

ROLAND SCOTTI

EIGENE BLICKE, VERSUCHSWEISE

THEORIE

Wir leben in einer optisch überreizten Welt und gleichzeitig sind wir, vom Laien bis zur Medienkritikerin,¹ wohl meist visuelle Analphabeten. Trotz der in den 1990er Jahren ausgerufenen ikonischen Wende,² der systematischen, wissenschaftlich-interdisziplinären Analyse der von Menschen fabrizierten Bilder – von den steinzeitlichen Höhlenzeichnungen über die Werke der bildenden Kunst seit der afropäischen Antike, von der Erfindung der Fotografie bis zu heutigen, digital generierten Bildwelten – erscheinen das Verhältnis zu visuellen Informationen, die Bild-Beziehungen der Individuen, selbst jene der Wissenschaftler und Fotografinnen,³ der globalen Gesellschaften überhaupt, naiv, teils adorierend, teils zutiefst ablehnend, teils positivistisch affirmativ, teils misstrauisch gebrochen.

Das mag viele Ursachen haben. Im Bereich der bildenden Kunst könnte eine seit der Institutionalisierung der Kunstgeschichte und einer professionalisierten literarischen Kunstkritik im 19. Jahrhundert⁴ unterschwellig vermittelte Exklusivität, eine vorgebliche Kennerschaft, zur eigentlich paradoxen Situation geführt haben, dass jedwede elaborierte visuelle Gestaltung als Angelegenheit einer ziemlich kleinen Elite, einer Gruppe von Eingeweihten, wahrgenommen wird. In der Folge wurden und werden bildkünstlerische Sprachen im Gegensatz zu anderen gesellschaftlich notwendigen kulturellen Techniken wie Lesen, Schreiben, Rechnen, sogar Musik nicht zu jenen Grundkenntnissen gezählt, die in jeder Schulstufe vertieft vermittelt werden sollten. Selbst im Bereich der Gegenwartskunst, die im Formalen bewusst dilettantisch, also im Wesentlichen niederschwellig sein kann, wird die visuelle, die unmittelbar sinnliche Zugänglichkeit oft durch einen diskursiven Überbau be- oder gar verhindert.⁵

Wenn der jeweilig aktuelle theoretische Diskurs – nicht das Handwerk, das Machen, das Erlebnis und die transformierende Wiedergabe der sichtbaren Dinge an sich – das Fundament der bildnerischen Produktionen und ihrer

Deutungen ist, dann verlagern sich, pointiert formuliert, die Herstellung und die Interpretation, die Vermittlung des Visuellen in das Literarische beziehungsweise in eine fachspezifisch codierte Wissenschaftssprache:⁶ Die Basics, das transformative Können, sind nicht lehrbar, da sie als Kriterium der Wertschätzung der künstlerischen (wie auch der amateurhaften) Bildproduktion und der (kunst-) kritischen Bildinterpretation kaum eine Rolle spielen.⁷

Noch irritierender ist die Tatsache, dass die technische Bildproduktion, von der Fotografie über den Film bis zu digital generierten Bildern, gleichfalls unvermittelt bleibt. In welchen Schulen wird ein ABC der fotografischen Kenntnisse und der medienimmanenten Möglichkeiten oder Grenzen beziehungsweise ein Überblick zur Geschichte dieser Medien unterrichtet? In sehr wenigen – und wenn, dann in höheren Schulstufen oder in akademischen zielgerichteten Ausbildungsgängen wie Visual Communication, Bildwissenschaft, Museologie oder eben Kunstgeschichte.⁸

Dies erstaunt, da die Geschichte der Fotografie mit zwei grossen, wenngleich nie eingelösten Versprechen begann. Erstens sollte der Abbildungsapparat für alle eine korrekte Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit ermöglichen, ohne dass eine langwierige zeichnerische Ausbildung notwendig wäre; zweitens sollten die mit der Lichtzeichnung hergestellten Bilder objektiv sein – das heisst: wahrhaftig und unbelastet von subjektiven oder individualistischen Verfremdungen oder Verzerrungen. Beides hätte die Bildproduktion in Zukunft – jener Zukunft, in der wir heute leben – unabhängig und universalistisch gemacht: befreit von handwerklicher Kreativität, Expertise, Imagination oder dilettantischer Subjektivität und von interpretatorischer Willkürlichkeit; an jedem Ort der Welt und für jeden Menschen gleichermaßen lesbar und verständlich. Mit der ersten preiswerten Boxkamera, Kodak Nr. 1, 1888 auf den Markt gebracht, schien diese Utopie, die Demokratisierung der Bildproduktion vollbracht zu sein. Wenn wir den damaligen Marketingkampagnen glauben, konnte jede Person ab diesem Zeitpunkt, ohne besondere technische Ausbildung, die sichtbare Welt, sogar das (menschliche) Sehen selbst reproduzieren – und musste die visuelle Form der Weltaneignung nicht mehr irgendwelchen Spezialisten, Künstlern oder Wissenschaftlern, überlassen. Im Knipsen wurde eine unvermutete Realisierung der Idee des authentischen, des echten, des ursprünglichen Bildes – wenn man ignoriert, dass die gesamte Bildentwicklung an eine Industrie delegiert wurde – möglich: die endgültige Profanisierung der „Vera Icon“.⁹

