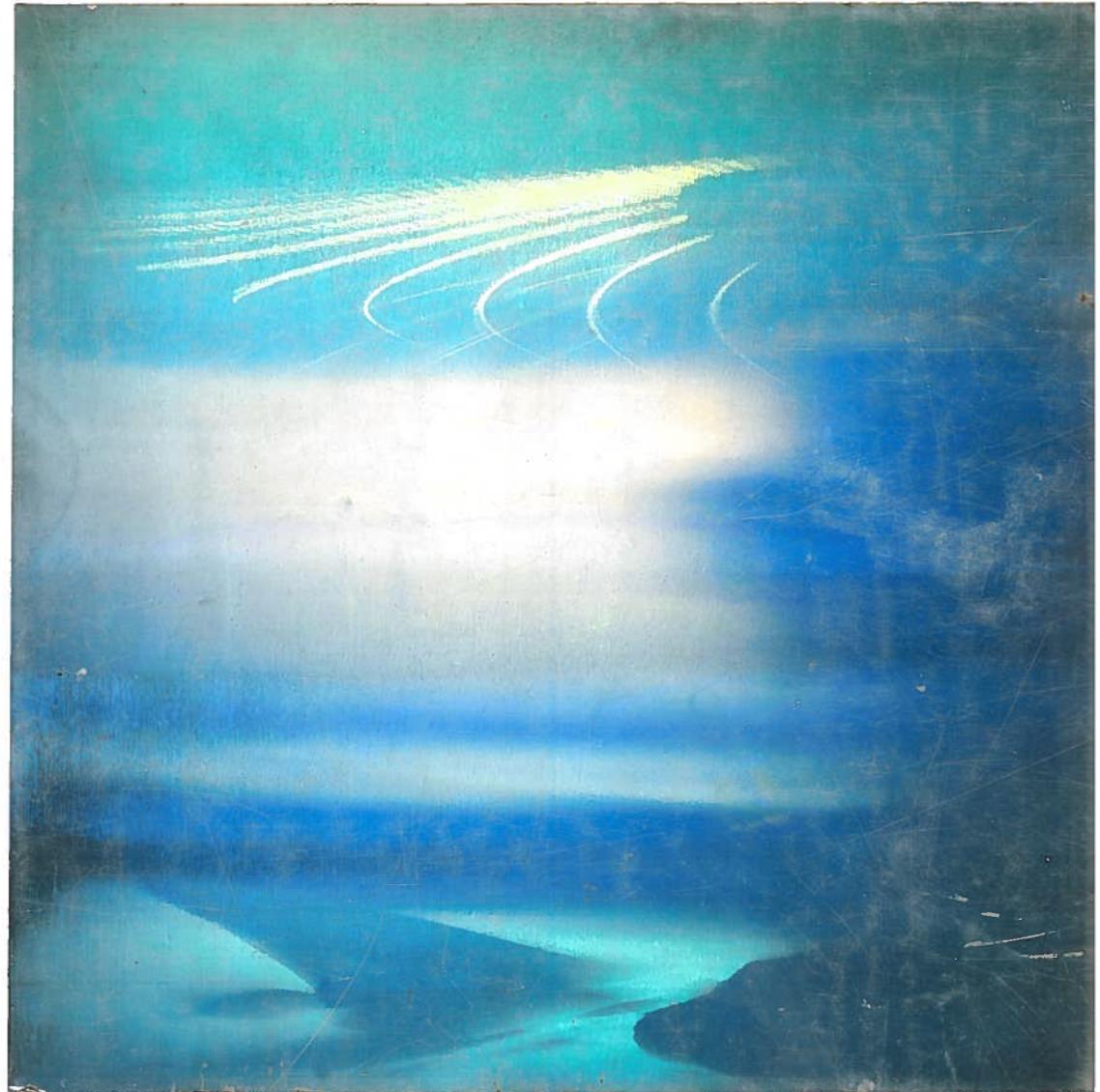


# Licht-Blicke

Holographie – die 3. Dimension  
für Technik und Kunst

Schirmherr:  
Bundespräsident a. D. Walter Scheel



7. Juni – 30. September 1984

Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main

# Provozierendes zu den Provokationen der stereoskopischen Bilder

Brigitte Burgmer

Ich weiß nicht, ob es Zufall ist, daß ich über die Holographie auf die viel ältere Schwester Stereoskopie gestoßen bin in dem Augenblick, wo die amerikanisch-chinesische Coproduktion Nimslo einen Kameratyp auf den Markt bringt, der es wieder dem Laien möglich macht, Raumbilder herzustellen, die ohne Gerät betrachtet werden können. Diese Kamera ist eine Revolution und gleichzeitig ein Flop, da die Qualität der Ergebnisse soviel zu wünschen übrig läßt, daß die Kamera –wie es im Augenblick scheint– vom breiten Publikum nicht angenommen wird und damit der 3-D-Fotografie noch kein allgemeiner Durchbruch gelingen wird.

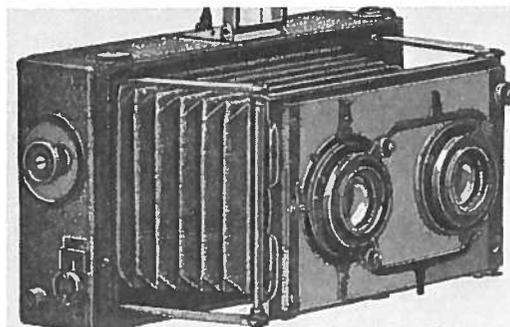
Wenn ich hier Überlegungen zur heutigen, technikorientierten Raumfotografie einiger exklusiver Spezialisten anstelle, so tue ich dies unter der Perspektive einer zukünftigen Medienlandschaft in 3 D. Versuchen wir also, in der vierten Dimension zu denken.

