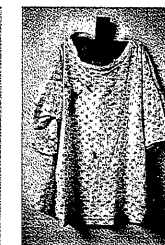
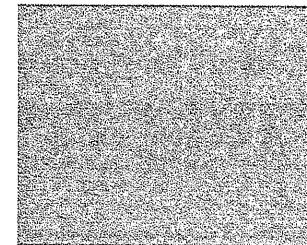


Das große stille Bild = N. Rolz, U. Reithm (Hrsg.), Mende 1996

(1996)

S 46-77

Die Passion für das fotografische Großformat entsprang dem Glauben an die Gegenstandstreue bzw. Wirklichkeitstreue der Fotografie. Das erste Foto der Weltgeschichte hat 1826 ein pensionierter Offizier und Amateurerfinder namens Nicéphore Niépce nach 8 Stunden Belichtung vom Fenster seines Arbeitszimmers aus mit Blick auf den Garten hergestellt, indem es ihm im Laufe zahlreicher lithographischer Experimente endlich gelungen war, allein mit Hilfe der Sonne die auf der Rückwand der Camera obscura entstehende Ansicht der Natur auf einer mit einer chemischen Lösung bestrichenen Zinnplatte dauerhaft zu fixieren. Durch Niépces Erfindung, die »in der von selbst vor sich gehenden Reproduktion der in der Dunkelkammer aufgenommenen Bilder« bestand, hat sich also die Natur selbsttätig abgebildet, und zwar in einer Weise, die sich »selbstverständlich durch eine vollkommene Treue der Wiedergabe auszeichnet«, wie der Maler Raoul Rochette 1839 in seinem *Bericht über das Bild-Verfahren des Herrn Bayard* vor der Akademie der Künste in Paris feststellen sollte (1). Die Idee der Objektivität der Fotografie, auf der sich die Beweiskraft des Fotos als Dokument gründet, entstammt also jener angeblich vollkommenen Treue der Wiedergabe von Gegenständen der sinnlich erfassbaren Wahrnehmungswelt. Da diese fotografische Wiedergabe von Objekten ohne direktes Zutun des Menschen zustande kam, anscheinend von selbst und gleichsam mechanisch, schien sie unbestechlich, wahr, eben objektiv. Wie kann man aber von vollkommener Wirklichkeitstreue sprechen bei der immensen Verkleinerung der Gegenstände im fotografischen Abbild, bei dieser Abwesenheit der Farbe usw.? Die Fotografen des 19. Jahrhunderts schleppten daher große Fotoapparate und Platten herum, um jene großen, scharfen Aufnahmen machen zu können, die gelegentlich mehr vom Gegenstand wiedergeben als selbst das Auge sieht. Ihre Liebe für das Großformat entsprang jener Sehnsucht nach der Gegenstandstreue, weil die extremen Verkleinerungen durch kleinformatige Platten der Behauptung von der »vollkommenen Treue der Wiedergabe« durch die Fotografie widersprochen hätten. Den Ausweg, im nachhinein Abzüge auf die reale Größe der abgebildeten Objekte zu adjustieren, wenn auch um den Preis des Schärfeverlusts, konnten sie nicht akzeptieren, da ja dieser Verlust ebenfalls den geheiligten Glauben an die vollkommene Darstellungstreue beeinträchtigt hätte. Dieser unstillbaren Sehnsucht nach der fotografischen Wahrheit entspringt die Liebe zum fotografischen Großformat, sowohl beim Fotografen selbst wie auch beim Betrachter des Bildes. Die Störung der natürlichen Skalierung durch die Fotografie durfte nicht abrupt in die Anschauungswelt einbrechen, sollte nicht der Glaube an die fotografische Wahrheit zusammenbrechen. Ganz im Gegenteil, Gegenstandstreue, d.h. Treue der Wiedergabe der realen Größe eines Gegenstandes durch das Großfoto sollte die Wahrheit des fotografischen Bildes bestätigen. Erstaunlicherweise hat die Veränderung der Raumverhältnisse im fotografischen Abbild anfangs das zeitgenössische Bewußtsein viel mehr beunruhigt als die Veränderung der Zeit. Was kleiner ist als in Wirklichkeit, kann nicht wirklich sein, hieß die Maxime. Die Freude des Wiedererkennens besteht



Jen Schmitz, Dortmund

Ralf Miernitz, Essen



1 Englisches Plakat um 1901, das zeichnerisch dargestellt ein anderes, projiziertes Plakat zeigt, welches eine Veranstaltung in Birmingham ankündigt: die Projektion lebensgroßer Bilder vom Leben in Birmingham und von China und den Buren-Kriegen.



2 Der Stuhl, Fotoplastik von Gunter Rambow, 1971

ja eben darin, die Dinge gleich groß wiederzusehen, das Leben in seiner vollen Größe. Darum mußten auch die Ankündigungen, die uns seinerzeit einen Blick auf das alltägliche, vertraute Leben versprochen, betonen: Lebensgröße, *Lifesize!* Denn ohne Lebensgröße gibt es keine wahre Abbildung des Lebens, ohne *lifesize* kein *life*. Ohne Lebensgröße keine Lebensschtheit. Jenes englische Plakat von 1901 weiß, was die Bedingungen des Interesses sind, egal ob Bilder der Ferne (Krieg in China) oder der Nähe (das Leben in Birmingham), nämlich die Lebensgröße der Bilder. Um die damaligen technischen Beschränkungen der Fotografie, wie lange Belichtungszeit, Verlust des Zeitmomentes etc., bei der Wiedergabe so komplexer Situationen wie der sozialen Existenz handelnder Personen überwinden zu können, wurde zumindest auf die Formtreue, die Darstellungstreue der Größenverhältnisse und der Schärfe Wert gelegt. In dieser Insistenz auf dem Großformat hat die Fotografie anfangs den realen Raum verteidigt und genau das verbannt, was der Raum durch die Fotografie geworden ist: eine variable Größe.

Der für die Dokumentarfotografie der Jahre 1850-1900 bestimmende epistemische Konsens war also, daß die einzige Weise, »die sich des Themas würdig zeigt« (Muybridge), das 1:1 Abbildungsverhältnis zwischen Bild und Objekt sei, sowohl im maßstäblichen Sinne, daß zwischen Plattengröße und Größe des Aufnahmegegenstandes möglichst die gleichen Verhältnisse herrschen, wie auch im erweiterten viel wichtigeren, metaphorischen Sinn der Selbstabbildung. Die Idee der größengetreuen Abbildung hat sich nämlich auch auf andere Abbildungsverhältnisse übertragen. Aus der identischen Größe von Objekt und Bild erwachsen andere Identitätswünsche und -forderungen. Zur Größenidentität kamen Farbidentität, Zeitidentität etc. als verallgemeinerte Identität des Bildes und des Abgebildeten. Aus dieser allgemeinen Abbild-Identität entstand als letzte Konsequenz des Wunsches nach der Bildwahrheit, da ja auch die Wahrheitsfunktion eine Identitätsfunktion ist, die Idee der Identität von Abbildner und Bild, natürlich in einem umfassenderen Sinn als dem des Selbstporträts, nämlich der Identität von Abbildner und Welt als der Gesamtheit aller seiner Objekte. Von der personalen Identitätsfunktion erhofft man, daß nicht nur das Objekt, sondern auch die soziale Wirklichkeit im Bilde zu sich komme. Die soziale Identität von Abbildner und abgebildetem Milieu, wie

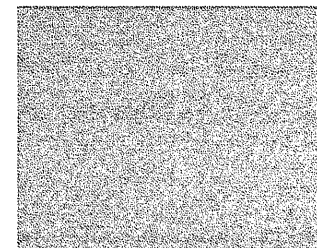
sie zum Beispiel im Arbeiter-Fotograf zum Ausdruck kommt, ist das ultimative Ergebnis jenes bildnerischen Identitätsverlangens, jenes Gebotes der 1:1 Abbildung, wo das Foto nicht nur Abbild (eines Objektes, einer sozialen Wirklichkeit, einer Erfahrung) sein soll, sondern Selbstabbild.

Das Abgebildete bilde sich im Bilde selbst ab, referiere im Bilde über sich und von sich selbst. Selbstreferenz, so wie wir es vom Videosystem kennen. Selbstabbildung, 1:1 Abbildung, Identität, Selbstreferenz werden wir also in Zukunft als verwandte Termini verwenden. Diese Erläuterung gibt auch schon Hinweise für den Zusammenhang von Großbildfotografie und Sozialfotografie, der natürlich über die Identitätsfunktion läuft. Die Sozialfotografie überträgt Gegenstandstreue von der Skalierung und von der Bildebene auf die Authentizität und die Subjektebene. Eine soziale Klasse bildet sich selbst ab durch Personen, die in dieser Klasse leben. Sind Klasse und Abbildner identisch, ist das Foto wahr. Diese Gleichung von Identitätsfunktion und Wahrheitsfunktion gilt heute für das Drogen- und Homosexuellen-Milieu, wie es früher für die Arbeiterfotografie galt. Es geht nämlich bei der Fotopolitik um eine Sozialfotografie, die von den Betroffenen selbst oder zumindest mit ihnen hergestellt wird, also um fotografische Selbstdarstellungen von sozialen Gruppen oder Problemen, allerdings nicht bloß dargestellt in fotografischen Selbstbildnissen, sondern vielmehr realisiert in fotografischen Interaktionen. Die totale Identität von Abbild und Abgebildetem allein im Großfoto zu sehen, kann natürlich im sozialen Bereich noch weniger gelingen als im Objektbereich, denn auch das Großfoto ist gegen die Ambivalenz des Fotos nicht gefeit, daher ist die Aktion notwendig als pragmatische Korrektur und Kontrolle der ambivalenten Bildbedeutung. Die fotografische Syntax, die 1:1 Abbildung zum Beispiel, löst sich in der fotografischen Semantik auf, wo es durch die Mehrdeutigkeit des Bildes keine 1:1 Abbildung gibt, und wird deshalb durch eine fotografische Pragmatik, die im Zeichen des Identitätsprinzips steht, intentional auf die Wahrheit zurückgebogen. Das Großfoto hat also restaurative wie fortschrittliche Momente. Der Restauration kann es dort dienen, wo es auf der bloß visuellen 1:1 Abbildung verharrt, progressiv wirkt es als Motor in seiner Extension des Prinzips der 1:1 Abbildung in soziale Bereiche, also in der semantischen und pragmatischen Extension seines syntaktischen Prinzips.

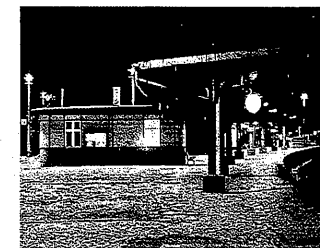
Die durch die Belichtung eines Gemischs von Kreide und Silbernitrat hervorgerufenen »Schablonenbilder« von J. H. Schulze (1727) und die »botanischen Silhouetten« von Wedgwood und Davy (1802), die durch Auflegen von Blättern und Gräsern auf silbernitratgetränkte Papiere entstanden – aber diese negativen Abbildungen waren noch nicht lichtbeständig und haltbar – sind als 1:1 Abbildungen die früheste Form des Großbildes.

