihr bei der Ausstellung *New Photography* im Museum of Modern Art in New York gezeigt.

Viviane Sassen ist berühmt für ihre geometrischen Formen und Abstraktionen von Körpern. Das Projekt „*Pikin Slee*" fängt die Bilder des alltäglichen in einem Dorf am oberen Surinam in Südamerika ein. Seine Bewölkerung stammt von entflohenen holländischen Sklaven aus dem 18. Jahrhundert ab.Im Vergleich zu früheren Projekten setzt sie Inszenierungen in dieser Serie nur in geringem Ausmaß ein. Sassen konzentrierte sich auf die Interaktion der Menschen mit der sie umgebenden Natur, sowie auf wenige Gebrauchsgegenstände. Wie in anderen Arbeiten Sassens kommt ihr Sinn für Geometrie und Reduktion aufs Wesentliche in *Pikin Slee* in den zum größten Teil in Schwarzweiß gehaltenen Fotografien zum Ausdruck. "Almando blue" ist eines der wenigen in der Serie enthaltenen Porträts.

Viviane Sassen
Almando blue
2014

Michael Kenna

** 20. November 1953 in Widnes, Cheshire, England*

Der 1953 in England geborene Michael Kenna zählt zu den bedeutendsten Landschaftsfotografen der Gegenwart. Sein Studium an der Banbury School of Art und dem London College of Printing schloss er mit Auszeichnung ab. 1977 übersiedelte er nach San Francisco, wo er seinen Stil unter dem Einfluss der deutschstämmigen Fotografin *Ruth Bernhard* entwickelte. Der ausschließlich analog arbeitende Kenna eignete sich bei ihr seine handwerkliche Beherrschung im Umgang mit Negativfilmen an. Der digitalen Bearbeitung von Fotografien steht er kritisch gegenüber und vertritt hier die Meinung, dass dadurch die Verbindung des Fotografen zur Realität unterbrochen wird. Neben seinen Landschaftsfotografien sind besonders seine Serien über deutsche Konzentrationslager von Bedeutung.

Seine ätherischen Landschaften entstehen während der Dämmerung mit Belichtungszeiten von bis zu zehn Stunden. Kenna verwendet vorwiegend Hasselblad Mittelformatkameras und setzt bei seinen Aufnahmen zumeist ein quadratisches Format ein.

Die in Japan entstandene Bild *Biwa Lake Tree, Study 2* wurde im Gegensatz zum den meisten Arbeiten Kennas nicht im quadratischen, sondern im Hochformat aufgenommen. Durch die lange Belichtungszeit erscheinen das Wasser des Vordergrundes und der Hintergrund als homogene, meditativ wirkende Fläche. Das stark außerhalb der Mitte angeordnete Motiv des Baumes und der Landzunge verleihen der Komposition eine gewisse Spannung. Trotzdem erscheint das Bild durch die dominierende Flächigkeit des „Negativraumes" harmonisch ausgewogen.

Michael Kenna
Biwa Lake Tree, Study 2
Omi, Honshu, Japan
2002

Anhang

Danksagungen

Die Niederschrift dieses Textes – welcher mittlerweile in seiner dritten Fassung vorliegt – machte mir klar, dass ein solches Vorhaben stets der Empathie, Rücksichtnahme und Unterstützung wohlgesonnener Menschen bedarf. Ich möchte mir daher die Freiheit nehmen, einigen von diesen meinen ganz besonderen Dank auszusprechen, im Bewusstsein, dass eine solche Liste niemals vollständig sein kann.

An erster Stelle steht hier jene Person, welche mir nach vielen Jahren den Weg zurück zur Fotografie wies: meine Frau *Claudia*. Wäre sie sich damals der Konsequenzen bewusst gewesen, wäre sie mit ihrem Zuspruch wohl etwas sparsamer umgegangen. Dennoch hat sie mich auf diesem Weg in den vergangenen Jahren selbstlos begleitet, war mir stets Ansprechpartnerin und Ratgeberin und mit ihrem profunden Wissen stets Orientierungshilfe und Maßstab.

Gäbe es Preise für Rücksichtnahme von Söhnen gegenüber ihren Vätern, stünde dieser mit Gewissheit *Bastian* zu. Angesichts jener großen Anzahl an Vertröstungen und aufgezwungenen Kompromissen ist es stets erstaunlich, zu welcher Liebe Kinder gegenüber ihren Eltern befähigt sind. Was bleibt, ist das Versprechen, Versäumtes – so weit wie möglich – nachzuholen.