Es gibt sicher stereoskopische Fotografen, die sagen werden, den Flachbildern, wie sie sie nennen, fehle etwas: die dritte Dimension! Jedoch: Wieso sollen Bilder räumlich sein? Das Räumliche ist eine Qualität unter vielen in der Wahrnehmung. Wie stark Räumlichkeit erfahren wird und welcher Art die Erfahrungen des Subjekts sind, ist nicht einfach zu vermitteln; dennoch möchte ich hier einige mir allgemeingültig erscheinende Gesetzmäßigkeiten analysieren und bewerten, die sich bei Raumbildern zeigen und die den Stereoskopie-Fotografen geläufig sein mögen.

Das Sehen und das Bildersehen sind zwei grundverschiedene Situationen der Beziehung unserer Vorstellungskräfte auf visuelle Gegebenheiten. Und auch die ermöglichen Bildvorlagen unterscheiden sich voneinander. Es wird also die Rede sein von der Wahrnehmung der Welt, vom Spiegelbild, sog. „Flachbildern“, stereoskopischen Bildern alter und neuer Art und ihrer Konkurrenz, den Hologrammen.

Ich muß dabei vorwarnen: Diese kritische Untersuchung der Eigenart von stereoskopischen Bildern, die ich gesehen habe, legt die Annahme nahe, daß ich sie grundsätzlich ablehne. Das ist nur halb richtig. Allerdings glaube ich, daß die Stereo-Fotografie einige Wirkungen und Gesetzmäßigkeiten hat, die uns bei den bisherigen Sehgewohnheiten noch eine Weile befremden werden. Die Raumfotografen werden das Gegenteil behaupten wollen, nämlich, wie unwirklich das Flachfoto doch sei. (Daß es von diesen Billionen gibt, scheint sie nicht davon abzuhalten!) Meine Formulierungen und Bewertungen könnten übertrieben wirken; ich benutze sie, 1) um – wie das stereoskopische Bild selbst Merkmale scharf und klar herauszuarbeiten, 2) um Kennzeichnungen zu finden für den Umgang mit diesen Bildern unter der Perspektive, daß sich die Raumbilder im Alltag durchsetzen. Ich muß auch vorausschicken, daß ich mich nicht auf technische Funktionen und Gesetze der stereoskopischen Fotografie beziehen werde. z. B. auf das Problem des „Bildzerfalls“, weil grundsätzliche Überlegungen dadurch verhindert oder erschwert werden.

Bei den stereoskopischen Bildern, die streng nach den Regeln gemacht sind –ganz deutlich wird dies bei den Nimslo-Fotos– sind alle Bildgegenstände gleich scharf, gleich isoliert, gleich wichtig; damit sind alle Gegen-



stände gleich eklatant! Der eine, weil er von den anderen ist; der andere, weil er hinter den anderen ist. Sie drängeln sich quasi alle nach vorn. Eine Hierarchisierung der Bildinformation geschieht auf einer Hauptachse, und zwar dem Betrachter entgegen. Dabei werden die Flächendimensionen unwichtig. Überspitzt gesagt: während eine gelungene Flächenkomposition ein Königreich ist mit einer Rangordnung der Bildinformationen (in verschiedenster Hinsicht), gleicht das stereoskopische Bild einer modernen Hollywood-Gesellschaft von eitlen Individuen, die sich gleichzeitig in den Vordergrund spielen. „Etwas Kämpferisches entsteht aus dem beliebten Prinzip der Überschneidung der einzelnen Schichten: Baum überschneidet Reh, Reh überschneidet Baum, Baum überschneidet Bäume... eine ewige Auslöschung der anderen Gegenstände, die dennoch gezeigt werden sollen – als dahinter! Wobei einer immer gewinnt: das Geländer an der vordersten Frontlinie. Durch diese Gestaltung entsteht der Bühnencharakter der Stereo-Fotografie. Die klare Schichtung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund bewirkt bei den konventionellen Bildern noch etwas anderes, das von weiterer Wichtigkeit ist: die Zwischenräume zwischen den Gegenständen erscheinen merkwürdig leer; diese Leere wird einem unbewußt deutlich und wirkt erschreckend. Es sieht tatsächlich so aus, als würde bei vielen stereoskopischen Bildern dieser Leerraum angefüllt mit immer neuen Staffagen, so als empfinde man einen „horror vacui“! (ich bekomme immer Lust, in solchen Bildern aufzuräumen, z. B. den Holzstoß da vorne wegzuschaffen!)

Bilder solcher Machart reduzieren sich auf ein Ambiente mit „Scheiben und Leerräumen“. Natürlich kann man das bei den klassischen stereoskopischen Bildern in der Schärfe nicht sagen, denn die Bildgegenstände wirken hier plastischer als bei den Nimslo-Fotos. Während jedoch bei den Nimslos die verbesserungswürdige Kameratechnik und Reproduktionsart den Scheibeneffekt zwangsläufig herbeiführen, erzeugen

die Fotografen der stereoskopischen Fotografie nach Konvention den Guckkasten-Effekt durch Staffellung freiwillig.

Wo bleibt da der Raum?

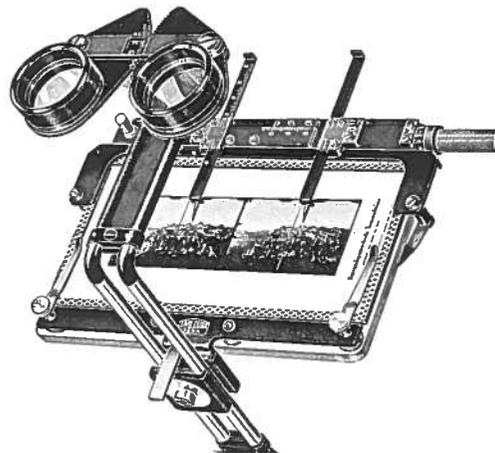
Die eben angesprochene Leere hat nichts Meditatives oder einfach Erfülltes. Die Dinge füllen zwar den Raum, sie schaffen es hingegen nicht, ihn zu beleben. Gegenstand und umgebender Raum bleiben isoliert, wie feindlich zueinander, denn es fehlt den Bildern das „sfumato“. Der Schmelz. Das Malerische. Das Warme, Lebendige, ein „Kleister“.