Wie wir heute wissen – zumindest glauben wir, dass wir den Durchblick haben –, war dies ein Trugschluss, gar eine Chimäre. Und obwohl wir uns auskennen, Bescheid wissen, bleibt das Versprechen wirksam, dass eine unvorein-

genommene, unverfälschte, ehrliche Weltsicht, die gleichzeitig vertiefte Einsicht ist, für alle umsetzbar, möglich wäre. Anders lässt sich der Erfolg des Smartphones und der in dieser Maschine integrierten Kamera kaum erklären. Wir füttern die Social Media, das Internet, die Clouds, den Kosmos mit Bildern, von denen wir guten Glaubens annehmen und behaupten, dass sie etwas zeigen, was in dieser Form vor dem Kameraauge gewesen wäre. Dabei kennen wir noch nicht einmal die von der jeweiligen Region abhängigen Voreinstellungen der Apparate – und noch weniger reflektieren wir, was wir tun, wenn wir in einem konkreten Augenblick ein Bild aus jedem zeitlichen, sozialen, natürlichen Kontext herausreissen und in einen anderen, meist imaginären, in heutiger Sprache virtuellen Zusammenhang stellen. Vielleicht, weil wir überhaupt keine Kenntnis über Bildwerdung haben, kaum von der materiellen, handwerklichen oder mechanischen Realisation und noch weniger von sozialen und ideellen Wirkungen? Oder vielleicht, weil wir unter dem Deckmantel einer maschinell erzeugten, eben instrumentell-logischen Re-Produktion eine ideale, eine „richtige“ Welt über die offensichtlich unvollkommene Wirklichkeit legen wollen?

Die Ahnungslosigkeit hat Auswirkungen; sie bestimmt beispielsweise die aktuellen Diskussionen über auf künstlicher Intelligenz basierende Imagegeneratoren wie DALL-E. Die argumentative Hilflosigkeit nicht nur der Amateure, sondern auch jene der Kulturjournalistinnen und Bildredakteure ist verblüffend – angesichts einer programmierten, im Grunde lediglich „erweiterten Intelligenz“;¹⁰ die angeblich Bilder, Abbildungen, Kunst in jeglicher Art und Weise, vergleichbar den Erzeugnissen der menschlichen Imaginationsfähigkeit herstellen könnte. Bisher ist diese Form der technischen Bildproduktion allerdings kaum über ein unteres formales Mittelmaß hinausgekommen; für den Gehalt gibt es offensichtlich keinen Massstab, was mit einer mangelhaften visuellen Ausbildung und Urteilskraft der Programmierer wie auch der „Konsumenten“ zu tun haben könnte: wir können kaum mehr scharf sehen; wir können den Bild-Erzählungen unkritisch oder überkritisch folgen.

Unvorbereitet steuern wir, pessimistisch beschrieben, auf jenen Zustand zu, den der Arzt, Schriftsteller, Fotograf und Fototheoretiker Oliver Wendell Holmes bereits 1859 in ironischem Ton vorhersagte:

„Die Form ist in der Zukunft von der Materie getrennt. In der Tat ist die Materie in sichtbaren Gegenständen nicht mehr von großem Nutzen, ausgenommen sie dient als Vorlage, nach dem die Form gebildet wird. Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße

dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will. Wir müssen vielleicht auf einigen Luxus verzichten, weil die Farbe fehlt, aber Form und Licht und Schatten sind das Wichtigste, und selbst Farbe kann hinzugefügt werden [...]. Es gibt nur ein Kolosseum oder Pantheon, aber wie viele Millionen möglicher Negative haben sie abgesondert, seitdem sie erbaut wurden – die Grundlage für Billionen von Bildern. Materie in großen Mengen ist immer immobil und kostspielig; Form ist billig und transportabel. Wir haben die Frucht der Schöpfung erhalten und brauchen uns nicht um den Kern zu kümmern. Jeder denkbare natürliche und künstliche Gegenstand wird in Bälde seine Oberfläche für uns abschälen. Die Menschen werden auf alle merkwürdigen, schönen und großartigen Gegenstände Jagd machen, so wie man in Südamerika die Rinder jagt, um ihre Haut zu gewinnen, und den Kadaver als wertlosen Rest liegen lässt.“¹¹

Seit 1859 entstanden wohl nicht nur Billionen, sondern ein Googol (10^{100}) an Bildern – fotografisch, künstlerisch, digital.¹² Bilder von Mineralien, Pflanzen, Tieren, Artefakten, Fantastereien ... und natürlich Menschen. In der Sprache von Holmes: Absonderungen der sichtbaren Oberflächen, konserviert und archiviert für die Ewigkeit, besser: für den ewigen Konsum, während die Ursprünge – die Kulturgüter und das Lebendige – schon längst verschwunden sind. Das bedeutet, dass heute sicher mehr Surrogate als Realien existieren; diese nehmen zwar kaum realen Raum ein, prägen aber allemal unsere Imaginationsräume. Die Erkenntnis dieser Tatsache, kombiniert mit der Ende der 1930er Jahre publizierten Behauptung Walter Benjamins, dass die mechanische Reproduktion die „Aura“ nicht nur der Kunstwerke, sondern aller Originale vernichte,¹³ könnte zur nachhaltigen Erschöpfung oder zu einem wütenden Ikonoklasmus führen – was nicht geschieht. Das schier unergründliche Faszinosum bleibt: die Plötzlichkeit und Wirkmächtigkeit¹⁴ jeder Abbildung, jeder gestalteten Imagination, jedes Kunstwerks und jeder Fotografie.