II. Zur Chronologie des Großfotos

»Dies sind die größten Platten, welche die Feldfotografie in diesem Land jemals verwendet hat«, heißt es 1875 in einer amtlichen Verlautbarung zu Aufnahmen Jacksons von den Rocky Mountains,



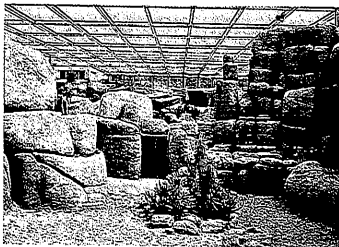
Anja Reuter, Aachen



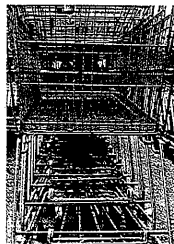
Josef Schulz, Düsseldorf

»sie vermitteln einen Eindruck der wahren Größe und Erhabenheit der Bergwelt, den kleinere Ansichten wohl niemals geben können« (2). Beim Transfer von der dokumentarischen Objektografie auf die dokumentarische Sozialfotografie wurde das gleiche Gefühl für die Angemessenheit der Größenverhältnisse von den natürlichen Objekten (z. B. der Feldfotografie) auf die sozialen Objekte übertragen um des gleichen Zieles willen, nämlich um (durch den »Eindruck der wahren Größe«) den Eindruck der Wahrheit zu vermitteln. Die Großfotografie steht also im Dienste der Wahrheit. Nur Großfotos können die »wahre Größe«, zum Beispiel von Bergen, wiedergeben. Große Gegenstände können nur durch große Fotos wahr abgebildet werden. Die fotografische Treue der Wiedergabe von Wirklichkeit geschehe also durch die gleiche Größe der Gegenstände im Foto wie in der Realität. Der Skalierungstreue im Dienste der Wiedergabetreue entspringt also das Großfoto. Daß diese Vorliebe für das Großbild auch eine Folge jener von Marx formulierten Gesetzmäßigkeit ist, daß »im Anfang die alte Form des Produktionsmittels seine neue Form beherrscht« (3), und demnach das fotografische Großbild von den um 1800 aufkommenden Riesengemälden, die in Form von Ein-Bild-Ausstellungen in Zelten, Panoramen und Dioramen bis 1900 veröffentlicht wurden, ableitbar ist, wie es Wolfgang Kemp in seinem Essay »Qualität und Quantität: Formbestimmtheit und Format der Fotografie« zeigt (4), ist unbestreitbar, aber nicht hinreichend; denn die Quelle dieser Prolongation der Gesetze eines alten Mediums in ein neues ist jene epistemische Homologie von Objekt und Abbild, die für die bürgerliche Ideologie des 19. Jahrhunderts und deren Herrschaftsanspruch lebensnotwendig war und deren eine Konsequenz die Idee der Fotografie als Dokument erzeugte. Riesenleinwände im Format 13 x 24 Meter, Rundleinwände von 14 x 120 Meter waren um 1830 das unerreichbare Maß der Feld- und Panoramafotografie. Für Porträtzwecke gab es jedoch ab 1850 lebensgroße Formate, etwa 1,50 x 2,10 Meter. Ein Besucher New Yorker Fotogalerien schrieb 1865: »Ihre Zahl ist Legion, und ihr Format ist Mammut.« (5).

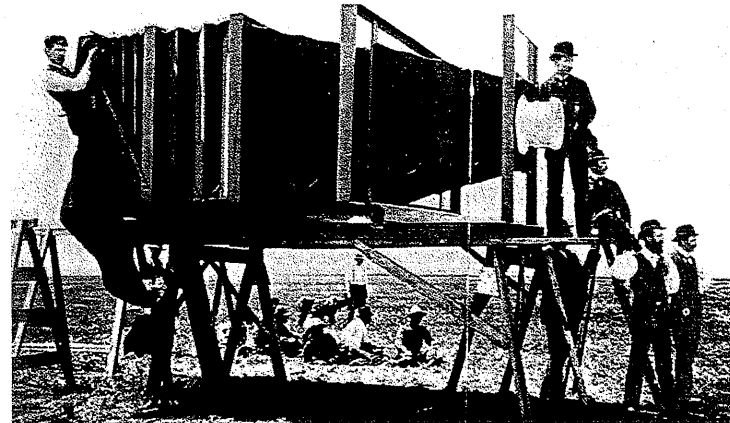
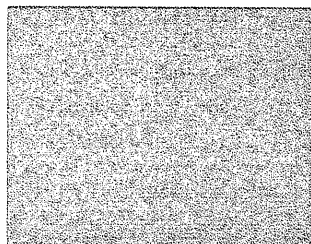
Brady stellte 1858 ein Transparent mit den Porträts von Field, Franklin und Morse in der Größe von 15 x 7,5 Meter aus, das von hinten mit 600 Kerzen beleuchtet wurde. Doch nicht nur mit Hilfe verbesserter Vergrößerungsapparate konnten Sonderformate erreicht werden; weil die Vergrößerungen oft sehr unscharf gerieten, mußten auch immer größere Kameras und Platten gebaut werden. Da im Sinne des skizzierten bürgerlichen Welt- und Selbstverständnisses immer größere Bilder von den Kunden verlangt wurden, wuchsen die Plattenformate der Denkmal-, Expeditions- und Frontier-Fotografen von 1840 bis 1860 von 40 x 33 cm über 43 x 50 cm, 46 x 56 cm, 51 x 61 cm, 74 x 53 cm bis zu 90 x 90 cm. Letzteres gelang dem auf die Reproduktion von Kunstwerken spezialisierten und in Paris lebenden Amerikaner C. Thurston Thompson mit einer Großbildkamera, die 3,60 Meter lang war und über eine Linse von 33 cm Durchmesser verfügte. Um 1866 konstruierte Désiré Lebrun ein Riesenobjektiv mit einer 0,28 m Linse und Zusatzteilen für Landschaftsaufnahmen (6). Unhandliche Riesenkameras, Riesenobjektive, Riesenformate waren der Tribut an jene in der Fotografie selbst



Ingo Leuschner, Dortmund



Christiane Peitz, Aachen



3 Riesen-Kamera, »das Mammut«, von G. R. Lawrence, USA um 1900.

angelegte Obsession für Wirklichkeitstreue, die sich in Schärfe und angemessener Größe artikuliert.

Der Londoner Fotograf schwedischer Herkunft, Oskar J. Rejlander (1813-1875), Freund der Königin Victoria und Lewis Carrolls, der für Darwin arbeitete und mit Hilfe von Doppelbelichtungen in der Fotografie den Traum ausdrücken wollte, stellte eine Allegorie »Deux chemins de la vie« her, ein lebendes Bild, typisch für diese Zeit, der Hintergrund von Felsen und Tieren bevölkert, im Format 78 x 40 cm (7).

Joseph Max Petzval (1807-1891), Professor der Mathematik an der Universität Wien und Schöpfer der ersten lichtstarken Objektive, die der Wiener Optiker Friedrich Voigtländer nach seinen Berechnungen 1840 hergestellt hatte, ließ sich 1857 zur Erprobung seiner Objektive eine große Kamera bauen, die auf einem dreikantigen Träger verschiebbar war. Petzval hatte nämlich entdeckt, daß »sämtliche Tugenden eines optischen Apparates, als da sind Vergrößerung, Lichtstärke, Gesichtsfeld, Schärfe u.a.m.« nicht »je durch eigene Mittel unabhängig von einander zu erreichen« waren, sondern im Gegenteil: »die erwähnten Eigenschaften sind untereinander im Widerstreite und schließen sich zum Theil gegenseitig aus, die Vergrößerung ist nur auf Kosten der Lichtstärke und des Gesichtsfeldes; – die Lichtstärke zum Nachtheile der Vergrößerung zu erhalten ...« (8). In den ersten zehn Jahren kamen 8000 Petzvalsche Objektive zum Verkauf. Die im Jahre 1857 nochmals verbesserten Objektive waren bis ins 20. Jahrhundert marktfähig. Die Großbildkamera von 1857 diente Petzval zur Untersuchung des Orthoskops, eines Landschafts- und Reproduktionsobjektivs. »Die Länge der dreikantigen Fahrbahn« der Kamera »ist 1,59 m, die Länge des hinteren Rahmens 1,25 m, seine Höhe 90 cm, die Länge des vorderen Rahmens 70 cm, seine Höhe 70 cm. Der Durchmesser des Ausschnitts 11 cm, die ganze Höhe der Kamera vom Fußboden 2 m« (9). 1898 wurde in London eine Reproduktionskamera gezeigt, deren Trockenplatte 150 x 175 cm maß. Das Einstellen mußte innerhalb der Kamera geschehen, in die man durch eine seitliche Tür eintreten konnte. Vor der Platte befand sich ein 2 m im Quadrat messender Raum. Das Objektiv besaß 144 cm Brennweite, und um damit in natürlicher Größe reproduzieren zu können, mußte die Kamera 4 m Auszugslänge haben.

Eine begehbare Kamera. Der größte von dieser Obsession des Großfotos produzierte Kameragigant wurde um 1900 im Auftrag der Chicago and Alton Railroad Company, die eine große, in allen Einzelheiten scharfe Aufnahme ihres neuesten Luxuszuges haben wollte, von George R. Lawrence in Chicago gebaut. Diese Riesenkamera, »das Mammut« genannt, belichtete Platten im Format 1,35 x 2,40 Meter. Sie wog ca. 625 Kilogramm, wenn sie mit einer 225 Kilogramm schweren Glasplatte beladen war, und wurde von 15 Männern bedient. Die Entwicklung und der Abzug einer Aufnahme im Format 1,35 x 2,40 Meter verbrauchte 40 Liter chemischer Lösung. Das Foto, das die Kamera von einem Luxuszug machte, begeisterte die Jury der Pariser Weltausstellung natürlich allein schon wegen seiner Größe: Es erhielt den »Großen Preis der Welt« (10).

Diese Kamera hat angeblich 25.000 Frs. gekostet. Man kann sich leicht vorstellen, daß solche Kameragiganten allein schon unter wirtschaftlichem Gesichtspunkt historisch obsolet waren, zumal ab 1870 die Entwicklung der Handkameras eingesetzt hatte und ab 1888, seit Eastmans Erfindung der Kodak-Rollfilmbox und Barnaks Erfindung der Leica (1913), das Normalformat sehr viel kleiner geworden war. Ökonomisch unrentabel, verschwanden die Großbildkameras wie ihre prähistorischen Vorfahren, die Mammuts. Mit ihnen ging auch das Großbildformat unter. Das Kleinbild trat seinen jahrzehntelangen Siegeszug an, doch wie das Werbeversprechen von Kodak 1889 zeigt, segelte die Fotografie weiterhin im bürgerlichen Fahrwasser der menschenlosen, von der Maschine bewirkten und geregelten Objektivität der Fotografie: »You press the button, we do the rest!«.