Wenn wir ein Gemälde der Renaissance betrachten, finden wir zum ersten Mal wieder seit der Antike eine räumliche Darstellung von Landschaft; der Raum, –und das war damals hauptsächlich ein kultivierter Naturraum mit kleinen eingebetteten Stadtstrukturen–, erweckte nach Jahrhunderten wieder das Interesse der darstellenden Künstler. Mathematiker und Künstler wie Leonardo oder Dürer haben, wie wir wissen, ein räumliches Darstellungssystem entwickelt, das dem Betrachter die Illusionierung von Tiefenraum gestattet. Dazu gehörte jedoch nicht die zentralperspektivische Konstruktionsmethode allein, sondern auch andere Darstellungsmodi: die Gegenstände werden nach hinten hin kleiner, aber auch unschärfer, und wir können –gemäß den Gesetzen der Wahrnehmung– einen Gradienten der Verkleinerung von Textur zur Tiefe hin feststellen. Z. B. bei der Struktur von Feldern, die sich in der Ferne zunehmend verliert. Darüber hinaus entwickelte Leonardo aus der Erfahrung des Lichts in Italien eine Luftperspektive entlang einem Gradienten von leuchtender Lokalfarbe vorne bis hin zu bläulichen Tiefenzonen, die Dunst am Horizont suggerieren. Die Gegenstände verlieren dort auch ihre harte Kontur, verschwimmen, verschmelzen. Die Ferne ist malerischer als die Nähe. Leonardo schuf ein Äquivalent für Wahrnehmungsmuster.

Selbst bei stereoskopischen Bildern, die nicht vorrangig nach dem Prinzip der Überschneidung komponiert sind, fehlt den Bildern etwas Verbindliches. Denn die Wertschätzung der absoluten Tiefenschärfe verleiht den Gegenständen eine eigentümliche, ich möchte sagen, „kristalline“ Beschaffenheit. Fast prismatisch treten uns alle Gegenstandsebenen entgegen. Indem alle Gegenstände scharf gezeichnet sind, sind sie irgendwie hart.

Sie scheinen trotz der verschiedenen Stofflichkeiten von Gras, Haut, Metall etc. im Material übernatürlich. (Daß hierin auch ein Genuß der stereoskopischen Bilder –besonders im Makrobereich– liegt, sei am Rande bemerkt). In diesem Punkt ähneln die stereoskopischen Bilder den Hologrammen, die –Lichterscheinung ihrer Natur nach– dazu tendieren, die Stofflichkeit zu negieren, d. h. zu immaterialisieren. Dazu trägt viel die Farbverfremdung in rote oder grüne Bilder durch die jeweilige Lasertechnik bei; die Differenzierung der Textur wird durch alles überziehende Spektralfarbigkeit oder monochromatisches Licht beeinträchtigt, wenn nicht verhindert. Selbst wenn wir diese technische Eigenart außer acht lassen, haben die wenigen Hologramme in natürlichen Farben als Lichtplastiken eine ganz eigene Materialität, die sich gegen die dargestellte, abgebildete Stofflichkeit von Haut und Haaren durchsetzt. Das ist eine Abstraktion in der Holographie.

Das stereoskopische Bild ist in seiner Schärfe ohne Geheimnis, – offen legt es die Gegenstände vor uns hin, entblößt sie bis in den letzten Winkel und bis zum letzten kleinsten Haar. In dieser Bloßstellung ist das Foto wie ein Striptease! Oder wie Wissenschaft, die ihre Gegenstände klar und nüchtern sehen will. Darin liegt eine praktische Anwendung der Stereofotografie wie der Holographie. Natürlich ist diese Brillanz auch ein Ausdrucksmittel, das große Schönheit beinhalten kann, ohne Zweifel.



Von diesen ästhetischen Möglichkeiten abgesehen, ist die Stereofotografie per se ein Hyperrealismus, der die Realität noch übertrifft; sie eilt der Realität quasi voraus. Anders das Flachfoto:

Die Zusammenziehung der Raumebenen im Flachfoto rückt die Gegenstände näher zueinander; sie sind in der Bildebene familiär und kommen damit uns als Betrachter näher. Das Auge ruht auf dieser Bildfläche, die in sich Nahes und Fernes vereint. Die Zweidimensionalität hat etwas Beruhigendes, insofern sie eine durch die Technik der Aufnahme bewältigte „Weltsicht“ präsentiert. Ich spreche jetzt nicht vom Thema, das uns erregen, aufregen kann, sondern von der Erlebnisqualität eines thematisch nicht aufrührenden Bildes. Jedes Foto zeigt durch seine Festlegungen eine Weltsicht, nämlich die des Fotografen. Die Verschmelzung im Flachbild, das, was ich als das „Familiäre“ bezeichnen möchte, entsteht durch das Raumkontinuum. Die Kontinuität von Raum bleibt gewahrt als einheitliches Ganzes durch graduelle Abnahme von Größe, Textur, Farbklarheit, usw. Und Zwischenräume sind keine Leerräume für sich, sondern ein Teil dieses ganzen, einheitlichen Kontinuums.

Die Gegenstände wirken in der Zweidimensionalität bescheiden ausgedehnt, – zugegebenermaßen. Sie erscheinen nicht eigentlich plastisch, womit die eigene Ausdehnung der Gegenstände gemeint ist. Merkwürdigerweise wirken die Gegenstände in gestaffelten stereoskopischen Bildern jedoch nicht immer plastischer; obwohl sie eine Menge Raum um sich herum haben, der dem Betrachter deutlich wird, dehnen sich die Gegenstände nicht so aus in den Raum, wie man es bei einem Raumbild erwarten könnte.