Umso dringlicher erscheint eine multiperspektivische Kompetenzförderung in den Bereichen der Bildherstellung, Bildverwendung, Bildinterpretation usw. Genau genommen geht es dabei um das Sehen – um jenen physiologischen Vorgang, den wir hauptsächlich nutzen, um Welt zu erkennen, uns ein „Bild von der Wirklichkeit zu machen“. Die Tatsache, dass wir jeglichen Augeneindruck erst einmal in der Dunkelkammer unseres Gehirns entwickeln müssen, um ein Bild der Wirklichkeit zu erstellen, bedingt wesentlich abstrakte Lern- und Bewusstseinsprozesse, sonst könnten wir kaum erfassen, geschweige denn benennen, was wir sehen: Wir wären in der Sichtbarkeit verloren, orientierungslos. Das ist ungeheuerlich, denn eigentlich sind wir als Tiere darauf trainiert,

besser angewiesen, unmittelbar auf sinnliche Reize, gerade auf Veränderungen im Sichtfeld, instinktiv, ohne Reflexionspausen zu reagieren – das wissen alle Verkehrsteilnehmerinnen.

Wie also können wir auf die irritierende und überwältigende Bilderflut, die neben, in und über den Dingen der Welt existiert, jenseits von Ikonolatrie reagieren? Gewiss nicht mit Ignoranz und Verweigerung.¹⁵

PRAXIS

Wir könnten lernen, fundierte Einsichten gewinnen. Wir könnten, bereits in der Grundschule oder im Elternhaus, differenziertes und differenzierendes Sehen üben; wir könnten die natürlichen Bedingungen unseres Sehapparats anschauen;¹⁶ wir könnten das Verhältnis von Bildern zur subjektiven und zur objektiven Wirklichkeit – frühzeitig – diskutieren. Wir könnten die Historizität der bereits vorhandenen Bilderwelten wie auch die Bedingtheiten unseres eigenen Blicks entdecken. Wir könnten Texte zu Bildtheorien seit der Verschriftlichung der Welt lesen – und wären immer noch der Plötzlichkeit der Bilder aus der Vergangenheit und vor allem jener, die in jedem Augenblick neu entstehen, publiziert und manipuliert werden, ausgesetzt: Vervielfachungen und Überlagerungen von anschaulicher und angeschauter Gegenwart, Schichtungen von Wahrheit und Wirklichkeit, banal und mysteriös zugleich.

Oder wir könnten „einfach“ selbst Bilder herstellen und im gleichen Atemzug erklären, was, wie, warum und wofür wir das tun. Dann würden wir als Handelnde im Prozess ein Bild oder viele Bilder erstellen und zugleich in dem dafür notwendigen Entscheidungsverlauf, der von Perspektivenwahl über das Auslösen bis zur Publikationsform reicht, darüber nachdenken, wie der eigene Blick funktioniert – und auf welche Art und Weise wir die Blicke, die Gefühle, das Denken der anderen, der Voyeure, der Betrachterinnen, der „User“ organisieren und lenken. Wir könnten auch über fremde Fotografien schreiben, subjektiv *und* gebildet.¹⁷ Oder wir könnten einen Versuch starten, der konzeptuell all diese Einfälle, diese improvisierten Vorschläge aufnimmt – letztlich um Verantwortung zu übernehmen, uns selbst Rechenschaft zu geben: über unsere Schau, unsere Blickfelder, über das, was sich auf unseren Netzhäuten eingebrannt hat, über das, was wir davon im kleinen Kreis berichten oder an die breite Öffentlichkeit weitergeben möchten.

Ich vermute, dass das Fotografenpaar Sabina R. Korfmann-Bodenmann und Kenneth C. Korfmann genau dies seit 2019 in einem langfristigen Projekt, das vielleicht erst mit dem Tod beendet wird, umsetzt: Klarheit und Macht über den „eigenen Blick“ und damit den eigenen Gesichtspunkt oder Sichthorizont zu

erlangen. Ohne formale oder inhaltliche Einschränkungen unternehmen sie mit Fotoapparaten Expeditionen zur Sichtbarkeit, zu den Oberflächen der näheren und weiteren Umgebung, gleichzeitig in die Tiefen ihrer individuellen Wahrnehmung – allerdings im Wissen, dass sich ihre privaten, ihre angelernten und eingeübten Imaginationsräume, ihre subjektiven, in der persönlichen Lebenswelt verankerten Voreinstellungen in jenen Aufnahmen spiegeln werden, die sie von ihren Forschungs-, teils auch Abenteuerreisen mitbringen und die sie in den Portfolios unter dem Obertitel *Through Different Lenses* archivieren, untereinander erörtern, für Dritte zur Diskussion stellen: „Wir kamen zu dem Schluss, dass unsere Fotografie ein Versuch ist, die Folgen der Individualität zu verstehen.“¹⁸