Jenes englische Plakat von 1910 zeigt, daß ursprünglich die fotografische Kommunikation von Lebensbildern durch lebensgroße Bildproduktionen geschah. Durch Großfotos wurde eine öffentliche kollektive Rezeption dokumentarischer Fotografie überhaupt erst realisierbar und öffentliches Interesse erreicht, kleinformatige Bilder sind ja von vornherein in die private Zirkulation verbannt, außer man vervielfältigt sie in Form von Postkarten. Auch die ersten fotografischen Dokumente menschlichen Elends und menschlicher Empörung aus dem Krim-Krieg 1855, aus dem amerikanischen Bürgerkrieg 1861-65, von der Pariser Kommune 1871 waren großformatig und wurden von Berufsfotografen hergestellt, die sich von der Größe und Schwerfälligkeit ihrer Apparate nicht behindern ließen, sondern ingenieus auf Abhilfe sann, indem sie u.a. das Labor, die Dunkelkammer etc. auf fahrbaren Planwagen mit sich führten. Der aus wirtschaftlichen und technischen Gründen sich vollziehende Paradigmenwechsel von der Größe zur Vielfalt, der ja ebenfalls im Wesen der Fotografie angelegt war, nämlich in ihrer virtuell unendlichen Reproduzierbarkeit, und der die Fotografie endgültig als Medium der Massenkommunikation ausweisen sollte, hat aber nicht zu einer alsbaldigen Darstellung des Lebens der Massen durch die Massen geführt.

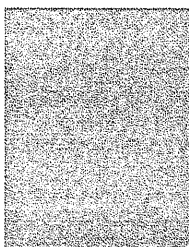
Wie das Beispiel der sozialdokumentarischen Fotografie der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts zeigt, waren es seit 1890, dem Erscheinungsjahr von *How the Other Half Lives*, ein Text-Bild-Band des Polizei- und Gerichtsreporters Jacob A. Riis mit 17 Fotos und 19 Zeichnungen nach seinen Fotos,



Thomas Pöhler, Düsseldorf



Kirsten Warneke, Essen



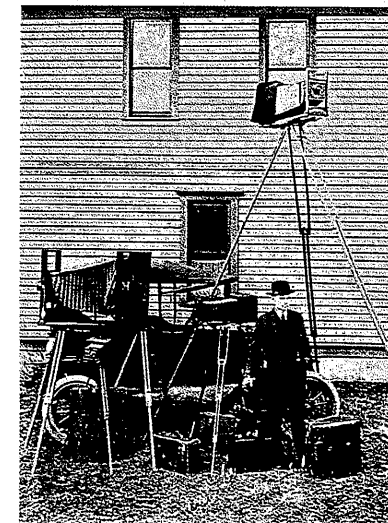
ebenfalls nur einige wenige Berufsfotografen, die mit ihren Dokumentarfotos an das Bewußtsein der Öffentlichkeit appellierten, um eine Veränderung des fotografisch dargestellten Elends zu bewirken. Denn insbesondere seit dem Buch *Street Life in London* (1877) von John Thompson (36 Fotos) und A. Smith (Text) war die Eignung der Fotografie als sozialkritisches Medium erfaßt.

Trotz der Existenz millionenfach verkaufter Kameras waren es immer noch die einer traditionellen malerischen Ästhetik verpflichteten Berufsfotografen (wobei Walker Evans lange Zeit mit einer 20 x 25 cm Großformatkamera arbeitete), welche den menschenunwürdigen Zustand, in dem nun nicht mehr die andere Hälfte, aber immer noch ein Drittel der Nation lebte, zu dokumentieren versuchten.

Um 1900 waren die Betroffenen, also die Werktätigen, Arbeitslosen, Ausländer, etc., aus rein ökonomischen Gründen nicht imstande, die fotografische Abbildung ihrer sozialen Wirklichkeit selbst zu erstellen, denn ihnen, denen das Nötigste zum Leben fehlte, war natürlich auch Kodaks Normalkamera noch zu teuer. Später wurden ideologische Gründe ausschlaggebend. Denn das Gefühl der Fotografie als Luxus bewirkte in späteren Jahrzehnten unter anderem jene ideologischen Inhibitionen, die die Amateurfotografie kennzeichneten.

Der Amateur »feiert« mit der Fotografie nur, d.h. er hält nur die außerordentlichen Momente seines Lebens wie Hochzeit, Urlaub, Ausflug, das Auto etc. und nicht seinen Alltag fotografisch fest. Muybridge paraphrasierend sagt sich der Amateur, nur Feste sind ein würdiges Thema der Fotografie (11). Erst die Proletkultbewegung mit Lunatscharskijs Forderung von 1926: »Jeder fortschrittliche Genosse muß wie eine Taschenuhr auch eine Kamera haben« und die deutschen Arbeiterfotografen werden die Abbildung ihrer eigenen sozialen Wirklichkeit nicht mehr (Berufs-)Touristen und Sympathisanten überlassen, sondern selbst in die Hand nehmen. Erst in einer Zeit, in der Großbilder, Großplakate, Plakatwände etc. die visuelle Umwelt beherrschen und in der die ökonomischen und technischen Voraussetzungen gegeben sind, billige und scharfe Großfotos herzustellen, nämlich mit vervollkommenen Vergrößerungssystemen, holt man die Idee des Großfotos auch zum Gebrauch für die Sozialfotografie wieder hervor. Nach der Ära des Normal- und Kleinbildes wird sich eine künftige Sozialfotografie an das großformatige Bild aus der Frühzeit der Dokumentarfotografie erinnern. Auf der Ebene des Großbildes werden wir dann einen anderen Transfer beobachten können: »Der Traum der Menschheit, die Natur zur Selbstdarstellung zu veranlassen« (W. Kemp), der sich in der mimetischen Sehnsucht des 1:1 Großbildes niederschlägt, transferiert sich in den Traum, die Menschen selbst und die Gesellschaft zur Selbstdarstellung veranlassen zu können.

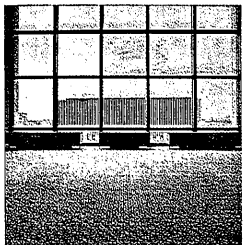
Eine Schlüsselrolle in dieser unserer Auffassung nimmt der Fotograf Darius Kinsey (1869-1945) ein, der auf doppelte Weise der Faszination des Großen erlegen war, nämlich natürlichen Riesenbäumen



4 Darius R. Kinsey, 1869-1945, mit seinen Fotoapparaten.

und fotografischen Riesenformaten. Dem Faszinosum des mimetischen Großbildes, das bei Kinsey eine natürliche Entsprechung im Gegenstand fand, nämlich in Großbäumen, und dessen sich Kinsey ein Leben lang nicht erwehren konnte, denn immer wieder belichtete er große Glasplatten mit riesengroßen Bäumen, kann sich auch der heutige Betrachter nicht entziehen, auch wenn die Bilder zu Buchbildern verkleinert vorliegen. Kinsey verwendete ab 1902 das Plattenformat 51 x 61 cm, daneben und vorher das Format der Empire State Camera 28 x 35,5 cm. Oft machte er Vergrößerungen bis zu 70 x 140 cm. Aufgrund der Größe seiner Glasplatten haben seine Fotos auch in den Büchern noch jene unwirkliche Schärfe, die uns die Illusion absoluter Wirklichkeit verschafft. Kinseys Bilder, von seiner Frau Tabitha May Kinsey in lebenslanger Arbeit mit unglaublicher Meisterschaft entwickelt, haben eine halluzinogene Wirkung, so stark ist die Suggestion des großen Maßes, sei es das der Bäume oder des Bildes. Wenn man bedenkt, daß Kinsey die ganze Ausrüstung, die vielen schweren großen Glasplatten, zwei oder drei Kameras etc., oft 25-30 km zu Fuß und zu Pferd durch den Wald zum Aufnahmeort schleppen mußte, kann man sich vom Ausmaß seiner Passion eine Vorstellung machen. Seine Kinder berichten, daß sie ihren Vater ständig darüber sprechen hörten, er müsse Fotos machen, und daß er immer draußen war, Fotos zu machen. Allein von 1897-1906 machte er sieben große *picture taking expeditions*.

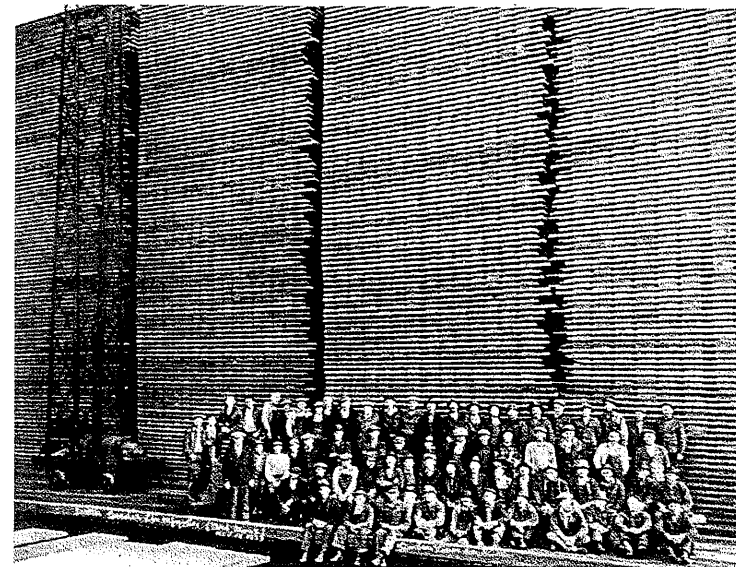
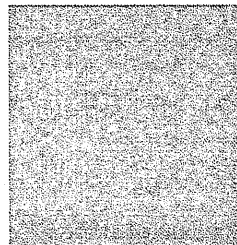
Kinseys Odyssee begann 1809 und dauerte mit Unterbrechungen, in denen er Porträtfotografie betrieb, bis in die 20er Jahre. Einer unersetzbaren Notwendigkeit gehorchend, nur gelegentlich für ein Wochenende innehaltend, um seine Familie zu besuchen und in die Kirche zu gehen, war er immer wieder unterwegs in den Wäldern und fotografierte, wie er in einer Annonce selbst verkündete, alles über die riesigen Bäume, wer sie fällte, wie sie gefällt, zersägt, vom Walde weggebracht, auf den Wagen geladen, flußabwärts geschifft, zu Holz verarbeitet wurden usw. Ein Zeuge sagte: »He wanted a picture of everything« (12). Es scheint, nichts anderes mehr existierte in Kinseys Leben als *that photographic business*, dem sich seine Frau, trotz gelegentlicher Klagen, anpaßte. »The business was simply an obsession with my father«, sagte später die Tochter (13). Der Hauptteil von Kinseys sozialem Leben fand draußen in den Wäldern in der fotografischen Interaktion mit den Holzfällern, Bäumen, Pferden statt. Nicht anders kann ich mir jene Obsession erklären, der wir 4500 Negative (Glasplatten und Film) in elf verschiedenen Formaten bis herunter zu 28 x 35,5 cm verdanken. Vermutlich 10.000 Platten wurden zerstört. Kinsey scheint ein Ahne jener modernen Kommunikationsform zu sein, die der Natur nicht durch das Auge habhaft wird, sondern sie sich erst durch die Kamera anverwandeln muß, um sie zu besitzen. Kinsey sah nicht mit den Augen, sondern mit der Kamera. Vertovs Kamera-Auge schlägt hier schon die Lider auf! Er benutzte das Medium, um am Leben zu partizipieren. Auffallend ist, wie er in seinen Gruppenporträts die Menschen nach den Prinzipien klassischer Vertikalsymmetrie arrangierte. Diese Gruppenporträts sind frühe Selbstdarstellungen einer proletarischen Klasse. Kinsey hat ja die Bäume selten allein, sondern immer auch