Das Gehirn entziffert nun beim Flachbild mit dem ererbten und erlernten Instrumentarium diese Codes, die ihm als Äquivalent von Realität geliefert werden; das Gehirn korrigiert z. B. selbstverständlich die Größenverschiebung, wenn ein 9x12-Foto betrachtet wird. Wir kriechen in Gedanken in die zweidimensionalen Bilder hinein und gehen in ihnen spazieren. Das Ferne holen wir uns durch die Fantasie heran, es drängt sich uns nicht auf.

Die stereoskopischen Bilder hingegen springen uns von einem Bildträger an, von dem wir wissen und sehen

können, daß er Fläche ist! Aus dieser Fläche lösen sich Objekt- und Raumschichten einzeln heraus und verlagern sich verschieden weit nach hinten oder sogar nach vorne, wie bei geschickten Grafiken in Anaglyphenverfahren oder bei reellen Hologrammen. Sie reichen also über die Bildebene nach hinten, bzw. nach vorne hinaus. Ist das realistisch?

Ich denke, dies ist eine eigentliche Irritation der stereoskopischen Bilder: die unaufgelöste Spannung zwischen zweidimensionalem Bildträger, den wir vor Augen haben, und dreidimensionalem Bild, das die Bildebene transzendiert.

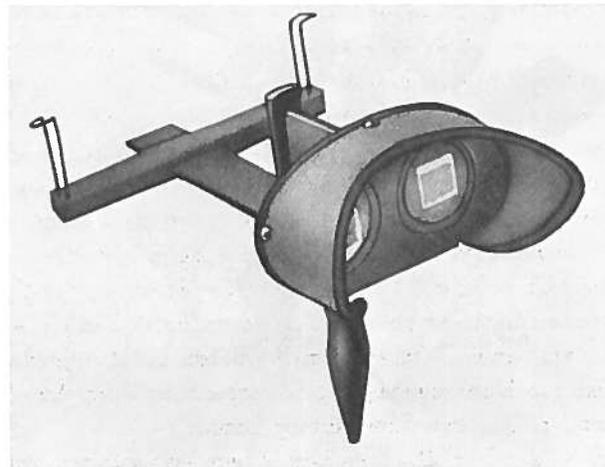
Für mich besteht ein genereller Widerspruch zwischen Bild (als Fläche) und solcherart Räumlichem in der Darstellung. Dreidimensionale Bilder, diese Zwitter, ordnen sich ein zwischen die Bereiche Grafik/Malerei und Plastik.

Die Bildebene als Fläche verschwindet allerdings, wenn wir das Foto als Stück Plastik vernachlässigen und uns der Imagination der Bildvorstellung überlassen. Dann sind wir mit den Vorstellungskräften ganz beim Bild, ich meine, wir sind in Gedanken nicht mehr bei der Realität des Stückes Leinwand oder Fotopapier, das wir anfassen, wir setzen unseren „Gedankenfuß“ in das Raumbild hinein. Das ist die Faszination in 3 D. Jedoch nur scheinbar befinden wir uns dann in einer Wahrnehmungssituation. Nehmen wir das Wort „Wahrnehmen“ wörtlich, so meinen wir ein Foto eher für „wahr“ nehmen zu können, wenn es der direkten, räumlichen Anschauung zu gleichen scheint. Aber weder das Flachfoto noch das Raumfoto ist mit der direkten Wahrnehmung identisch. Nichts ist ihr gleich.

An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich mit der Holographie geradezu an. Das Hologramm bringt sich als Bildträger im Augenblick der holographischen Lichterscheinung zum Verschwinden, da der Film transparent ist. Wir schauen beim virtuellen Hologramm durch den Film hindurch, und der holographische Gegenstand scheint frei im Raum dahinter zu schweben. Beim realen Typ des Hologramms können wir sogar probeweise den vom holographischen Bild erfüllten Erfahrungsraum vor der Bildfläche überprüfen und – greifen ins Leere!

Die halb virtuellen, halb reellen Hologramme stellen eine gewisse Irritation dar, da sie die Bildebene zu durchschneiden scheinen. Es hängt übrigens bei der Präsentation von Hologrammen bezüglich der perfekten Illusionierung viel von der geschickten Ausleuchtung ab, die im besten Fall den Bildträger ganz verschwinden läßt.

Hologramme formen übrigens die Plastizität der Körper mehr als daß sie den Raum betonen. Die Holographen sprechen davon, daß sie das Licht im Hologramm modellieren („to sculpture the light“). Dies bezieht sich auf die holographische Erscheinung als Ganzheit. Raumdarstellungen werden in der Holographie am häufigsten gegliedert durch zentralperspektivische Gestaltungsmuster, wie ich sie bezüglich der Malerei ansprach. Bisher lieben die Holographen das Anschneiden der Gegenstände und die Überschneidung als Gestaltungsmittel nicht sonderlich, obwohl sie kein Problem darstellen; sie bringen die Gegenstände entweder ganz oder als Teile ganz, wie bei einem Portrait, und plazieren sie gerne in der Bildmitte. Der die holographischen Gegenstände umgebende Raum ist meist dunkel – aus technischen Gründen, denn der holographische Gegenstand ist eine Lichterscheinung, und Licht stellt sich am besten dar in Dunkelheit. Dieses Dunkel erscheint mir jedoch angefüllt, es ist erfüllt mit der Aus-



strahlung der Objekte. Sie dehnen sich aus mit einer Aura, besetzen die Dunkelheit und geben ihr Leben. (Natürlich tun das nicht die Gegenstände, sondern wir mit unserer Fantasie, indem wir die Gegenstände weiterdenken können, potentiell.) Die Zwischenräume stereotypischer stereoskopischer Bilder werden nicht auf diese Weise angefüllt mit Leben, mit Sinn, da jede Situation sich dem Betrachter sofort offen darlegt, zwar mit dem beschriebenen Versteckspiel der Überschneidung, aber dennoch als Ganzheit in der Überschneidung, der Eklatanz.