Das Paar legte wenige Parameter fest, um zu „Bildern“ zu gelangen, die einen Vergleich der individuellen, fotografisch fixierten Weltansichten erlauben: Ort und Zeitspanne der Aufnahmen sind identisch; es wird immer die vollständige, nicht beschnittene oder nachträglich manipulierte Fotografie gezeigt, geprintet. Es wird nicht festgelegt, welche Kamera benutzt wird; es bleibt offen, ob in Schwarz-Weiss oder in Farbe fotografiert wird. Innovative fotografische Perspektiven werden weder intendiert noch favorisiert. Ebenso werden keine Tabus festgeschrieben: weder im Hinblick auf bereits vorhandene, von anderen Fotografinnen publizierte Bildschemata noch aus Rücksicht auf die mögliche Wiederholung von Sujets aus Kunst- und Fotografiegeschichte (diese können auch zufälligen Koinzidenzen zu verdanken sein). In den Portfolios werden die Bildstrecken, nicht das einzelne Foto, jeweils mit einem kürzeren oder längeren, aber immer persönlich gehaltenen Kommentar eingeleitet. Alle Portfolios sind ähnlich aufgebaut – zuerst erscheinen die Aufnahmen von Kenneth, darauf folgen die Bilder von Sabina. Die Auswahl der Aufnahmen, die in die Portfolios aufgenommen werden, wird gemeinsam getroffen; die Dramaturgie der Bildfolgen wiederum wird von Sabina und Kenneth für den je eigenen Part bestimmt. Die Titel der Portfolios werden zwar vorgängig vergeben; in gewisser Weise sind Überschriften wie *Joie de vivre*, *Suburbia*, *Borderlines* oder *Solitude* jedoch auch schlagwortartige Zusammenfassungen, nicht nur Leitmotive, welche die Gehalte der Portfolios definieren, eingrenzen würden. So können einzelne Fotografien, die im Zuge einer Recherche, einer Fotokampagne unter einer Leitidee entstanden, durchaus in ein anderes Portfolio mit einem anderen Bezugsrahmen wandern.

Auf der Grundlage dieser Vorgaben, die im Wesentlichen einen äusserst variablen Rahmen bilden, in dessen Geviert dann „alles“ geschehen könnte, wird individuell gearbeitet, werden in Rundgängen Fotografien, eigentlich Netzhautreflexionen, eingefangen. Die Sichtbarkeit, das Gesehene, wird selten

inszeniert. Ausnahmen bestätigen die Regel: In *Decadentia* nutzt Sabina eine Bild-in-Bild-Montage, um zwei Bildrealitäten, das Sakrale und das Profane, ineinander zu blenden. Beiden, Kenneth und Sabina, bleibt bewusst, dass sie – nicht zuletzt wegen ihrer Lebenserfahrung, die auch gespeichertes, bereits verinnerlichtes Seherlebnis ist – psychosoziale Verhaltensmuster anwenden beziehungsweise auf soziokulturelle Prägungen reagieren: dokumentarisch distanziert oder ästhetisch formalisiert und noch vieles mehr.¹⁹ Übersetzt in ein anderes Sprachbild: Kenneth nutzt eine im rationalen Denken verankerte Bildsprache, deren Ziel ein situativer Überblick ist; Sabina visualisiert das Vorhandene assoziativ-poetisch, um einen verdichteten Einblick in den Moment zu erzeugen. Wichtig bleibt, dass wir keine nostalgischen oder eskapistischen Erkundungen des Ich sehen, sondern Bilder, welche von Grenzüberschreitungen Zeugnis geben: mit jedem Bild, jedem Portfolio testen Sabina und Kenneth ihr inneres Weltbild.

Da beide Fotografinnen zwar Menschenwerke (Architekturen, Stadtlandschaften, Innenräume usw.), aber keine oder kaum Menschenbilder aufnehmen möchten, spielt der „entscheidende Augenblick“ keine Rolle – abgesehen von Licht- oder Wetterbedingungen. Die Aufnahmen entstehen also nicht im geduligen Abwarten oder in der spontanen Sekundenreaktion, sondern in einer bewusst eingelegten Pause im Rundgang, einem Innehalten während einer suchenden Sehbewegung, in der eine mögliche Komposition sichtbar wird.²⁰ Sabina und Kenneth sind keine Reporter, die von aktuellen Ereignissen berichten wollen; sie verhalten sich wie Essayisten, die reflektiert um jedes Wort, um jede grammatikalische und lexikalische Bedeutung ringen, gelegentlich Vorhandenes umformen – damit ihr eigenes Sehen, ihre Wertung des Sichtbaren zumindest in Konturen fassbar wird. Denn darüber – über Kriterien der Weltaneignung – wollen sie sprechen, untereinander und mit uns, den Betrachterinnen und den Interpreten der Portfolios.

Allerdings geht es in diesem vorerst intimen Gespräch der beiden Dialogpartner nicht um Smalltalk, sondern um Erkenntnisse – über das Medium Fotografie, über das Naheliegende und das Ferne, über historische und kulturelle Überzeugungen oder Verflechtungen, über sich selbst, eben über den „eigenen Blick“. Dabei nutzen Sabina und Kenneth eine für ihre Bedürfnisse angepasste Form der sokratischen Methode, bei der Lehrer und Schülerin, Erzieherin und Erzeugener, kontinuierlich die Rollen tauschen – und gelegentlich wird der Apparat, die Bildmaschine, zum diskreten Fragesteller, zum eigentlichen Philosophen – weil die Technik Dinge erkennt und festhält, die dem menschlichen Blick im Normalfall entgehen.²¹ Die Befähigung zum „eigenen Blick“ wird herausgefordert, mal in Frage gestellt, mal bestätigt – und, das ist essenziell, in

einem fortlaufenden Diskurs erweitert und neu gefasst, denn der Sehprozess ist auch ein Lernprozess.