Wo wäre der Schüler ohne seine Lehrer? So gilt mein besonderer Dank *Nadja Gusenbauer* und *Eric Berger* und mit ihnen dem gesamten Team der Meisterklasse der LIK Akademie für Foto und Design. Mit Fachwissen und ihrer Begeisterung für die Sache der Fotografie verstanden sie es, die zuweilen überbordende Kreativität ihrer Schüler in geordnete Bahnen zu lenken und mit stets neuen Herausforderungen deren persönliches Potential weiterzuentwickeln.

Die Liste wäre nicht vollständig ohne meine Lehrerin in künstlerischer Fotografie und liebgewonnene Freundin *Mag[a]. Gabriele Schatzl.* Die von ihr veranstalteten Lehrgängen für künstlerische Fotografie und visuelle Kommunikation ergänzten den Lehrstoff der LIK Meisterklasse durch Eröffnung neuer Perspektiven und bewusster Auseinandersetzung mit der künstlerischen Seite der Fotografie jenseits von Kamera- und Lichttechnik.

Literaturverzeichnis

[1] Carl Andre, „Preface to Stripe Painting." In Dorothy C. Miller, ed. Sixteen Americans, New York: Museum of Modern Art, 1959, 76

[2] https://de.wikipedia.org/wiki/Minimalismus_(Kunst) (4. Februar 2016)

[3] Margit Brinkmann, „Minimal Art – Etablierung und Vermittlung moderner Kunst in den 1960er Jahren", Dissertation, Bonn 2006

[4] Natsuko Podzimek-Horinouchi, „Wabi-Sabi – Die Schönheit der Fotografie", Grimma und Vaihingen 2013

[5] Frances Colpitt, „Minimal Art – The Critical Perspective", University of Washington Press, Seattle 1990

[6] Donald Judd, „Specific Objects", Arts Yearbook 8, 1965

[7] Barbara Rose, „ABC Art", Art in America, 1965

[8] David Präkel, „Composition", AVA Publishing, Schweiz, 2006

[9] Michael Freeman, „Der fotografische Blick", Markt+Technik Verlag, Deutschland, 2007

[10] Markus Wäger, „Grafik und Gestaltung", Galileo Press, Deutschland, 2014

[11] William Hogarth, „The Analysis of Beauty", London, 1753

[12] James Meyer (Hsg.), „Minimalismus", Phaidon Verlag, Berlin, 2005

[13] Fil Hunter, Steven Biver & Paul Fuqua, „Light: Science & Magic", Focal Press, Burlington, 2015

[14] Fil Hunter, Steven Biver & Paul Fuqua, „Light: Science & Magic", Focal Press, Burlington, 2015

[15] Johannes Itten, „Kunst der Farbe", Gekürzte Studienausgabe, Christophorus Verlag, Freiburg 2009

[16] Eva Heller, „Wie Farben wirken", Rohwolt Verlag, Hamburg, 1989

[17] Arnold Rabbow, „dtv-Lexikon politscher Symbole", München, 1970

[18] Ernst A. Weber, „Sehen, Gestalten und Fotografieren", Birkhäuser Verlag, Basel, 1990

[19] Blazenka Perica, „Specific Objects – Theorie und Praxis im Werk von Donald Judd", Kassel University Press, Kassel, 2000

[20] Diarmuid Costello, Margaret Iversen (Hsg.), „Photography after Conceptual Art", Wiley-Blackwell, Oxford, 2010

[21] Christine Walter, „Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie", VDG, Weimar, 2002.

[22] Alfred Stieglitz, „Camera Works – The Complete Photographs", Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1997

[23] Karl Steinorth, „Photographen der 20er Jahre", Prisma Verlag, Gütersloh, 1987

[24] Brassaï, „Paris", Benedikt Taschen Verlag, Köln, 2008

[25] Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, „Tschechische Fotografie des 20. Jahrhundersts, KANT Publishing, Prag, 2009

[26] Juliet Hacking (Hsg.), „Photography – The Whole Story", Thames & Hudson, London, 2012

[27] Mark Durden, „Photography Today", Phaedon Press Limited, New York, 2014

[28] Andres Serrano, „Holy Works", Damiani, Bologna, 2011

[29] Viviane Sassen, „Pikin Slee", Prestel Publishing, 2014

Index

A

Abstrakter Expressionismus 4, 114
Abstraktion 16
Adams, Ansel 104
Álvarez Bravo, Manuel 104
Andre, Carl 3, 44

B

Baer, Jo 44
Bailey, David 76
Balance 82
Becher, Bernd 92, 122
Becher, Hilla 92, 122
Belichtungskorrektur 20
Bildausschnitt 14, **16**
Bildbearbeitung 14
Bildformat 46
  quadratisch 46
Bill, Max 90
Bogen 42
Brassaï **108**