Das bedarf einer kurzen Erläuterung. Anschneiden von Gegenständen gibt zwei Hinweise in räumlicher Hinsicht: einmal sehe ich das Vor- und Hintereinander von Personen und Sachen; zum anderen nehmen wir an, daß diese angeschnittenen Personen und Sachen nicht Stückwerk sind, sondern sich hinter dem Verbergenden fortsetzen nach rechts oder links, denn, was angeschnitten ist, wird zu Ende gedacht, vom Verstand ergänzt. Diese Ausdehnung, Vervollständigung der angeschnittenen Gegenstände vollzieht sich gewissermaßen in den zwei Dimensionen der Fläche. Die Plastizität dieser Gegenstände, ihre Dreidimensionalität, vernachlässige ich bei diesem Gedankengang, weil ich glaube, daß bei den stereoskopischen Bildern mit räumlicher Schichtung von den Zwischenräumen als Leeräumen eine Wirkung auf die Gegenstände ausgeht: im Kontext der betonten „leeren“ Zwischenräume schrumpft die Dreidimensionalität der Gegenstände scheinbar zusammen! Das Schablonenhafte der stereoskopischen Bilder, insbesondere der Nimslo-Fotos, erklärt sich, –unabhängig von den technischen Voraussetzungen–, aus dieser Dominanz der Räumlichkeit als Leere.

Diese aber entsteht zwangsläufig bei Tiefenschärfe von  $0 - \infty$ . Wenn es keine Hierarchisierung der Schärfe gibt, sind alle Gegenstände scheinbar gleich nahe und präsent, denn Nahes und Fernes werden in einem Augenblick erfaßt.

Daß die Wahrnehmung von Realität anders funktioniert, ist allgemein bekannt, auch wenn diese Sachlage nicht so einfach ist, wie sie aussieht. Meine Umgebung ist mir als Ganzes bewußt, auch wenn ich ständig fokus-

siere und andere Raumschichten ins Auge fasse. Die Schnelligkeit, mit der das geschieht bei einem gesunden Auge, läßt zwar in einer Art Zeitaufhebung die Gegenstandswelt in der Wahrnehmung ganzheitlich sein. Dennoch folgt daraus: Schärfe und Unschärfe sind gleichermaßen konstituierende Komponenten der Weltsicht. Wirklich entscheidend aber ist Folgendes: obwohl wir ständig in den Raumebenen hin- und herhüpfen, führt die Akkomodation nicht zu einer Schichtung des Raumes im Sinne von Schablonen und Scheibletten, – sondern zur Installierung von Ferne und Nähe als kontinuierlichem, sprich: gelebtem Raum! Insofern möchte ich behaupten, wir sehen nicht so räumlich wie die Stereoskopie-Fotografen annehmen mögen und in Bildern produzieren.

Fokussieren in der Wahrnehmung ist darüberhinaus ein willkürlicher und unwillkürlicher, höchst bewegter und bewegender Vorgang, der von inneren und äußeren Reizen geleitet wird; Reizendes im physiologischen wie psychologischen Sinn wird in Augenschein genommen; das sind die Dinge, die uns interessieren, wie die französischen Kaffeetassen in der Auslage eines Porzellan-geschäftes oder Dinge, die sich uns aufdrängen ohne bewußte Aufmerksamkeit, z. B. die giftgrüne Irokesenfrisur eines jungen Mannes auf der Straße.

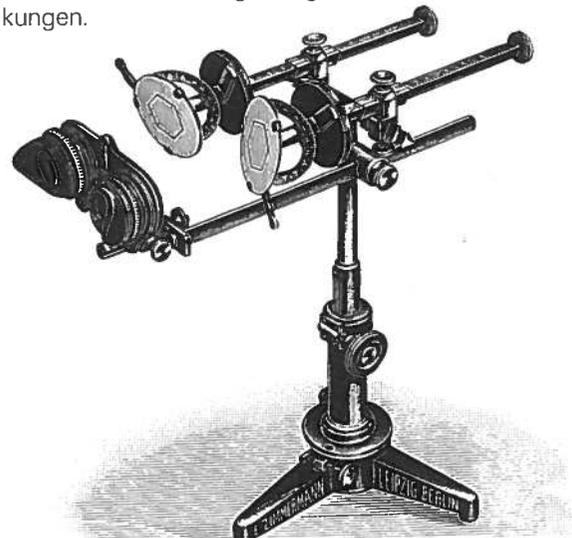
Ich möchte an dieser Stelle etwas ausführen zum Zeichencharakter der Fotos und zu der verschiedenen Wirklichkeitsnähe anderer Bildsorten; es handelt sich um ein altes Problem: die Realismus-Frage.

Nehmen wir die Höhlenmalerei mit einem Büffel und ein niederländisches Stilleben der „trompede l'oeil“-Malerei mit Fasan. Beide Bilder enthalten ein Tier und sind dennoch vollkommen unterschiedlich auf Leben bezogen, denn der Niederländer brauchte nicht das Beschwörungsritual, um seinen Magen zu füllen. Beide Beispiele sind Gemälde und als solche wieder gleich, nämlich in bezug auf ihren Zeichencharakter. Weder der Höhlenmaler noch der niederländische Meister haben Abbilder geschaffen, auch wenn die scheinbare Naturtreue des Stillebens dies nahelegt. Bei etwas genauerem Hinsehen wird man konzederen müssen, daß die tonige Farbigekeit insgesamt (oder in anderen Gemälden die Farbenpracht von Blumen und Früchten) übertrieben ist, – besonders die übergroße Schärfe, mit

der alle Details liebevoll durchgezeichnet sind, deutet auf einen ähnlichen Hyperrealismus hin, wie er stereoskopische Bilder auszeichnet: Ich denke an die berühmte Fliege, die sich auf der „Nature morte“ niedergelassen haben soll. Eine der vielen Legenden der Geschichte des Geniekultes.