Wir sehen – in den Portfolios, in den realisierten Bild-Wort-Bildkombinationen, in den sorgfältig arrangierten Displays – keine didaktischen Umsetzungen, keine pädagogischen Zeigefinger einer visuellen Alphabetisierungskampagne, sondern offene und „ehrliche“ Zeugnisse oder Zwischenergebnisse der Recherche zu jenen menschlichen, mit dem Gesichtssinn verbundenen Individualisierungsprozessen, deren gesellschaftliche, kulturellen und politischen Folgen im erwähnten Zitat aus dem Vorwort angedeutet werden. Ich sehe, darüber hinaus, Traurigkeit und Sorge: Melancholie.²²

VERSUCHSWEISE ANNÄHERUNG AN DIE UNVERFÜGBARKEIT

Es geht in dem Experiment, in dem zwei Menschen die Welt durch unterschiedliche Linsen auf- und wahrnehmen, um visuelle und philosophische Unverfügbarkeit – um das, was der mechanische Apparat leugnet: nämlich die Unmöglichkeit, ein von unserem Erkenntniswillen unabhängiges und gültiges Bild der Wirklichkeit zu zeichnen, zu malen, zu fotografieren. Obwohl die Wirklichkeit objektiv ohne uns da ist, können wir sie nicht objektiv anschauen – vor allem nicht, wenn wir sie mit Hilfsmitteln, die scheinbar Verlängerungen, besser Veräusserungen unserer Sinnwerkzeuge sind, duplizieren beziehungsweise erst konkretisieren.²³

Deswegen verzichten Kenneth und Sabina darauf, uns eine kohärente Geschichte der Orte und der Momente, die sie aufsuchen, genussfertig als Tablebook zu servieren. Sie verwandeln uns nicht in Konsumenten von Artefakten, sondern motivieren uns durch ihr vielschichtig angelegtes, heute mehr als sechzehn „Abzweigungen“ umfassendes Wahrnehmungslabyrinth, den eigenen Seh- und Denkapparat zu aktivieren, an ihrem Dialog teilzunehmen: Sie thematisieren den mechanischen Apparat als Sehhilfe. In der Betrachtung und der Lektüre der Portfolios, für mich Notizbücher der Erinnerung, werden wir, wird unser Sehen zum Teil der Versuchsanordnung. Wir sind das *missing link*: unser inneres Auge – so nenne ich an dieser Stelle den im jeweiligen Gehirn, im jeweiligen Nervensystem entwickelten intellektuellen und emotionalen Vorstellungsraum – nimmt den Faden der Ariadne auf, ergänzt die visuellen Erzählungen der beiden Fotografen, ohne sie je beenden zu können oder zu wollen.

Und wir lernen: Es gibt im Retinalen kein Richtig oder Falsch, kein Alt oder Neu, kein Absolutes – es gibt Variationen, Zwischentöne, je nach Blickwinkel,

je nach Standpunkt, je nach Frame. Schöne Bilder zeigen nicht unbedingt Schönheit; wahre Bilder transportieren kaum Wahrheit; gute Bilder sind nicht erfinderisch – zu vielschichtig ist das Gewebe aus Erlebnis, Erfahrung, Erinnerung und Erklärung, das sich wechselweise über jegliche Unmittelbarkeit legt, scheinbar jede Aussicht und jeden Einblick hinter einem Gestell, gezimmert aus Technik und Worten, verschleiert.²⁴

Das belegen die fotografischen Erkundungen von Sabina und Kenneth Korfmann. Dafür zeigen sie, die Fotografien in den „Notizbüchern“, Intensitäten, augenscheinliche Verdichtungen sinnlicher Wahrnehmungen, aufgehoben in formal ausgewogenen und präzisen visuellen Spuren, denen wir folgen – allerdings nie in der Absicht, eine fremde, eine vorgegebene Geschichte zu rekonstruieren, sondern mit dem Willen, ein anderes ästhetisches Narrativ zu konstruieren: jenes der kommunizierenden Röhren.²⁵ Dann sehen wir sowohl die Realitäten als auch die Bilder als Gefässe für Kommunikation, die mal bildnerisch, mal verbal, mal ausschliesslich impulsiv, traumhaft und tänzerisch sein kann – und die unsere meist unreflektierten Konditionierungen transzendiert. Bilder und Worte fixieren nichts ausser sich selbst – wenn überhaupt bilden sie Übergänge. In ihrer substanziellen Unverfügbarkeit, die wir erst einmal akzeptieren und überschreiten müssen, öffnen sie einige Türen zur umfassenden Wahrnehmung dessen, was wir als Menschen sinnlich und sinnhaft wissen, erfahren, mitteilen könnten, wenn wir wollten. Sabina und Kenneth Korfmann geben uns aufgrund ihrer Methode, das Bild permanent zur Diskussion zu stellen, die Möglichkeit, Realität, Fotografie, das Sehen selbst anders anzuwenden, ganz im Sinne des Regisseurs Wim Wenders: „Es gibt so viele verschiedene Arten, die Welt zu sehen, und die meisten Menschen nutzen diese vielen Möglichkeiten nicht, die das Sehen bietet, sondern jeder hat sich so irgendwie seine eigene gebaut.“²⁶ Die Portfolios reissen den Bau ein – und wir geniessen, versuchsweise, den freien Blick.