C

Callahan, Harry 114
Camera Work 102
Cowin, Eileen 94
Cropping 89
Cunningham, Imogen 104

D

da Vinci, Leonardo 80
de Kooning, Willem 114
DIN-Formate 46
Dreieckskomposition 78
Duchamps, Marcel 5, 106
Dürer, Albrecht 80
Düsseldorfer Fotoschule 122
Dynamik 30

F

f/64 99, 104
Farbe 54, **57**
  Kulturelle Bedeutung 68
  Politische Bedeutung 70
  Psychologische Wirkung 64
  Symbolische Wirkung 66
  Traditionelle Wirkung 72
Farbharmonie 62
Farbhelligkeit 60
Farbkreis 62
Farbmodell 57
  additives 58
  subtraktives 58
Farbsättigung 60
Farbton 60
Farbtypenlehre 57
Fibonacci-Spirale 80
Figur-Grund 104
  Wahrnehmung 20
Fläche 25, **40–47**
Fluchtpunkt 36
Form **25**
Fried, Michael 122
Friedrich, Caspar David 78
Funke, Jaromir **110**

G

Gegenlicht 20
Geometrie 40, 90
Goethe, Johann Wolfgang von 89
Goldener Schnitt 46, **80**
Goldin, Nan 76
Großformat 46, 122, 124
Grundfarben 57
Gursky, Andreas **122**

H

Halász, Gyula 108
Hauptdiagonale 34
Heinecken, Robert 75
Hell-Dunkel-Kontrast 20, 50
Hochformat 46
Höfer, Candida 122
Hütte, Axel 122

I

Inszenierte Fotografie **94**
Inszenierter Fotografie 14
Intention 89
Itten, Johannes 57

J

Judd, Donald 22, 44, 86

K

Kandinsky, Wassily 28, 32
Keetman, Peter **112**
Kelly, Ellsworth 44

Kenna, Michael **128**
KISS-Prinzip 12
Klein, Yves 22
Komplexität 12
Komposition 25, 28, **75**
nicht-relationale 86
Konkreten Kunst 90
Kontrast 20
Konzeptuelle Fotografie 92
Kreis 38, **42**

L

LeWitt, Sol 44
Lichtabsorption 54
Lichtsetzung 20
Linie 25, **28–39**
der Schönheit 38
diagonale 34
gekrümmt 38
horizontale 28
parallele 30
vertikale 30

M

Malewitsch, Kasimir 44
Manet, Claude 18
Material 49
McCracken, John 116
Minimal-Art 4, 116
Mittelformat 46, 128
Modotti, Tina 104
Moholy-Nagy, Lázló 112, 114
Mondrian, Piet 82, 86
Moriyama, Daido 76
Motiv 96

N

Narration 25, **94**
Nebendiagonalen 34
Neue Sachlichkeit 99, 104
Niemeyer, Jo 80
Noland, Kenneth 122

O

Oberflächenreflexion 52
Objektivität 44
Optischer Dichte 26
Ordnung 28, 44
Orozco, Gabriel **120**

P

Perspektive 84
Philosophie 16
Photo League 102
Picabia, Francis 106
Piktorialismus 18, 75, 99
Pisano, Leonardo 80
Pollock, Jackson 114
Prägnanzgesetz 26
Punkt 25, **26–28**
virtueller 28

Q

Quadrat 46
Querformat 46

R

Raffael 80
Rahmungseffekt 32
Rasterung 84
Räumlichkeit 30, 36
Rauschenberg, Robert 44
Ray, Man **106**, 108, 112
Reduktion 12
Reinhardt, Ad 5, 44
Rhythmus 84
Richtung 28
Rodtschenko, Alexander 44
Rose, Barbara 22
Rothko, Mark 44
Ruff, Thomas 122
Ruscha, Ed 76, **92**

S

Sassen, Viviane **126**
Schematisierung 18
Schettina, Martina 80
Schnappschuss 76, 89
Schönberg, Arnold 80
Serialität 12
Serrano, Andres **118**
Sherman, Cindy 94
Siskind, Aaron **114**
S-Kurve 38
Spirale 38
Stabilität 28
Stabiltät 44
Steichen, Edward 102
Steinert, Otto 112
Stella, Frank 3, 86
Stieglitz, Alfred 100, 102, 106
straight photography 104, 110
Strand, Paul **102**
Struth, Thomas 122
Sudek, Josef 116
Sugimoto, Hiroshi **124**
Swoboda, Jan **116**
Symbol 25, **96**
Symmetrie 82, 86