Ein solches Bild hat mit der Abstraktion der Höhlenmalerei, die die Vielfalt des wirklichen Büffels auf eine prägnante Kurzformel bringt, nichts gemein. So unterschiedlich die Bilder sind, eines haben sie gemeinsam: zur Wirklichkeit haben die beiden Gemäldearten nur mehr oder weniger Bezüglichkeit.

Das einzige Abbild im eigentlichen Sinne ist das Spiegelbild, das eine Ortung der Gegenstände im umgekehrten Spiegelraum erlaubt und die direkteste, notwendigste Verknüpfung von Realität und Bild darstellt, die es bis heute gibt. – Wir sehen in den Spiegel: der Spiegel verschwindet, obwohl er durch den metallischen Glanz gesehen werden kann; aber die Aufmerksamkeit richtet sich auf das Bild. Wirklichkeit, Spiegelfläche und räumliches Spiegelbild stehen in einer merkwürdigen, kaum faßbaren Beziehung zueinander, bei der das Bildliche der Realität zum Zwilling wird. Hinzu kommt die Bewegung, eine in Zeit und Ort synchrone und lebendige Bewegung: Ich muß beim Spiegelbild dabei sein, und es folgt willig den närrischen Verrenkungen.



Diese Kaustät von Realität und Bild verbindet das Spiegelbild allerdings mit dem Foto und dem Film, die gemeinhin als die Abbilder von Realität betrachtet werden. Fotos und Filmbilder haben über den Belichtungsvorgang und chemische Bearbeitung denn auch tatsächlich einen notwendigen physikalisch-chemischen Zusammenhang mit der Realität, die auf der Emulsion eines Stückes Plastikfolie erscheint. Die ziemlichen Ähnlichkeiten mit dem, was abgelichtet wurde, machen die meist naive Einstellung zu diesen Bildern verständlich: so war es damals –oder jetzt eben vor ein paar Minuten–, denn das Sofortbildverfahren und Video rückten das Foto- und Filmbild in die Nähe der Synchronizität des Spiegelvorgangs, wobei Video in der „Closed-Circuit-Installation“ die Zeit sozusagen ganz aufhebt.

Dennoch sind Foto- und Filmbilder keine Abbilder von, sondern Zeichen für Realität. Oft übrigens sehr genaue, wenn es darauf ankommt, wie bei kompetent gemachten Dokumentaraufnahmen.

Der Zeichencharakter von Flachfotos bezieht sich auf die Codierung fotografisch aufgenommener, realer Objekte, die wir im Foto als solche wiedererkennen, obwohl wir auf ein Stück Kunststoff-Folie schauen, das eine perlartige Oberfläche und veränderbare Farben hat, viel, viel kleiner ist als die Wirklichkeit, die es meint, und – eben flach! Trotz dieser Übersetzung in Zeichen sagt jeder: „Sieh mal, da bin ich!“ und zeigt auf das ominöse Stück Plastik. Zwar ist ein Fotoportrait der äußeren Wirklichkeit viel verwandter als ein Portraitgemälde, – ein „Stück Realität“ ist es jedoch nur dem naiven Verständnis von Bildern. Dabei rede ich noch nicht einmal von den möglichen gestalterischen Manipulationen, die beim Fotografieren oder im Labor vorgenommen werden können, sondern nur von den nötigen Manipulationen im ursprünglichen Wortsinn der „Handhabungen“ wie Blendenwahl, Einstellung der Schärfentiefe oder Belichtungszeit, usw.

Daß das Auge keine Kamera ist, brauche ich hier nicht weiter auszuführen. Die synthetisierenden Funktionen des Gehirns lassen den Vergleich mit der Kamera nicht zu. Nicht aufgeklärt sind bisher die komplizierten Vorgänge der Reizübertragung von den Nervenzellen ins Gehirn, ihre Umsetzung in elektromagnetische Impulse,

das Zusammenwirken der verschiedenen Gehirnzentren, geschweige das Umschlagen in eine (immaterielle?) Vorstellung.

Nebenbei gesagt, gibt es eine holographische Theorie über die Gehirntätigkeit (s. Pibram-Texte weiter hinten).

Dennoch können wir über die Phänomenologie feststellen, daß das Gehirn auch Bildsituationen, die nicht dreidimensional, sondern flach abgebildet vorliegen, nach denselben Gesetzmäßigkeiten decodiert wie in der direkten Wahrnehmung, eben entlang den Tiefengradienten der Größenabnahme, der Abnahme von Schärfe, Verkleinerung der Textur und Farbveränderung, –die alle unter Perspektivgesetze fallen–, und auch durch das Phänomen der Überschneidung. Das binokuläre Sehen gehört in diese Aufzählung hinein als Faktor unter vielen; während wir auf der Seite des Objekts eine ganze Reihe von Faktoren finden, die Räumlichkeit suggerieren, ist die Tatsache der Zweiäugigkeit auf Seiten des Subjekts zwar eine wichtige Bedingung, jedoch nicht alleinige Ursache für Räumlichkeit in der Wahrnehmung.

Die stereoskopischen Fotografen, welche von der „unnatürlichen Beschränkung auf die ‚einäugige‘ Abbildung“ sprechen, verabsolutieren aber gerade diesen einen Faktor und präferieren dazu das Vor- und Hintereinander von Personen und Sachen. Augenscheinlich nützen jedoch keine zwei „Augen“ an der Kamera und keine vier oder mehr, um den bildlichen Eindrücken der direkten Wahrnehmung nahezukommen. Dementsprechend kann es keine –ich zitiere– „naturwahre“ und „zweifelsfreie“ Darstellung geben.