ANMERKUNGEN

- 1 In diesem Text verwende ich keine Genderzeichen; männliche oder weibliche Wortformen werden in lockerem Wechsel gebraucht; grundsätzlich sind alle Geschlechter mitgemeint.
- 2 Dazu: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* (München: Wilhelm Fink, 1994); Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (München: Wilhelm Fink, 2001); Christa Maar und Hubert Burda (Hg.), *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume* (Köln: DuMont, 2006).
- 3 Die genannten Berufe stehen als „pars pro toto“. Letztlich könnte ich an dieser Stelle wahllos Professionen aufzählen, in denen „Bilder“ hergestellt, verbreitet, beurteilt, kritisiert, instrumentalisiert werden.
- 4 Siehe Roland Scotti, *Texte zur Zukunft einer Kunst. Kunstkritik in Frankreich zwischen 1886 und 1905. Zwischen Sichtbarkeit und literarischer Spekulation* (Mannheim: IT Verlag, 1994); Udo Kultermann, *Die Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft* (Frankfurt a. M; Berlin; Wien: Ullstein, 1981); Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft* (Köln: Deubner Verlag, 2004).
- 5 Zu Dilettantismus siehe: Johann Wolfgang von Goethe, „Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten“ (1799, erstmals erschienen 1833); neu: Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller, „Über den Dilettantismus (1799)“, in Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel, Frankfurter Ausgabe, Bd. 18 (Frankfurt a. M: Deutscher Klassiker Verlag, 1991), 739–785, 780–781: „Paralipomena: Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten“. – Zum Verhältnis Kunst und Wissenschaft: Konrad Paul Liessmann, „Kunst ist keine Wissenschaft. Eine Grenzziehung“, in idem, *Bildung als Provokation* (Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2017), 127–139. – Zur Frage der notwendigen Kulturtechniken, speziell zur Kritik an einer funktionalen Grundbildung, an den utilitaristischen Zielen von PISA: Rainer Bölling, *Zur Fragwürdigkeit des PISA-Rankings* (21.11.2017), Gastbeitrag auf der Forumsseite der Gesellschaft für Bildung und Wissen e. V., Forum für Schule, Ausbildung und Studium, <https://bildung-wissen.eu/fachbeitraege/zur-fragwuerdigkeit-des-pisa-rankings.html>. Abgerufen am 15.12.2023. – Zu einer aufklärerischen, teils auch didaktischen ästhetischen Praxis, die Herstellung und Wirkung von Bildern thematisiert, verweise ich auf den israelischen Künstler Guy Ben-Ner, besonders die 2016 realisierte Videoarbeit *Escape Artists*, <https://www.pinksummer.com/en/guy-ben-ner-escape-artists>. Abgerufen am 15.12.2023; Ausstellung *Guy Ben-Ner. We've lost*, Kunstmuseum Luzern (11.11.2023–04.02.2024).
- 6 Von der vielkritisierten „Kommentarbedürftigkeit“ der modernen Kunst bis zur heutigen Praxis der „Kontextualisierung“ aller Artefakte: Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, 11. Aufl. (Salzburg: Otto Müller Verlag, 1998 [1948]); Tristan Weddigen, „Context as Content. Zur Kontextualisierung moderner Kunst“, in *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 33, Nr. 3 (2005), 5–15.
- 7 Zum „Meta-Diskurs“ in der Kunst (-wissenschaft): Georg Oberdorfer, Wörterbucheinträge zu „Metadiskurs“, „Sprachthematisierung“, „label“ und „labeling“, in Christina Gansel und Constanze Spieß (Hg.), *Textlinguistik, Stilistik und Diskurslinguistik*, Wörterbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (WSK) Online (Berlin; Boston: De Gruyter, 2020): <https://doi.org/10.1515/wsk>. Abgerufen am 09.02.2024;