Marcus Gaab, Essen



Piotr Borys Sarad, Dortmund



5 Eine Rangierarbeitergruppe vor einem 17 m hohen Stapel Holz. Jeder Stapel enthält »46053 board feet«, wie Kinsey genau anmerkte. 1923.

die Menschen, die an ihnen arbeiteten, abgebildet. Fast alle seine Aufnahmen zeigen nicht nur die Natur, sondern auch die Menschen. Diese Menschen nun sind sich bewußt, daß sie fotografiert werden, und wollen die Aufnahmen ja auch erwerben. Sie werfen sich also in Positur. Auch wenn wir wissen, daß Kinsey von ein und derselben Gruppe oft mehrere Aufnahmen gemacht hat, wobei er nicht nur den Abstand, den Winkel oder den Ausschnitt der Kamera verändert hat, sondern auch die Stellungen der Gruppenmitglieder selbst, ja diese, wie seine symmetrischen Gruppierungen zeigen, sogar klassischen Ordnungsparametern unterworfen hat, die ihm als Autodidakt offensichtlich gefühlsmäßig gelangen, so hat er doch implizit die proletarische Fotografie vorangetrieben. Er hat ja kaum einzelne Menschen in den Wäldern aufgenommen, sondern die Holzarbeiter nur in Gruppen, Arbeitskollektiven. Kinsey hat auch nicht die Vorarbeiter fotografiert, man erkennt sie zumindest nicht, und auch nicht die Besitzer der Produktionsmittel, noch die Manager der Holzindustrie. Aber seine Bilder zeigen, wer die Arbeit geleistet hat. Sie zeigen, wie die Holzfäller gewohnt und gelebt haben.

Auf einer der Umschlagmappen, mit denen die Kinseys die Prints verschickten, hinterließ uns Darius schriftlich seine Foto-Philosophie: »We are in the View business exclusively. Our negatives are all taken right on the spot where the scene is represented. Every view is finished from these original negatives. The reality and strength that is lost by copying and enlarging is retained by using the original negative. *Original Negatives* is our motto, which has much to do with the wide known popularity of our views.« (14). Die für die Großbildfotografen typische Sorge um die Präzision des Bildes, die Ablehnung der Vergrößerung etc., spricht aus diesem Text, ebenso die vom Material her

definierte moralische Authentizität, auf die er nochmals zu sprechen kommt »To secure original negatives it is necessary to visit personally all points where there is likely to be something of interest. Gegen die Kopie, aus Gründen der Materialqualität wie aus Gründen der dokumentarischen Wahrfähigkeit, schuf sich Kinsey seine »original negatives«, aus denen die Sehnsucht nach dem Original, dem Objekt entspricht. Um den Verlust an Wirklichkeitstreue durch die Kopie und die Vergrößerung zu vermeiden, konstruiert er paradoxe »Originale Negative« mit großen Glasplatten »right on the spot«, direkt vor Ort. Große originale Negative sollten die reale originale Größe des Abgebildeten verbürgen.

Das Omega der Großbildfotografie ist jener unerreichbare Limes, wo Bild und Objekt identisch sind. Bei Kinsey spüren wir noch oder schon, was der Kern des mimetischen Großbildes ist, die Sehnsucht nach der Einheit von Objekt und Bild, von Leben und Kunst.

III. Die Genealogie des Großbildes aus dem Geiste des Widerstands gegen die Geschwindigkeit

Der fotografische Apparat hat also unsere Wahrnehmung des Raumes verändert. Der Parameter »Größe« war dabei zu einer Variablen geworden. Durch das fotografische Abbild konnten große Gegenstände klein und kleine Gegenstände groß gesehen werden. Neben dem Parameter »Größe« hat die

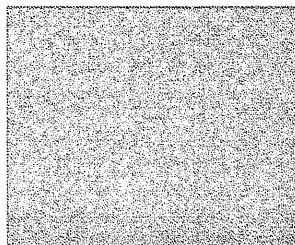
Fotografie auch einen zweiten Parameter in das Reich des Visuellen als Problem eingeführt, die »Geschwindigkeit«. Der fotografische Apparat hat auch unsere Wahrnehmung der Zeit verändert. Daß die Zeit selbst, unsere Empfindung von Zeit, sich durch die Geschwindigkeit der Maschinen verändert hat, auch durch die Bildmaschine Fotografie, ist erst durch den Angriff der Maschinen auf den Körper bewußt geworden. Geschwindigkeit und Zeit sind die radikal neuen Parameter, die den Charakter unserer Wahrnehmung total verändert haben, radikaler noch als die Raum-Wahrnehmung durch die Maschine. Das beschleunigte Bild (15) ist der zweite Strudel, in den die moderne Technologie das Bild geworfen hat. Mit dem Großformat hat das Bild die Mimesis, die Wirklichkeitstreue im Sinne einer bürgerlichen Ideologie bewahren und das Bürgertum damit eine Wirklichkeitsnähe ihrer eigenen Ideologie behaupten wollen, eine Art Althusser-Effekt. Gleichzeitig mit dieser mimetischen Relation zur Realität qua räumlicher Größe hat das Bild durch das Großfoto auch zur Geschwindigkeit und zur Zeit eine neue Relation hergestellt. Niemand anderer als Picasso hat das am besten erkannt. Die »fotografischen Platten« kommen »à une plus grand vitesse que les images«, schreibt er 1940 (16). Die Fotografie arbeite mit größerer Geschwindigkeit als das Bild. Wegen dieser Geschwindigkeit ist die Fotografie auch kein Bild, sondern »une plaque photographique«. Das geschwinde Bild ist so neu, daß es im alten Sinn kein Bild sein kann. Schnelligkeit ist also ein Kriterium, das neue technische Bilder von alten malerischen Bildern unterscheidet. Geschwindigkeit ist also ein Differenzierungs- und Definitions-Medium. Mit dem fotografischen Großbild wehrt sich das Foto gegen



Christina Weitz, Essen



Jürgen Bertram, Essen

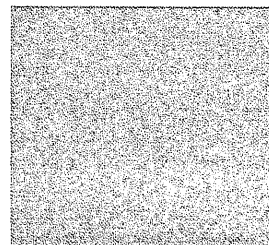


seine eigene Geschwindigkeit und will wieder als Bild in altem Sinne gelten. Das Großbild will also nicht nur den Raum erstarrten lassen, ihn in seiner realen Größe belassen, sondern es will auch die Zeit erstarrten lassen. Auch hier, in der Dimension Zeit, verbannt die Fotografie eine ihrer künftigen Optionen. Das Großfoto ist Ausdruck der Sehnsucht der Fotografie, ein Bild zu sein. Denn nur was nicht schnell ist, ist auch ein Bild (siehe Picasso). Im Großfoto erstarrt die Zeit, hält die Zeit an, stoppt die Zeit, wird die Geschwindigkeit der Zeit fixiert zu einem Punkt. Im Fluß der Zeit sind Großfotos also Fixpunkte, stabile Orte. Stillstand in der Bewegung leistet das Großbild.

Die Möglichkeit der Fotografie, Vorgänge in der Zeit, Veränderungen in der Zeit, durch Sequenzfotografie (Sequenz von Momentfotografien) oder durch Simultanfotografie (Phasenbelichtung einer Bewegung auf einem Einzelbild) darzustellen, wie bei Muybridge oder Marey, interessiert das Großfoto nicht. Im Gegenteil, das Großfoto ist eine Verbannung der Zeit, ist ein Damm gegen die Zeit, gegen die Geschwindigkeit, gegen die Beschleunigung. Das Großfoto bedeutet eine Immobilisierung des Blicks, ein Ausruhen des Blicks in der beschleunigten Chronokratie des urbanen Lebens. Es ist ein wichtiges Mittel, im Flimmern der Zeichen eine Botschaft zu situieren. Das Auge findet im Großfoto scheinbar einen Ruhepunkt, der im beschleunigten Fluß der urbanen Bilder fehlt. Die Großfotografie ist also eine Reaktion auf die Beschleunigung der Bilder im Zeitalter der industriellen wie postindustriellen Revolution.

Die Mobilisierung des Blicks, dem das Bild seine Realisation als Großformat oder als Bewegung verdankt, begann mit der industriellen Revolution und mit der physiologischen Untersuchung bewegter Körper mit Hilfe der Fotografie (J. E. Marey, E. Muybridge u.a.).

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war die industrielle Revolution, die auf Maschinen basierte, so weit vorangeschritten, daß sich Fragen nach dem Leistungsverhältnis zwischen Mensch und Maschine stellten. Aufgrund der Präzision, Geschwindigkeit und Verlässlichkeit der Maschinen wurden Fragen nach der Präzision usw. des menschlichen Organismus gestellt. Man fing zum Beispiel an, die Zeit zu vermessen, die der menschliche Organismus bei seinen diversen Tätigkeiten benötigte, und das menschliche Verhalten in metrischen Systemen zu notieren. Des Menschen Reaktions-, Lese-, Wahrnehmungs- und Puls geschwindigkeit etc. wurden beobachtet. Aus diesem obsessiven Studium der Funktionsweise des menschlichen Maschinen-Körpers im Zeitalter der Schnelligkeit entstanden im 19. Jahrhundert die experimentelle Physiologie, Psychologie, Medizin. 1865, zwei Jahre vor Marxens *Kapital*, erschien *L'Introduction à la médecine expérimentale* von Claude Bernard. Mit Hilfe der experimentellen Wahrnehmungspsychologie wurden die Gesetze des Sehens und die Mechanismen der Wahrnehmung erstmals methodisch untersucht. 1824 wurde die Trägheit des Auges (persistence of vision) von Peter Mark Roget erforscht. Die Entdeckung der Nachbildwirkung und vor allem des stroboskopischen Effekts bildeten die physiologischen Grundlagen einer graphischen Methode der Bewegungsdarstellung, der Kinematographie. Die Nachbild-



Heiko Tiemann, Essen

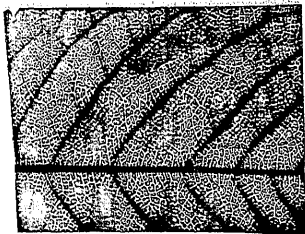


Stefanie Saxo, Essen

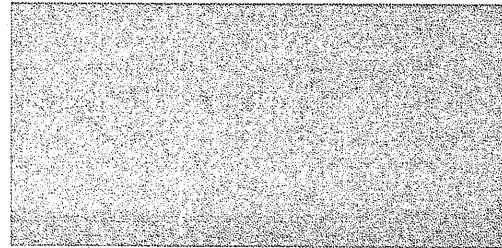
wirkung – infolge der Trägheit des Auges bleibt etwa eine zwanzigstel Sekunde nach der Lichteinwirkung der Lichteindruck noch bestehen – und der dadurch verursachte stroboskopische Effekt – der scheinbaren Verschmelzung von rasch hintereinander rezipierten Bildern auf der Netzhaut des Auges – wurden wissenschaftlich erfaßt und zur Konstruktion von sogenannten »philosophischen Spielsachen« benützt, welche Bewegungsimaginationen produzierten. 1824 hat Sir John Herschel die Nachbildwirkung mit einem Geldstück demonstriert, das er so schnell um eine Achse drehte, bis Zahl und Wappen gleichzeitig wahrgenommen wurden.