T

Talbot, Henry Fox 75
Textur **50**

Tiefenschärfe
selektive 18
Tschechische Avantgarde 110

U

Überbelichtung 20
Unschärfe 18
Unterbelichtung 20

V

Van Dyke, Willard 104
Visuelle Kommunikation 25
Vogelperspektive 30

W

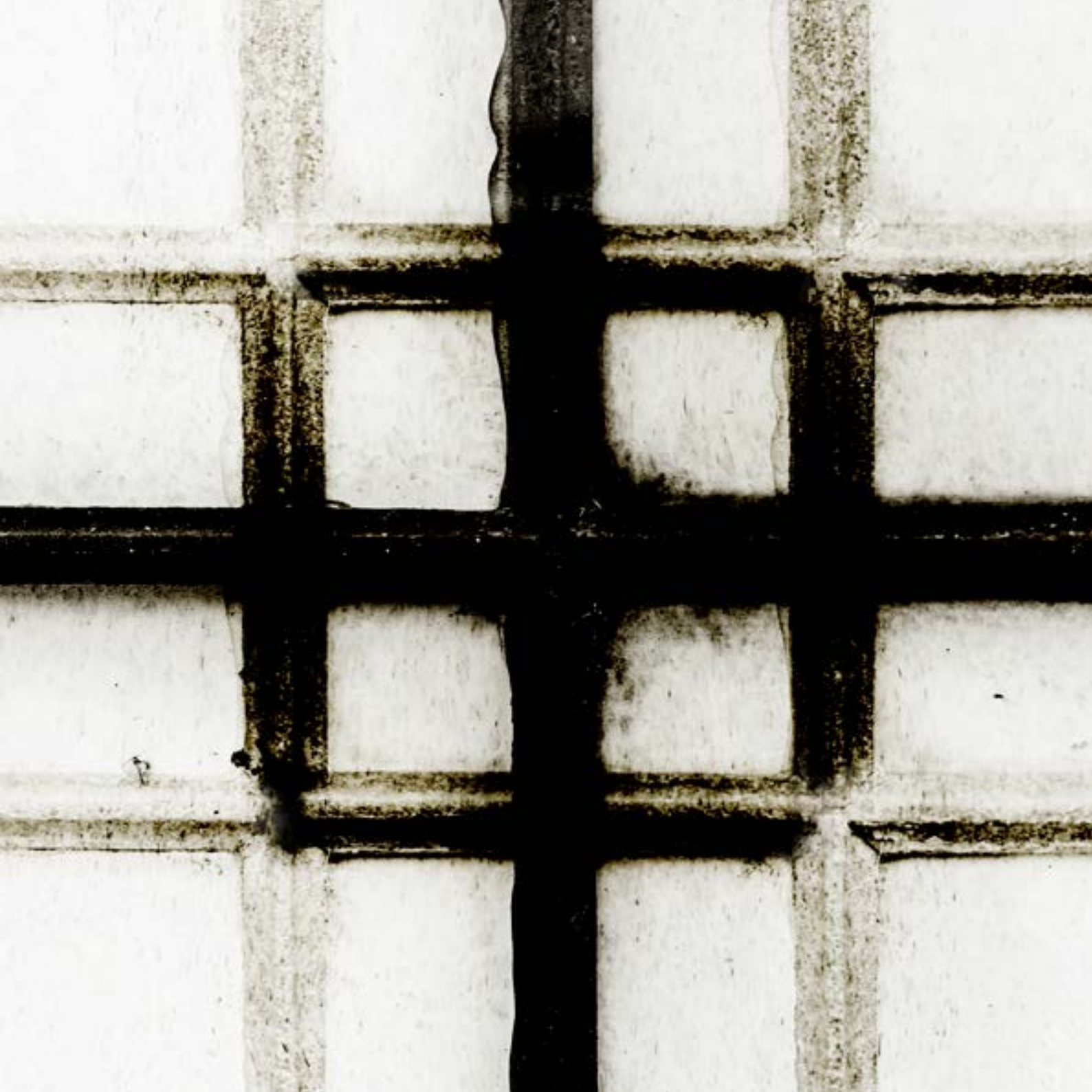
Wabi-Sabi 16
Wall, Jeff 94
Weite 28
Weitwinkelobjektiv 36
Weston, Edward 104
White, Clarence H. **100**
Winogrand, Garry 76
Wollheim, Richard 4

Y

Yugen 16, **18**

Z

Zentralperspektive 36, 92
Zeroismus 11



© Reinhard Nadrchal 2016

Hintere Bahnstraße 6
2225 Zistersdorf, Austria

info@egami.at
www.egami.at
+43 664 1555671

Druckerei Froschauer
Hocheggerstraße 1
4060 Leonding, Austria

Reinhard Nadrchal

minimal

Minimalismus in der Fotografie