- Gottfried Boehm, „Kunstwissenschaft (Bildkritik)“, in Ludwig Jäger et al. (Hg.), *Sprache – Kultur – Kommunikation. Ein internationales Handbuch zur Linguistik als Kulturwissenschaft*, Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 43 (Berlin; Boston: De Gruyter, 2016), 244–259; Marius Babias (Hg.), *Ute Meta Bauer. Kuratorische Praxis. Interviews und Gespräche*, n.b.k. Berlin 3 (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012); Thomas Gartmann und Michaela Schäuble (Hg.), *Studies in the Arts. Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design* (Bielefeld: transcript Verlag, 2021). Zu neuesten Forschungsansätzen: Zeppelin Universität Friedrichshafen, *Arts Production and Cultural Policy in Transformation. Internationales Forschungscluster zur Transformation der Kulturproduktion im Kontext gesellschaftlicher Veränderungen*, <https://www.zu.de/lehrstuehle/wuerth/transformation-kulturproduktion.php>. Abgerufen am 18.12.2023. Zur Weiterentwicklung der Metaebenen: Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les presses du réel, 1998).
- 8 Selbstverständlich gibt es genug Manuale zum fotografischen Handwerk – zu fotografischen Bildsprachen allerdings gibt es so wenig oder so Heterogenes wie zum Kunstbild. – Die Bild-Ästhetiken verbannten schon früh, spätestens in den 1960er Jahren, jeglichen überzeitlichen oder allgemeingültigen Kanon aus der Theorie; ebenso vermeidet der heutige schulische Wissenstransfer normative Setzungen, abgeleitet von der Erkenntnis, dass die Gültigkeit tradierter Normen zu Recht in Frage gestellt werden kann. Damit einhergehend werden sowohl formale wie auch inhaltliche Qualitätskriterien kaum mehr öffentlich, breitenwirksam diskutiert. Vgl. Gabriele Rippl und Simone Winko (Hg.), *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte* (Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2013), darin besonders Hubert Locher, „Kunstwissenschaft“, 364–371; Anna Brzyski, *Partisan Canons* (Durham: Duke University Press, 2007). – Spiegelbildlich vervielfacht sich die Literatur zu den Aufgabenfeldern der Kunst- und Bildvermittlung; vgl. Roland Scotti, *Neue Wege der Kunstvermittlung im ländlichen Raum. Ein Projekt, gefördert von der Gebert Rűf Stiftung 2014–2018. Schlussbericht* (Appenzell: Heinrich Gebert Kulturstiftung, 2018). – Allerdings finden sich selbst auf Instagram zahlreiche Content Manager, die kuratierte, vorbildhafte Fotografien vorstellen; Fotoagenturen wie Magnum in Paris bieten sowohl im Internet wie auch in Workshops Kurse zur fotografischen Praxis an; vgl. Magnum Learn, <https://www.magnumphotos.com/learn>. Abgerufen am 18.12.2023. – Umfassende Angebote für Schulen, Universitäten usw. entwickeln private Institutionen, die den Denkfiguren der Visual Thinking Strategies folgen: Philip Yenawine, *Visual Thinking Strategies. Using Art to Deepen Learning Across School Disciplines* (Cambridge, MA: Harvard Education Press, 2013); www.vtshome.org. Siehe für den deutschsprachigen Bereich: www.visbild.com. Abgerufen am 05.02.2024.
- 9 Zur Vera Icon in der Fotografie: Christoph K. Schwarz, *Vera Ikon – Das authentische Bild*, Vortrag gehalten am 03.10.2011, Fineartforum, Paderborn, <https://silo.tips/download/vera-ikon-das-authentische-bild-1>. Abgerufen am 18.12.2023. – Die Werbung für die hochauflösenden Kameras der Smartphones verweist darauf, dass wir alle den „perfekten erlebten Moment“ für immer mit einer „perfekten Technologie“ festhalten und sogar optimieren könnten. – Zur Verwechslung von Kunst und Leben, Realität und Ästhetik in der fotografischen Praxis: Konrad Paul Liessmann, „Erkenne dein Selfie! Das Selbstporträt im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in Liessmann, *Bildung als Provokation* (siehe Anm. 5), 106–112.
- 10 Zum Begriff „Erweiterte Intelligenz“: Gabriela Bonin, „Künstliche Intelligenz gibt es eigentlich nicht“, Interview mit Prof. Ladan Pooyan-Weihs, <https://hub.hslu.ch/informatik/kunstliche-intelligenz-gibt-es-nicht-wichtig-ist-digitale-ethik>. Abgerufen

am 15.12.2023. – Georg Seeßlen, „KI in der Filmindustrie. Die menschenleere Traumfabrik“, in *Die Zeit* (30.12.2023), 52.

- 11 Oliver Wendell Holmes, „Das Stereoskop und der Stereograph (1859)“, in Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen (Hg.), *Theorie der Fotografie 1839–1995*, Bd. I (München: Schirmer Mosel, 2006), 114–121, hier 119–120. – Eine konkretere Form der mit Fotografie verbundenen „Weltvernichtung“ thematisierte die Ausstellung *Mining Photography. Der ökologische Fussabdruck der Bildproduktion*, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (15.07.2022–31.10.2022), Gewerbemuseum Winterthur (22.09.2023–21.01.2024). Das Zitat von Holmes wurde in der Ausstellung als „Leitmotiv“ zitiert.
- 12 Die Masseinheit Googol wurde 1938 von dem Mathematiker Edward Kasner eingeführt; seit der Publikation des Buches Edward Kasner und James R. Newman, *Mathematics and the Imagination* (New York: Simon and Schuster, 1940), das ein Bestseller war, wurden die Begriffe Googol und Googolplex im englischsprachigen Raum fälschlicherweise als Synonym für „unendlich“ benutzt. – Der Name der Suchmaschine Google wurde von dieser mathematischen Grösse abgeleitet.
- 13 Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (letzte autorisierte Fassung von 1939), in idem, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963), 7–63. – Einige der Annahmen Benjamins werden in der Medien- oder Bildkritik als überholt bezeichnet; seine Diagnose, dass sich durch die technischen Reproduktionsmittel die Wahrnehmungswelt der Menschen verändert, lässt man noch gelten.
- 14 Zum Begriff Plötzlichkeit: Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981); Emmanuel Alloa (Hg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes* (München: Wilhelm Fink, 2013). – Zum Begriff Wirkmächtigkeit: Margarida Alpuim und Katja Ehrenberg, *Warum Bilder so wirkmächtig sind*, <https://www.bonn-institute.org/news/psychologie-im-journalismus-5>. Abgerufen am 18.12.2023; Annegret Wigger, Thomas Schmid und Gianluca Cavelti, *Zur Wirkmächtigkeit von Gesellschaftsbildern. Ethnographische Befunde aus der Welt der Erziehungshilfen* (Weinheim: Beltz Juventa, 2022). – Eine literarische Untersuchung zur Wirkkraft von Bildern, die Verhaltensmustern entsprechen oder diese erst erzeugen, gibt Simone de Beauvoir, *Die Welt der schönen Bilder*, übersetzt von Hermann Stiehl, 29. Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch, 2011), franz. Originalausgabe: *Les Belles Images* (Paris: Gallimard, 1966), vgl. 16, 19, 21, 28–29, 31, 51–52, 64–65, 89–90, 103, 110, 124: „Ein Kind erziehen heißt nicht, ein schönes Bild aus ihm machen ...“.
- 15 Vgl. Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen* (München: C. H. Beck, 2005).
- 16 Gegen das „Glöten“ gibt es Hilfsmittel: Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, übersetzt von Hans Hermann (Berlin; New York: De Gruyter, 1965); Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (Berlin: D. Reimer, 1992); Hans Dieter Huber, Bettina Lockemann und Michael Scheibel (Hg.), *Bild – Medien – Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter* (München: kopaed, 2002); Hubert Sowa und Bettina Uhlig, „Bildhandlungen und ihr Sinn. Methodenfragen einer kunstpädagogischen Bildhermeneutik“, in Winfried Marotzki und Horst Niesyto (Hg.), *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007).