1829 konstruierte der Physiker Michael Faraday die nach ihm benannten Faradayschen Scheiben, die mit Hilfe eines apparativ hergestellten stroboskopischen Effekts »Scheinbewegungen« hervorriefen (17). Der belgische Physiker J. A. F. Plateau stellte 1828 erste Untersuchungen über stroboskopische Erscheinungen an (griech. *strobos* = Wirbel oder Drehung, *skopein* = sehen), das heißt über die Flimmergrenze bzw. den Verschmelzungseffekt von Bildern. 1829 baute er zur Illustration von Bewegungstäuschungen das Anorthoskop, 1832 sein berühmtes Phenakistoskop (18). 1839 formulierte er das Gesetz des stroboskopischen Effekts. Wird ein Bewegungsvorgang in mindestens 16 Phasen (Bilder) pro Sekunde zerlegt (Analyse), und führt man dann diese Phasen in einer Sekunde vor (Synthese), so erscheinen diese Phasen den Augen als einheitlicher Bewegungsvorgang. Der stroboskopische Effekt bestimmt die Frequenz, ab der die einzelnen aufeinanderfolgenden Bildeindrücke als kontinuierlich wahrgenommen werden und somit eine Bewegungsillusion hervorrufen. Der österreichische Professor für Geometrie Simon Stampfer erfand 1834 die stroboskopischen Scheiben (19). Wie bei Joseph Plateaus Phenakistoskop wird eine Scheibe mit Perforationsschlitzen, die Zeichnungen von aufeinanderfolgenden Bewegungen trägt, schnell gedreht. Um die Bewegung zu beobachten, schaut der Betrachter durch die Schlitze auf einen Spiegel, der die Zeichnungen in simulierter Bewegung reflektiert. Um auf den Spiegel verzichten zu können, wurden die Vorrichtungen dahingehend verbessert, daß zwei gegenläufige Scheiben auf einer Welle rotierten.

Das 19. Jahrhundert war süchtig nach der Analyse und Synthese von Bewegungsabläufen. Durch den Vergleich von Körper und Maschine (vor allem was Zeitabläufe betraf) entwickelten sich neue Formen einer apparativen Kunst. So etwa wurde es möglich, die Geschwindigkeit von Maschinen zu nützen, um die Trägheit des Auges zu überlisten. Ein leuchtender Punkt konnte mit Hilfe einer Maschine so schnell im Kreise bewegt werden, daß für das Auge die Illusion einer durchgehenden kreisförmigen Linie entstand. Statische Bilder konnten mit Hilfe einer Maschine so schnell bewegt werden, daß für das Auge der Eindruck einer natürlichen kontinuierlichen Bewegung entstand. 1912 formulierte der Gestaltpsychologe Max Wertheimer ein weiteres Gesetz der Scheinbewegung, das Phi-Phänomen. Zwei feststehende kurze Lichtlinien, die räumlich getrennt sind, werden einige Zeit nacheinander gezeigt. Wenn das Intervall zwischen dem Aufleuchten der beiden Linien kurz ist (1/32 Sekunde), erscheinen beide Linien simultan. Ist das Intervall lang, werden die beiden Linien nach-



Thomas Kellner, Siegen



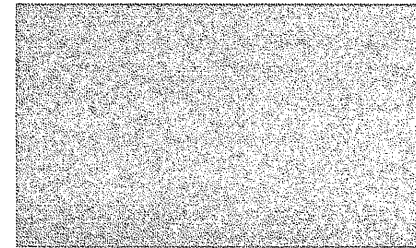
einander gesehen. In einem bestimmten Intervall, bezeichnenderweise bei der Frequenz von 1/16 Sekunde, werden die zwei Lichtlinien als Bewegung einer Linie gesehen. Triumph der Geschwindigkeit über die Trägheit des Auges.

Die Flut der Terminologien und Technologien, welche das Sehen in einen Wirbel sondergleichen stürzten, wird durch die Termini *technici* selbst evident. Strobos (Wirbel), Chronofotografie (Zeitfotografie), optische Täuschung, Zauberscheiben, Lebensräder, Scheinbewegung, Bewegungstäuschung, Rotation, Bewegungssimulation, Flimmergrenze, Frequenz, Flicker-Effekt etc. bilden das operative Arsenal der maschinellen Wahrnehmung im Zeitalter der Schnelligkeit, das nicht nur neue Sehmaschinen wie die kinematographischen Apparate hervorgebracht hat, sondern auch unser Sehen verändert hat. Die Geschichte der Bewegungsmaschinen (Eisenbahn etc.) und der folgenden Sehmaschinen (Fotoapparat etc.) transformierten unsere Sehgewohnheiten, formieren eine Geschichte unseres Sehens.

Die industrielle Revolution hat auf der Basis physikalischer und physiologischer Ergebnisse zwei Typen maschinellen Sehens, zwei apparative Formen des Sehens, hervorgebracht, die auch unser natürliches Sehen veränderten: die Kinematographie als Schrift der Bewegung und die Opseographie als Schrift des Sehens. Die Fotografie als Schrift des Lichts ist ein zentraler Teil der Opseographie. Um eine graphische Methode der Darstellung von Wahrnehmung bzw. von Bewegung (im Sinne Mareys) (20) handelt es sich bei beiden Typen.

Muybridge ebnete den Weg zur Kunst des Films als Kinematographie, als Schrift der Bewegung, Marey zur Kunst des Films als Opseographie, als Schrift des Sehens. Muybridge folgten die Künstler, die an der Bewegung, an der Dynamik, an der Imitation des realen Lebens interessiert waren; Marey jene Künstler, die am Sehen, an der Unterbrechung, an der Konstruktion einer künstlichen Realität interessiert waren. Das Großbild folgt also Marey. Die Kinematographie, das Kino, verwendete schließlich die apparative Bewegungsillusion, um den Film in den Dienst der Literatur, des Theaters und der Oper zu stellen. Die Opseographie will eine autonome Kunst des Sehens erschaffen. Für die Kunst, das Sehen beim Sehen zu beobachten, die Opseoskopie, waren die weiteren Fortschritte der experimentellen Wahrnehmungspsychologie im 20. Jahrhundert relevant, deren sich auch das Großbild bedient (21).

Die erste kulturkritische Auseinandersetzung mit dieser Welt des mobilisierten und mediengestützten Blickes erfolgte 1956 einschneidend durch Günther Anders in seinem Buch mit dem bezeichnenden Titel *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (22). Es enthält das Kapitel »Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen.« In ihm beschreibt er die Verschmelzung von Bildern und Wirklichkeit, von persönlichem und sozialem Leben durch die technischen Medien. »Was nun durch TV zu Hause herrscht, ist die gesendete – wirkliche oder fiktive – Außenwelt; und diese herrscht so



Henning Bock, Dortmund



Börries Müller-Büsching, Köln

unumschränkt, daß sie damit die Realität des Heims – nicht nur die der vier Wände und des Mobiliars, sondern eben die des gemeinsamen Lebens, ungütig und phantomhaft macht. Wenn das Phantom wirklich wird, wird das Wirkliche phantomhaft.« (23). Die eigentlich umwälzende Leistung von Radio und TV ist, daß die Welt zum Menschen kommt und wie sich dabei sowohl Welt und Menschen verändern: »Wenn die Welt zu uns kommt, aber doch nur als Bild, ist sie halb an- und halb abwesend, also phantomhaft. Wenn das Ereignis mobil ist und in virtuell zahllosen Exemplaren auftritt, dann gehört es zu Serienprodukten; wenn für die Zusendung des Serienproduktes gezahlt wird, ist das Ereignis eine Ware. Wenn es erst in seiner Reproduktionsform, also als Bild, sozial wichtig wird, ist der Unterschied zwischen Sein und Schein, zwischen Wirklichkeit und Bild aufgehoben. Wenn das Ereignis in seiner Reproduktionsform sozial wichtiger wird als in seiner Originalform, dann muß das Original sich nach seiner Reproduktion richten, das Ereignis also zur bloßen Matrice ihrer Reproduktion werden« (24). In einem Exkurs über das Fotografieren beschreibt Anders die »Phantomproduktion in Rundfunk und Fernsehen«, deren Ergebnis es ist, »daß das Wirkliche zum Abbild seiner Bilder wird« (25). In der Medienwelt gilt: »jedes ist nur, weil es Bild ist. ›Sein‹ bedeutet also: Gewesensein und Reproduziertsein und Bildsein und Eigentum sein.« (26). In der Medienwelt ist also »Sein gleich Reproduziertsein. Die Phantome sind nicht nur Matrizen der Welterfahrung, sondern der Welt selbst. Das Wirkliche als Reproduktion seiner Reproduktionen« (27).

Anders bezichtigt alle technischen Medien, Rundfunk, Fernsehen, Film, Fotografie, die Wirklichkeit in ein Phantom zu verwandeln. Die Phantomproduktion startet geradezu mit der Fotografie, denn sie hat als erste damit begonnen, die Ereignisse als Bilder zu produzieren und damit den Unterschied zwischen Sein und Schein aufzuheben. Durch die Fotografie wird die Wirklichkeit zum ersten Mal zum Abbild ihrer Bilder und das Sein zum Bild-Sein und damit zum Reproduziert-Sein. Durch die Fotografie wird erstmals die Wirklichkeit selbst zum Phantom, zur Reproduktion ihrer Reproduktion. Mit dieser kulturkritischen Analyse wird der Glaube an die Wahrhaftigkeit und Wirklichkeitstreue der Fotografie, der die Sozialfotografie und das Großfoto generiert, auf fundamentale Weise angegriffen. Es geht nicht um die Glaubwürdigkeit, Authentizität und Wahrheit einzelner Fotodokumente, sondern darum, daß die Welt insgesamt durch die Fotografie zum Bild wird und damit Scheincharakter gewinnt. Die alten Gleichungen, Vorstellungen und Differenzen zwischen Film und Fotografie, zwischen bewegtem und statischem Bild gelten also nicht mehr.