Wenn nun Räumlichkeit im 3 D-Foto dergestalt konstituierend für die Bildgestaltung wird, dominiert sie alles andere! Das liegt meines Erachtens bei den stereoskopischen Bildern vor: sie sind –wörtlich genommen– „penetrant“. Die eindringliche, übersteigerte Verräumlichung der Bilder möchte ich eine „Anbiederung“ an die Realität nennen, welche die Bilder nachahmen wollen, obwohl sie Zeichen sind.

Der gesamte Trend einer so verstandenen Realistik zeigt, daß die Betrachter, wenn nicht sogar die Hersteller, das Verständnis vom Zeichencharakter der Bilder

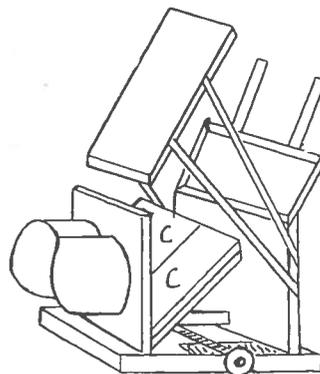
verlieren. Wobei ich bei jedem Einzelnen unterscheiden möchte zwischen der intellektuellen Grundeinsicht in die vielzitierten „Manipulationen“ und dem bewußtlosen alltäglichen Umgang mit Bildern von Realität.

Die stereoskopischen Reise-Bilder sollen Surrogat der Realität sein: „Da kann man ja fast das Fahrgeld sparen, wenn man diese Bilder sieht!“ Fast, eben nur fast, kann man sich das Fahrgeld sparen, denn die Welt sehen und erfahren ist mehr als Bilder anschauen.

„Erfahren“ war früher wörtlich zu nehmen, hatte also zur Voraussetzung, daß man seinen Sessel verließ und sich auf Fahrt begab. Das tun die Produzenten von Fotos auch, nicht aber die Rezipienten. Man sollte sich ernsthaft überlegen, welche Konsequenzen die Tatsache hat, daß der derzeitige amerikanische Präsident die wichtigsten sowjetischen Politiker in Realität nie persönlich erlebte, sonder in Bildaufzeichnungen sieht! Natürlich läßt sich in räumlichen Bildern einfacher leben, die Fantasie kann sich in diesen Bildern so bequem einrichten wie in einer Wohnstube. Darin liegt der Reiz – oder: die Verführung. Räumliche Bilder machen auf Dauer faul!

Ich möchte noch auf zwei andere Probleme zu sprechen kommen.

Zum einen: Mit der Eindringlichkeit oder Aufdringlichkeit der verräumlichten Bilder muß der stereoskopische



Fotograf oder Filmer wissend und behutsam umgehen, wenn er nicht den Schaubudeneffekt oder Jahrmarktscharakter kreieren will, mit dem auch die Holographen zu kämpfen haben, wenn sie das Medium künstlerisch einsetzen wollen. Um diesen spektakulären Effekt bemühen sich jene Designer des populären Massenamusements schon längst und bestens an Orten, die sinnigerweise Namen wie „Phantasialand“ tragen. An den bisherigen 3 D-Filmen läßt sich ablesen, daß der Nervenkitzel, das Penetrieren bis in die letzten Nervenfasern des Zuschauers, Potenz dieses Genres ist. Und das gelingt fast schon hundertprozentig!

„Der weiße Hai in 3 D ist Terror“ lautete die jüngste Filmreklame zum Teil III im Programm des Kölner Stadtanzeigers (Dezember 1983).

Ich glaube, die engagierten Fotografen der Stereoskopie haben einen Ehrenkodex entwickelt, der beinhaltet, keinen Horror mit der Darstellung der dritten Dimension zu erzeugen. Wenn dem so ist, besteht leicht die Gefahr einer gegensätzlichen Tendenz: der Hang zur romantischen Idylle! Denn wenn man durch den 3 D-Effekt erreicht, daß man im Bild quasi dabei ist, dann aber bitte nur bei den schönen Dingen!

Die Andacht, mit der Raumbilder von scheinbar intakter Natur angeschaut werden mit Untermauerung von festlicher klassischer Musik, legt mir die Vermutung nahe, die Stereoskopie könnte zur Kultivierung des „Wahren, Guten, Schönen“ geraten, – die unangenehmen Tatsachen der Wirklichkeit außer acht lassend. Dasselbe gilt für die Fotografie der sog. „zweiten Natur“. Ich bin sicher, der 29th Oakland Stereo International Salon 1985 in USA wird eine Menge Raumbilder der „Maschinenromantik“ zeigen. Ich denke nicht, daß diese Neigung zur Idylle generell ist, sie liegt bei der Stereoskopie jedoch im „Nahbereich“ des Wahrscheinlichen, weil Raumbilder nicht nur das Optische plastisch gestalten, sondern auch die Gefühle stärker modellieren. In diesem Fall tritt an die Stelle des Terrors eine „Verhübschung“ der Welt. Die Motive sind damit festgelegt.

Tatsächlich scheinen mir bestimmte topoi in der Stereoskopie immer wiederzukehren.

Das optische Bombardement des o. g. 3 D-Films liefert zum anderen den schlagenden Beweis für das Ziel, das

von diesen Filmern (tiefenräumlich!) anvisiert wird: dem Betrachter etwas „direkt“ zu vermitteln: „Das Blut spritzt bis in die letzte Reihe!“

Hieran zeigt sich im Extrem noch einmal deutlich, worauf die dreidimensionale Fotografie und der Film hinauswollen: sog. Realismus. Ich möchte das Problem noch einmal kurz unter gesellschaftlichem Aspekt aufrollen.

Denn ich sehe eine Parallele zwischen der in Rede stehenden Kunst und einer Auffassung von Wissenschaft, die immer noch vorherrschend ist; diese will die Realität in den Griff bekommen. Weitergehend handelt es sich um das erkenntnistheoretische Problem und verknüpft damit um ein politisches Problem: Herrschaft über alle Dinge zu haben.