- 17 Offensichtlich gibt es ein Bedürfnis, Bilder lesen zu können; darauf deutet die vermehrte Publikation von literarischen, essayistischen und populärwissenschaftlichen Texten, die exemplarisch vermitteln, wie mit Bildern, insbesondere Fotografien, sinnvoll und sinngebend umgegangen werden könnte; bspw.: Leslie Jameson, *Es muss schreien, es muss brennen. Essays*, übersetzt von Sophie Zeitz (München: Hanser Berlin, 2021); Katja Petrowskaja, *Das Foto schaute mich an. Kolumnen* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2022); Mario Casella, *Der Wanderfotograf. Biografischer Roman*, übersetzt von Franziska Kristen (Zürich: Atlantis Verlag, 2023); Freddy Langer, *Harte Blicke, stille Städte und ein Fotograf, der zur Rakete wird* (Göttingen: Steidl Verlag, 2023).
- 18 Kenneth und Sabina Korfmann-Bodenmann 2022; in dieser Publikation, S. 29 (übers. R. S.).
- 19 Im Gespräch mit dem Autor wurde dies explizit formuliert; Zürich, 19.10.2023. – Zu den Begriffen psychosozial und soziokulturell: Lotte Köhler, Jürgen Reulecke und Jürgen Straub (Hg.), *Kulturelle Evolution und Bewusstseinswandel. Hans Kilians historische Psychologie und integrative Anthropologie* (Gießen: Psychosozial-Verlag, 2011); Ali El Hashash, *Interkulturelle Kommunikation. Missverständnisse, Klärungen und Umgangsformen* (Dietikon: IKM-Institut, 2013), 52–55.
- 20 Henri Cartier-Bresson, „Der entscheidende Augenblick (1952)“, in Kemp und Amelunxen, *Theorie der Fotografie 1839–1995* (siehe Anm. 11), Bd. III, 78–82. – Dieses „Manifest“ einer engagierten Reportagefotografie hat Cartier-Bresson 1976 selbst relativiert: „Die Erfindung nach der Natur (1976)“, *ibid.*, 82–83. – „Komposition“ verwende ich hier nicht im kunsthistorischen Sinn; eher als Verweis auf „graphic design“.
- 21 Zur sokratischen Methode (auch sokratisches Gespräch oder sokratischer Dialog): Rainer Loska, *Lehren ohne Belehrung. Leonard Nelsons neosokratische Methode der Gesprächsführung* (Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt, 1995); Dieter Krohn et al. (Hg.), *Diskurstheorie und Sokratisches Gespräch*, Sokratisches Philosophieren 3 (Frankfurt a. M.: dipa-Verlag, 1996).
- 22 Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998 [1969]). – Sabina und Kenneth Korfmann finden keine „neue“ Bildgrammatik; das wäre auch ein ahistorisches Unterfangen, durchgespielt bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.
- 23 Zu Konkretisation: Roman Ingarden, „Konkretisation und Rekonstruktion“, in Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (München: Wilhelm Fink, 1975), 42–70; Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt*, übersetzt von Marianne Hoffmann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967): „[...] und immer wird stillschweigend vorausgesetzt, dass dieses Selbstverständlichste [...], das also, was am wenigsten des Fragens und Forschens bedarf, eben die Wirklichkeit sei. [...]. Was in der Kunst Realismus und Nichtrealismus ist, hängt davon ab, was die Wirklichkeit ist und wie die Wirklichkeit begriffen wird.“ (115).
- 24 Gestell im Gebrauch von Martin Heidegger: Technik als Mittel zum Selbstverlust des Menschen; John Loscerbo, *Being and Technology. A Study in the Philosophy of Martin Heidegger* (Den Haag: Martinus Nijhoff Publishers, 1981).
- 25 André Breton, *Die kommunizierenden Röhren*, übersetzt von Elisabeth Lenk und Fritz Meyer (München: Rogner und Bernhard, 1973), franz. Originalausgabe: *Les Vases communicants* (Paris: Gallimard, 1932).
- 26 Maik Brüggemeyer, „Wim Wenders im Rolling-Stone-Interview: Meister des Sehens“, *Rolling Stone Germany* 351, Nr. 1 (Januar 2024), 64–68, hier 68.