IV. Großbildfotografie zwischen Technologie der Täuschung und der Wahrheit

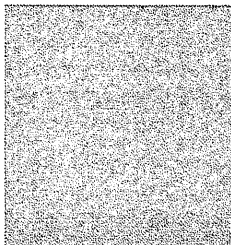
Am Beispiel der Entwicklung der kinematographischen Apparaturen und seiner Terminologie haben wir gelernt, daß es sich dabei um die Entwicklung einer Technologie der Täuschung und der Geschwindigkeit handelte. Die Trägheit der Retina und die Mechanismen der Wahrnehmung durch das



Damian Heinisch, Essen



Bernd Gierpiol, Dortmund



Ina Celmer, Dortmund



Sigrid Neuwinger, Krefeld

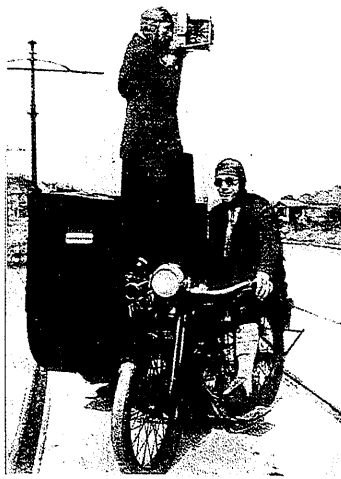
natürliche Auge, die von experimentellen Physiologen erforscht worden waren, konnten durch Maschinen, die schneller waren als der menschliche Organismus, ausgenutzt werden, um optische Täuschungen wie die Illusion der Bewegung zu erzeugen. Der Technologie der Täuschung ging es scheinbar um Bewegung, Beschleunigung, Geschwindigkeit und Simulation. Dieser Technologie entsprang die Kinematographie, die Schrift der Bewegung, die Kunst des bewegten Bildes, die Bewegungssimulation.

Auf der anderen Seite beschreiben wir die Entwicklung der Fotografie als einer Technologie der Wahrheit und der Wirklichkeit, als Kunst des Seins im Gegensatz zum Kino als Kunst des Scheins, als Technologie der Authentizität statt der Fiktion. Die Großbildfotografie bildete in dieser technologischen Entwicklung einen Höhepunkt dieses Strebens nach Wirklichkeitstreue, nach wahrer Größe, nach Echtheit und Original.

Aber der Schein trügt, wie wir aus der Kritik von Anders gelernt haben. Mit der fotografischen Reproduktion setzt die Verwandlung der Welt in bloße Bilder und Phantome ein. Es gibt zwischen Kinematographie und Fotografie keine scharfe Grenze, sondern nur Grade des Unterschieds. Es gibt zwischen der Technologie der Täuschung und der Wahrheit fließende Übergänge.

Die Merkmale der Fotografie galten anfangs auch für die Kinematographie. Der Ausdruck »lebende Photographien«, der um 1895 für Kinematographie verwendet wurde, zeigt deutlich diesen weichen Übergang an. »American Biograph«, Schrift des Lebens, wurden die »lebenden Fotografien« ebenfalls genannt, oder Vitaskop, Sehen des Lebens. Das Vokabular, das bei der Fotografie die Lebens-echtheit, Wahrhaftigkeit und Wirklichkeitstreue beschwor, kehrte in der Kinematographie wieder, ja sogar bis ins Detail hinein wortgetreu. »Die lebende Riesenphotographie – Bilder werden in Lebensgröße projiziert«, wurde 1896 eine kinematographische Vorstellung in Wien angekündigt (28). Die »lebenden Fotografien in Lebensgröße« verstärkten den Glauben an die Wirklichkeitstreue der Kinematographie. Darüber hinaus war die Kinematographie nicht nur eine Technologie der Beschleunigung und Geschwindigkeit, wie der »elektrische Schnellseher« (Tachoskop) von Thomas Anschütz (1887) nahelegt, sondern auch eine der Verzögerung, Verlangsamung und des Stillstands. Es war eine Hauptattraktion der ersten Vorführungen, die Filmstreifen schneller (Zeitraffer) oder langsamer (Zeitlupe) als die reale Zeit, oder sogar rückwärts laufen zu lassen. Umgekehrt galten Charakteristika des Films auch für die Fotografie. Manipulation der Zeit war nicht nur eine Möglichkeit der Filmmaschine, sondern auch der Fotomaschine. Jede Sehmaschine, jede maschinelle Reproduktion, ob Film oder Fotografie, konnte Raum und Zeit manipulieren.

Die »Momentfotografie« ist das Pendant zum »Schnellseher« der Kinematographie. Ein kürzester Wirklichkeitsausschnitt (ein Moment) sollte möglichst schnell erfaßt werden, wenn möglich so schnell wie die Kugel einer Schußwaffe. Wegen dieser beabsichtigten Schnelligkeit wurden anfangs die Fotoapparate wie Schußwaffen, Pistolen, Gewehre gebaut, um den entscheidenden Augenblick



6 Pressefotograf auf Motorrad mit Dunkelkammer, 1926, Deutschland.



7 Weesge am Kofferraum seines Chevrolet, den er als Dunkelkammer und Büro benutzt, 1942.

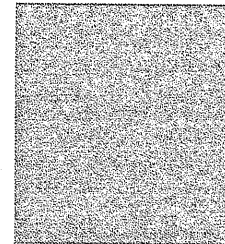
zu erwischen. Die Fotoapparate waren eigentlich als Geschwindigkeitskamera gedacht, um den Fluß des Lebens zu stoppen, einen Augenblick zu erlegen und in der Zeit zu fixieren. Thomas Skaife konstruierte 1856 eine Pistolenkamera. P. J. C. Janssen schuf 1874 den »photographischen Revolver«, E. J. Marey entwickelte 1882 daraus eine eigene fotografische Schnellfeuerwaffe, welche die »Sicherstellung« von Bewegung ermöglichte, das »photographische Gewehr«. Daraus entstand der »Chronophotograph«, die Zeitfotografie. Also auch die Zeit ist das Medium der Fotografie, nicht nur der Raum.

Die maschinelle Bewegungs- und Zeit-Wahrnehmung ermöglicht beiden, der fotografischen wie der filmischen Kamera, die maschinelle Bewegungs- und Zeitanalyse. Damit sind Wahrnehmung von Zeit und Geschwindigkeit Fotografie und Film gemeinsam. Nur in der Synthese und Produktion von Bewegungsillusion unterscheiden sich Kinematographie und Fotografie. Das meint auch die Unterscheidung durch die alten Ausdrücke wie »Laufbild« (Kino) und »Standbild« (Foto). Nur in der Produktion der Bewegung(ssimulation) spielt die Schnelligkeit eine unterschiedliche Rolle bei Fotografie und Film, nicht in der Analyse der Bewegung. Simon Stampfer beschreibt am 24. April 1832 diesen Punkt seiner Erfindung, die stroboskopischen Scheiben bzw. das Lebensrad, sehr genau: »Diese besteht darin, Figuren und farbige Formen, überhaupt Bilder aller möglichen Art, nach mathematischen und physikalischen Gesetzen so zu zeichnen, oder auf irgend eine andere Weise herzustellen, daß man die selben mit gehöriger Schnelligkeit durch irgend einen Mechanismus, vor dem Auge in zweckmäßiger Entfernung vorbeigeführt werden, ... und Bewegungen sich darstellen lassen.« (29). Die »gehörige Schnelligkeit«, mit der die fotografischen Platten daherkamen und noch Picasso so erschrecken, daß er die Fotografien nicht als »Bilder« akzeptieren konnte, weil diese ja langsam entstanden und rezipiert wurden, betrifft also die Fotografie wie den Film. Schnelligkeit der Aufnahme, Schnelligkeit der Entwicklung und Schnelligkeit der massenmedialen Distribution wur-

den zu Charakteristika der Kunst der schnellen Bilder, der Fotografie, besonders in der Sozialfotografie. Die alte einfache Gleichung, hier die Kinematographie als Technologie der Täuschung, Bewegung, Illusion, Geschwindigkeit, des Scheins und da die Fotografie als Technologie der Echtheit, der Wahrheit, der Wirklichkeit, des Seins, des Stillstands gilt nicht mehr. Das Trennende bleibt die Bewegungssimulation. Das Verbindende beider Medien ist die Wahrnehmung, der Akt der Wahrnehmung, das Sehen, die graphische 2-dimensionale Darstellung der sichtbaren Welt. Dieses Gemeinsame möchte ich Opseographie, Schrift des Sehens, nennen. Dort ist auch der eigentliche Ort der Großbildfotografie als singulärer Akt und privilegierte Aktion der Schrift des Sehens, der Kunst der Wahrnehmung.

Das Großbild ist eine Technologie der Steuerung der Wahrnehmung wie die Fotografie und die Kinematographie. Das Großbild manipuliert den Blick, es vereinzelte bestimmte ausgewählte sensorische Aktivitäten, es lenkt die Aufmerksamkeit, es ist eine Technik, den Blick, sein Umherschweifen, z. B. im urbanen Environment, zu stoppen. Das Großbild unterbricht eine nomadische, fast ziellose Mobilität des Blicks für einige Augenblicke, es unterbricht die Bewegung des Blicks im Fluß der Zeichen und bringt den Blick zum Stillstand. Das Großbild wirkt wie ein Schnitt im Kino, es schneidet die Bewegung ab. Das Großbild unterbricht aber nicht nur die Kontinuität der Bewegung, sondern auch der Wahrnehmung. So entsteht erstmals anstelle der natürlichen eine mediatisierte Wahrnehmung. Henri Bergson hat 1907 in *L' évolution créatrice* aufgrund der Entsprechung zwischen der menschlichen Physiologie und der technischen Apparat die physiologische Apparat des Sehens als »inneren Kinematographen« definiert. Wahrnehmen bedeutet also nichts anderes, »als einen inneren Kinematographen in Bewegung zu setzen«. Der filmische oder fotografische Apparat als äußerer Kinematograph wirkt also auf die innere Kamera, das Auge, ein. Das Maschinen-Auge steuert das Menschen-Auge. Es verändert die Welt des menschlichen Auges. Das Großbild richtet die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung selbst. Wir werden gewahrt, daß wir wahrnehmen. Durch diese Beobachtung zweiter Ordnung, diese Beobachtung der Beobachtung, entsteht erhöhte, intensivierte, multiplizierte Aufmerksamkeit. Es geht nicht mehr darum, in einer Welt der Phantome die Wirklichkeit, in einer Welt des Scheins das Sein zu entdecken, sondern darum, in der mediatisierten Welt erhöhte Orte, exklusive Momente der Aufmerksamkeit zu gewinnen. Das Großbild kritisiert die Medienwelt nicht, sondern will dort nur eine privilegierte Position. Das Großbild operiert in einer abstrakten Zeit, in einem artifizialen Raum und in der Medien-Realität. So ist es vor allem Opseographie, Schrift des Sehens, ja sogar Opseoskopie, Sehen des Sehens. Aus der Verschiebung des apparativen Sehens von Bewegung zum Sehen von Wahrnehmung entsteht das Zeitbild. Aus der Skopeographie (Schrift des Blicks) wird die Chrono-

V. Großbildfotografie als Opseographie



Wiebke Leister, Essen



Natalie Klassen, Wuppertal

graphie (Schrift der Zeit). Als Zeitmedium entwickelt das Großbild ästhetische Strategien sowohl der Beschleunigung, weil es Räume und Zeiten komprimieren kann, als auch Strategien der Dilatation von Raum und Zeit. Es handelt sich also um Raum- und Zeitsprünge, um eine semiotische Akzeleration, wie um eine semiotische Dilatation bis zum Stillstand, auf alle Fälle um Relativierungen der temporalen Wahrnehmung. Die Schwelle zwischen natürlicher und mediatisierter Wahrnehmung wird im Großbild überschritten und unmerklich.