Das scheint weit hergeholt, aber Fotografieren ist gemeinhin, wie ich versuchte darzulegen, „Objektivieren“, indem wir zwischen die eigene Leiblichkeit – und das ist Abhängigkeit von unübertragbarer sinnlich-mentaler Wirklichkeitserfassung – und die Welt einen Apparat schieben, der die Aufgabe übernimmt, Realität „objektiv“ einzufangen. Kameras sind immer noch genormter als Menschen. Der Akt des Fotografierens stellt sich, so verstanden, dar als eine nach außen verlagerte Wahrnehmungstätigkeit, wie sie uns Subjekten in Gemeinschaft nicht austauschbar ist. Hieran knüpfe ich den erkenntnistheoretischen Gedanken.

Unter diesem Gesichtspunkt ist Dreidimensionalität logischer Bestandteil von Fotografien und Filmbildern. Die dargestellte Welt ist nicht nur greifbarer, sie scheint auch begreifbarer. Und was begreifbar ist, kann man leichter beherrschen.

Mit den vielen Fotografien, die im Verständnis des „Abbildens“ gemacht werden, z. B. Portraits im privaten Bereich, kann man die Realität in die Brieftasche stecken und bei sich tragen als Besitz.

Das möchten die Wissenschaftler auch; diese sehen jedoch neuerdings wieder die Grenzen der Erkenntnis und Eingriffsmöglichkeiten, die Grenzen der Beherrschbarkeit der Natur. Da Wissenschaft und Technik nicht im luftleeren Raum stattfinden, ist Politik zwangsläufig mit im Spiel, – meist als movens.

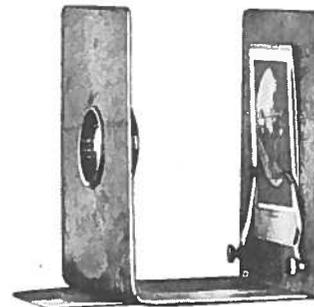
Es ist die starke Abbildhaftigkeit, die schon den Flachfotos trotz ihrer Abstraktionen eigen ist, welche eine adäquate Einstellung zu ihnen als eigenständige Bildwelten so erschwert, und eine Überprüfung der Wirklichkeitstreue bei dokumentarischen und journalistischen Fotografien ist in fast keinem Fall möglich, da die Orte entweder unerreichbar oder verändert sind. Also sind wir diesen Fotos gewissermaßen ausgeliefert, auch wenn sie ohne Verfälschungsabsicht gemacht sind.

Die dritte Dimension gibt Fotos anscheinend mehr Realistik; wir könnten ihnen eher glauben; umso mehr würden wir getäuscht!

Man kann aber schon jetzt sagen, –bevor das Problem der Reproduktion räumlicher Fotos, die ohne technische Hilfsmittel gesehen werden können, gelöst ist–, für was sie besonders geeignet sind. Ganz sicher werden die Bühnenbilder räumliche Fotografien als Prospekt schätzen ebenso wie Hologramm für solche Szenen, in denen aus dem Medium ein Sinn erwächst. Sach- und Architekturfotografie wird durch die dritte Dimension bereichert, und die Werbung wird sich die effektive Ansprache an das Käuferpublikum nicht entgehen lassen.

Zu überlegen ist, ob dreidimensionale Fotos in der Tagespresse und Illustrierten wirklich wünschenswert sind, z. B. das napalmverbrannte, rennende Mädchen aus Vietnam?

Ich bin ziemlich sicher, daß diese Frage nie ernsthaft aufgeworfen und diskutiert wird. Die Alternative 2 D



oder 3 D wird unter dem Gesichtspunkt „Fortschritt“ problemlos zugunsten des „effizienteren“ 3 D-Bildes entschieden werden, sobald die Technik reif ist. Dennoch: Dreidimensionalität könnte als eine der ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten betrachtet werden statt ständiges Spektakulum zu sein, als ästhetisches Spiel mit der Illusion statt Potenzierung der Manipulation zu werden.

Das Räumliche kann in einem Bild zum Hauptthema werden wie jeder andere Faktor, wie Licht/Schatten, Farbe, Struktur... Bei einem Foto beispielsweise, das eigentlich von der Lichtwirkung lebt, kann die 3 D-Wirkung dabei sein, ohne sich in den Vordergrund zu schieben.

Das Raumbild ist ein Verfahren, das seinen Platz in den Medien erhalten wird. Fast sicher scheint mir auch, daß neben dem künstlerischen Umgang mit Raumbildern eine Renaissance der flächigen Auffassung von Grafiken und Gemälden kommen wird im Sinne eines Bekenntnisses zur Fläche der Leinwand und des Papiers. Übrigens, weil Zeichnungen, Gemälde, Plastiken diesen Zeichencharakter haben, als Kunst vollkommen verschieden sind von anderen realen Dingen, habe ich mir nie Sorgen gemacht um den oft befürchteten Tod der Künste.

Nun mag alles, was mir an stereoskopischen Bildern aufgefallen ist, eine Sache der Gewohnheit sein. Erst wenn genügend Alltagserfahrungen mit räumlichen Bildern gemacht worden sind, können meine Aussagen verworfen werden. (Vielleicht habe ich bis dahin meine sämtlichen Flachfotos in den Papierkorb geschmissen!!!)

Solange wage ich zu behaupten, daß der Hyperrealismus der stereoskopischen Bilder wider die Erwartung und die Natur der menschlichen Wahrnehmung läuft und in der starren Regelmäßigkeit wider die Möglichkeiten der Bildgestaltung.

Aber das kann nur bedeuten, daß diese Gesetze (weit!) über den (ästhetischen) Haufen geworfen werden müssen!

Dieser Vortrag ist für die deutsche Stereoskopische Gesellschaft, Sektion Köln, geschrieben worden und wurde am 18. 2. 84 vorgetragen.