Die Fragmentierung der Wahrnehmung, die Vereinzelung von Wahrnehmungsakten aus dem Kontinuum des Sehens mit dem Ziel einer künstlichen Konzentration des Blicks, dieses Aufbrechen der chronologischen Zeit und der semiotischen Kontinuität, hat das Medium Großbild radikalisiert. Gerade diese Zerstückelung von Raum und Zeit, von Körper und Blick, verborgen unter einer scheinbaren Einheit und unter einem scheinbaren Stillstand, gerade der Bruch im Kontinuum des Blicks sind es aber, welche die Botschaft des Großbilds so wirkungsvoll in die Medienrealität übersetzen lassen. Das Großbild erweist sich als ideal, um Bilder von großer Intensität herzustellen. Es ist ja geradezu das Phantasma des Blicks, die Welt in eine Menge von Partialobjekten zu zerlegen, in vereinzelte, vergrößerte Fragmente. Dadurch wird jedes Großbild, das Ausschnitte der Welt vergrößert, unreal groß zeigt, im Prinzip erotisch und imaginär. Das Zerstückeln des Körpers in bevorzugte Zonen ist es ja, was den Körper erst erotisch auflädt. Das Universum des Eros wird durch den fragmentierenden Blick konstruiert. Das Großbild sexualisiert den Blick. Es tyrannisiert ihn, nimmt den Blick libidonal gefangen. Im Großbild wird der Blick zur Geisel, zur Geisel des Imaginären. Die Bildsprache des Großbildes setzt die Arbeit der Seh- und Bildmaschinen fort. Sie zwingt dem Betrachter Wahrnehmungsakte und -inhalte auf, sie bewirkt eine Intensität und Radikalität der Wahrnehmung der Welt im Sinne des Urheber der Bilder. Die Technik der Unterbrechung der Kontinuität des Blicks, der Bewegung des Blicks führt zum Disembodiment, zur Enteignung der körperlichen Wahrnehmung und zum ekstatischen Genießen dieser Enteignung. Das ist die eigentliche Botschaft des Großbildes: Genieße Deine Enteignung wie Dich selbst. Genieße Dein Eintauchen in das Imaginäre. Die Großmediale Enteignung nützt das Phantasma des Blicks aus, sich selbst beim Sehen beobachten zu wollen, das Spiegel-Stadium des Blicks. Das Großbild ist also eine besondere Art der Reaktion auf den Blick, nicht allein auf der physiologischen Ebene wie der ursprüngliche Foto- oder Film-Apparat, sondern eine Reaktion auf der psychischen, ja sogar unbewußten Ebene. Insofern siedelt das Großbild in der Zone des Unheimlichen. Das Großbild ist ein unheimliches Objekt. Das Großbild ist das Produkt einer perzeptuellen Praxis, welche die Wahrnehmungsstrategien im Dienste psychischer Kräfte und unter den Bedingungen der Techno-Zeit, des telematischen Raumes und der Medien-Realität analysiert und konstruiert. Unter den veränderten Bedingungen von Raum und Zeit in postindustriellen Zivilisationen wird dem Blick im Großbild ein visueller Schauplatz und ein psychisches Schauspiel geboten, das ihn unter Kuratel stellt, der Macht des Herrsensignifikanten



Petra Marion Steiner,
Aachen



Dirk Vogel, Dortmund

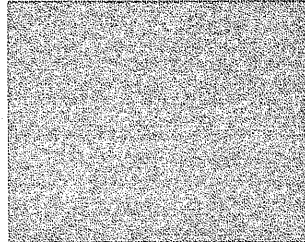


Bild unterwirft. Das Großbild sprengt die Grenzen des Realen und bannt bzw. verbannt den Blick ins Reich des Imaginären. Nur Opseoskopie, die Kunst des Sehens, kann dort dem Blick als Ariadnefaden dienen und den Akt der Wahrnehmung als Operation der Erkenntnis retten.

Es stellt sich am Ende unserer Analyse überraschenderweise heraus: Das Großbild ist kein Antidot zum mobilisierten Blick. Es benützt vielmehr den mobilisierten Blick, um auf sich zu lenken, um abzulenken, um zu lenken. Das Auge soll im Großbild keinen Ruhepunkt finden, wie vielleicht ursprünglich gehofft oder geglaubt, sondern im Gegenteil, es soll dort gleichsam verhext werden. Das Auge wird im Großbild keine Ruhe finden, sondern seinen Phantomen begegnen.

Seit ungefähr zwei Jahrzehnten gibt es auch in der Kunst wieder ein großes Interesse für Großfotos und Großprojektionen. John Baldessari, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, J. Gerz, V. Export, K. Sieverding, P. Weibel, Michael Snow, Mark Boyle und viele andere bedienen sich ihrer. Zumal die heutige Technologie viel bessere und günstigere Voraussetzungen für das Großfoto geschaffen hat. Zum Beispiel ist die Aufnahme- und Vergrößerungstechnik heute so optimiert worden, daß auch bei sehr starken Vergrößerungen der Verlust der Schärfe vernachlässigbar ist. Außerdem sind sie ökonomisch rentabler geworden. Die Entwicklertechnik hat sich ebenfalls verbessert, so daß sehr schnell, mit Hilfe der Sofortfotografie fast instantan, an jedem Ort die Fotos hergestellt werden können.

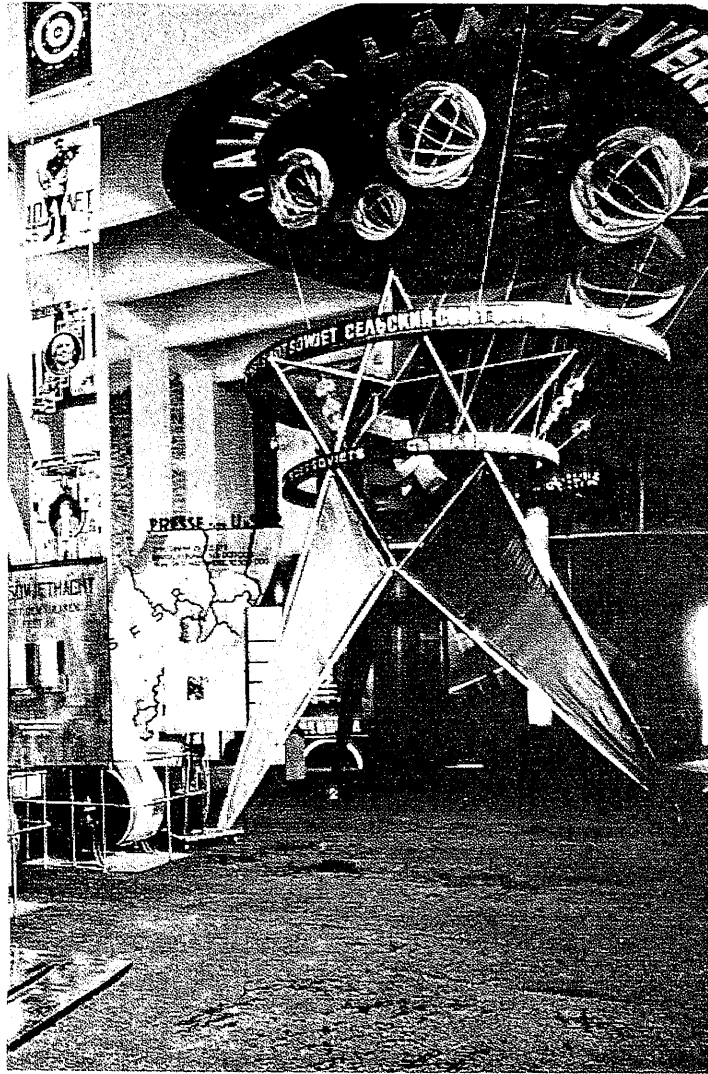


17 »The Casual Passer-by I met at 11.09 a.m.« Paris 1971. Von Braco Dimitrijevic. Das Porträt eines ihm zufällig begegnenden Passanten vergrößerte er und hängte es an einer Fassade auf.



18 Aktion bei einer Familie in der Grazer Triestersiedlung 1973. Ein Innenraum wurde so fotografiert, daß jeweils von der gegenüberliegenden Wand ein Foto gemacht wird. Dieses Foto wird auf Originalgröße vergrößert und auf der betreffenden Außenseite der Wohnung angebracht. Damit wird das Innere nach außen gestülpt. Dazu eine Video-Installation nach dem gleichen Verfahren.

In den 20er und 30er Jahren bedurfte es noch großer ökonomischer und technischer Anstrengungen, um monumentale Male zu setzen. Die Großmontagen, die Großbemalungen des Proletkult und der LEF nehmen den Faden dieser Konvergenz auf. Der Monumentalismus der Werbung greift in den gleichen Topf, weil auch sie um die Kraft des Riesenformats weiß. Der Sowjetpavillon mit dem Foto-Fries von El Lissitzky im Format 3,5 x 24 Meter auf der »Pressa« 1928 in Köln beeindruckte nicht nur die Besucher, sondern auch die Unternehmer und Nationalsozialisten.



8 Von El Lissitzky gestalteter Eingangsraum des Pavillons der UdSSR. PRESSA, Int. Presse Ausstellung, Köln 1928.



9 Fotoausstellung »Das Lichtbild«, Essen 1931, mit dem Foto von Max Burchartz »Lottes Auge«, ca. 1928, als Großfoto.



10 Aufbau der Ausstellung »Die Kamera«, Berlin 1933, Eingangshalle mit Großfotos aus der Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung.

Auch bei seiner Gestaltung des sowjetischen Beitrags zu der außerordentlich bedeutenden Fotoausstellung »Film und Foto« 1929 in Stuttgart, initiiert vom Deutschen Werkbund, zeigte El Lissitzky großformatige Porträtfotografien bzw. Fotosequenzen. Die Folge-Ausstellungen »Das Lichtbild« in München und Essen 1930 brillierten ebenfalls mit den Großfotos. Bei der Ausstellung »Die Kamera« in Berlin 1933, in deren Katalogtext die Überwindung des Klassenkampfgedankens als Symbol der neuen Zeit deklariert wird und bei deren Eröffnung ein Referent die Behinderung der NS-Bewegung durch die Bildmanipulation der »undeutschen Journaille« anklagte, war die Eingangshalle mit Großfotos aus der Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung bestückt. »Die Nationalsozia-



11 Agitationszug 1919.

listen erkennen die Wirkung der Vereinfachung durch Überdimensionalität, wobei der Realitätscharakter durch die Angleichung an reale Größenverhältnisse erhöht wird.« (30). Auch hier tönt die alte Gleichung, reale Größen erhöhen den Realitätscharakter, fundieren den ideologischen Schwindel. Das Großfoto verstärkt den Glauben an die ideologisch induzierte Wirklichkeit.

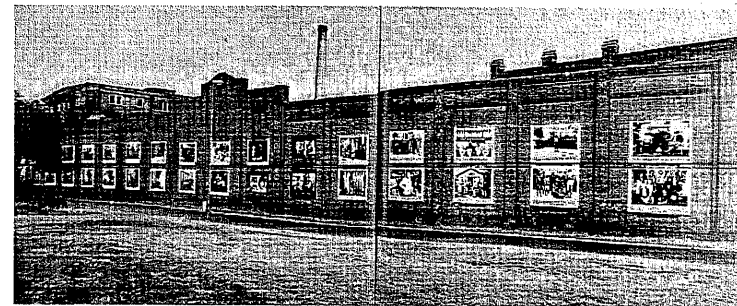
Nach dieser Verwendung des Großfotos bei Ausstellungsgestaltungen, die übrigens heute eine übliche Praxis geworden ist, initiierte in den 30er Jahren in den USA der New Deal Unterstützungsprogramme für Künstler. »2500 großformatige Wandbilder entstanden damals im Regierungsauftrag« (31) für Kirchen, öffentliche Gebäude etc.. Im Zuge dessen wurden auch die Aufträge für *photo murals*, Foto-Wände, vergeben, das waren Großfotos bzw. Zusammenstellungen großer Fotos für Wanderausstellungen. 1932 stellte das Museum of Modern Art künstlerische Beispiele der Wandfoto-Bewegung aus. Die Eingeladenen hatten nur drei Wochen Zeit, um die Erfordernisse, welche das moderne Leben an das neue Medium stellt, nämlich »Geschwindigkeit, Ökonomie und Flexibilität«, unter Beweis zu stellen, wie es im Katalogvorwort von Julian Levy heißt. Das Großfoto stellte sich also in den Dienst der Geschwindigkeit und nicht ihr entgegen. Edward Steichen zeigte ein Foto der Washington-Bridge, 3 x 2,40 m groß. Berenice Abbott, die Biografin von Atget, zeigte eine Großfoto-Montage »New York« mit den Maßen 2,10 x 3,60 m. Kommerziell verwertet gibt es ja solche Fotowände nun heutzutage in vielen Wohnungen als Fototapete. Diese Verwendung der Großfotografie im Kinderzimmer geht auf die ursprüngliche Sehnsucht nach Aneignung der Wirklichkeit durch die reale Größe zurück; man will sich den Wald ins Zimmer zaubern, zumindest als Illusion.

1955 feierte das Museum of Modern Art in New York sein 25. Jubiläum. Aus diesem Anlaß gestaltete der Leiter der fotografischen Abteilung des MoMA, Edward Steichen, die Fotoausstellung »The Family of Man« (Untertitel: »The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries«). Fotografen, Profis und Amateure aus 68 Nationen, sandten in einem Wettbewerb tausende Fotos von Szenen aus dem Alltagsleben ein. Steichen, der die Bilder für die Ausstellung auswählte, hatte die Länder der Erde durch mehrere Jahre hindurch besucht und wollte ein Bild der Menschheit kreieren, das nach 100 Jahren noch so gültig sein sollte wie zum Zeitpunkt der



12 Lieferwagen einer Inneneinrichtungsfirma, Designer: Bruno Rugg.

Ausstellung. Ewige Werte sollten in einer allgemeingültigen Evolutionsgeschichte des Menschen, die ihren Kristallisationspunkt im Bild der Familie hat, zum Ausdruck kommen. Die Ausstellung hatte 8,615.963 Besucher allein in New York, bevor sie auf Welttournee ging. Die Ausstellung zeigte die Fotos vergrößert in einem Display-Stil, der von der Ausstellung »Road to Victory« (1942) abgeleitet war, die Herbert Bayer gestaltet hatte, der ursprünglich aus Österreich kam, in Deutschland am Bauhaus studierte und von Gropius 1938 nach New York gerufen wurde. Bayers Ausstellungs-Design mit Großfotos ist bezeichnend für die ideologische Ambivalenz beim Gebrauch der Großbildfotografie. Die Ästhetisierung, die er bei der Staatswerbung im nationalsozialistischen Deutschland gelernt hatte, z. B. 1930 bei der Gestaltung der Deutschland-Sektion der internationalen Ausstellung »Société



13 Fotoaktion Nordstadt, geleitet von Gunter Rambow, Kassel Juli 1977. Eine fotografische Sozial-Schleife.

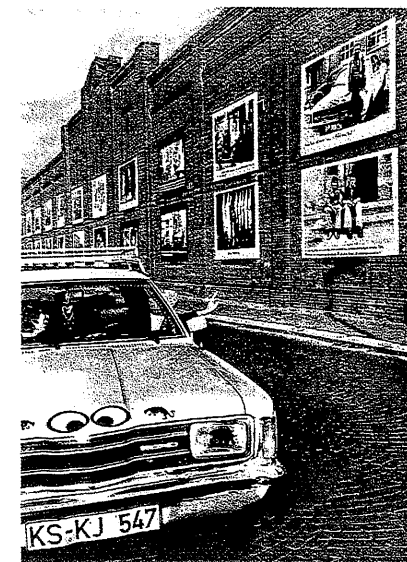
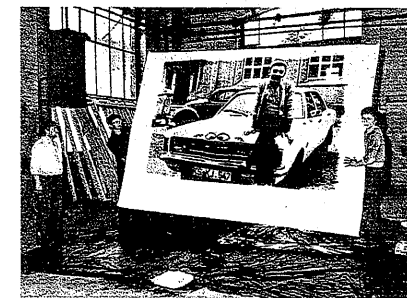
14 Eine Mutter am Philippinenhof: »Dieser Spielplatz ist eine sehr gute Studie. Es sind nie Kinder da! Es ist deshalb gut, daß die arbeitslosen Jugendlichen einen besseren Spielplatz bauen.



des artistes décorateurs« in Paris oder bei der »Deutschland-Ausstellung« in Berlin 1936, übertrug Bayer nahtlos in die kapitalistische USA, z. B. 1942 für die Ausstellung »The Road to Victory« (MoMA, N.Y.), die im Auftrag der Regierung der Bevölkerung erklärte, warum sie in den 2. Weltkrieg ziehen soll, und für »Airways to Peace« in einem begehbaren Modell der Weltkugel. Dieses Ausstellungs-Design, vom nationalsozialistischen Deutschland übernommen, diente als Vorbild für die vom Marshall-Plan inspirierte Ausstellung »The Family of Man« 1955. Roland Barthes verfaßte dazu anlässlich der Präsentation 1957 in Paris einen kritischen Kommentar (33). So eine Ausstellung liefere einem Teil unseres Humanismus das Alibi, postuliere eine menschliche Essenz und damit Gott (daher auch die Verwendung von Sprüchen aus dem Alten Testament), zeige die Evidenz des Gemeinplatzes, Sentimentalität, Mystifikation. Barthes kritisiert die Enthistorisierung von spezifischer Geschichte durch eine universale Natur. Gerade das ist aber das ideologische Vokabular, das Nationalsozialismus und Kapitalismus verbindet und das durch einen bestimmten Gebrauch von Großfotografie verstärkt wird. Vergleiche dazu auch die Werbung »Marlboro Man«, seit 1972 anonym von Ernst Haas fotografiert, die ebenfalls mit seinen Grand Canyons, Landschaften, unendlichen Weiten und Bildräumen ein »eternal America« beschwört. Großfotografie eignet sich also optimal für ideologische politische Propaganda, egal ob kapitalistisch, sozialistisch oder nationalsozialistisch, desgleichen für Waren-Propaganda, eben weil das Großfoto die Sinne überwältigen kann. Das Großfoto hat also eine mit der Fotomontage vergleichbare Verwendungsgeschichte. Wie die Fotomontage in der sozialistischen Propaganda und ebenso in der kapitalistischen Werbung verwendet wird, so gibt es auch das kommunistische, nationalsozialistische und kapitalistische Großfoto. Es gibt eben keine formale Methode, die an und für sich revolutionär ist, alles hängt von ihrem Gebrauch ab. Für den aber gibt es bestimmte formale Kriterien, die ihn als sozial oder asozial, fortschrittlich oder gegenrevolutionär bestimmbar machen. Der Gebrauch des Großfotos in der Kasseler Fotoaktion »Nordstadt«, eine Gruppenarbeit aus dem Fachbereich Graphic Design der Gesamthochschule Kassel, geleitet von Gunter Rambow, im Jahre 1977, wo Großfotos (2,50 x 3,50 m)

und Texte in Zusammenarbeit mit den BewohnerInnen eines stillgelegten Stadtteils erarbeitet wurden, um sich mit dem sozialen Umfeld auseinanderzusetzen – dieser Gebrauch, der den von der sozialpartizipatorischen Fotografiegeschichte wie auch von der emanzipatorischen Kunstgeschichte herausgearbeiteten Richtlinien folgt, ist bis heute antizipatorisch (33). In dieser Fotoaktion wurde qua Großfotografie eine soziale Selbstabbildung, eine soziale Selbstreferenz im ansonsten fremdbesetzten öffentlichen Raum, eine soziale Schleife geschaffen, getragen vom alten Traum der Verbindung von Kunst und Leben.

Unsere Städte sind belebte Wände, aus denen uns Pictogramme, Zeichen, Bilder, Texte, Signale, Symbole, Fotomontagen, Text-Bild-Kombinationen aller Art entgenspringen. Wohin das Auge blickt, es stößt auf Verkehrssignale, Orientierungssysteme, auf grafische Gestaltungen von Gebäuden, Läden, Auslagen, Fahrzeugen. Diese Supergrafiken bedeuten eine ziemliche räumlich-zeitliche und visuelle Veränderung der alltäglichen Umgebung. Gehe ich durch eine Straße, schieben sich Wüsten (mit Cola), Flüsse (mit Zigaretten), Meere (mit Konserven), Wälder (mit Düften), Wiesen (mit Seife) etc. ständig durch mein Gehirn. Ich sehe vergangene Zeiten und ferne Kontinente: nicht mit Äxten, aber mit feinsten Sonden wird mein Gehirn gespalten, werden Sehnsüchte erweckt, die der Alltag nicht erfüllen kann. Die Konvergenz von Großbildfotografie und Sozialfotografie erwächst aus der Notwendigkeit, auf die Gewalt und die Macht der monumentalen Bildwelt des kapitalistischen Alltags zu reagieren. Die großformatige Fotopolitik könnte in der Geschichte der Fotografie als soziales Medium die gleiche Funktion und Position einnehmen wie seinerzeit die Fotomontage.



15/16 Wie ein Großfoto entsteht. Im Türkengetto lernen wir Osman Z. kennen. An einer Fotografie hatte er großes Interesse; seine Vorstellungen sprach er klar aus: er wollte als stolzer Autobesitzer, allein, ohne seine Landsleute, erscheinen. Für die Großfotoaktion interessierte er sich spontan. Die Idee, ganz groß abgebildet zu werden, gefiel ihm. Sein Wunschbild wurde ausgewählt und auf Lebensgröße gebracht. Der Straße und seiner deutschen Freundin konnte er sich zeigen – es wurde vorgefahren.



Frank Breuer, Düsseldorf