

## DIE WELT KANN FOTOGRAFIERT WERDEN

Publiziert in: *Points of view, Fotografien von Kurt Caviezel*, herausgegeben von Ulrich Binder und Bündner Kunstmuseum, Chur 2002

Caviezels Kamera ist groß. So groß, dass man sie auf Reisen nicht mitzunehmen braucht, da sie fast überall, wohin man auch kommen mag, ohnehin schon ist. So groß, dass der Sucher beliebig viele Ansichten zeigt, die, nacheinander betrachtet, die Eindrücke einer Reise wiedergeben. Dabei sitzt man zu Hause vor dem Bildschirm des Computers, trinkt eine Tasse Tee und erspart sich alle Kosten und Mühsal einer Reise mit Koffer und Körper. Es ist nicht eigentlich seine Kamera, doch er verwendet sie in eigener Weise: Der Bildschirm wird ihm zum Sucher, das World Wide Web zum Gehäuse. Täglich macht er darin seinen «Rundgang», öffnet nacheinander die Objektive der Webcams und sieht nach, ob sich derzeit etwas Bildhaftes ereignet. Ist dem so, betätigt er den Fernauslöser und speichert das Bild auf die Festplatte.

### Dunkles Netz

Wie ein Pilzgeflecht umspannt es den Erdball, bildet ein unendlich verzweigtes System, das da und dort in bildschirmförmige Synapsen mündet. Von diesen Schirmen aus gewinnt man Einsicht in ein immenses Lager, das angeblich keine wirklichen Dinge enthält, ein Lager des Leichten und Durchscheinenden. Umso handfester sind die dafür gebräuchlichen Ausdrücke: «Vom Netz lädt man» seine Daten herunter, «ins Netz geht man», um sich aktuelle Informationen zu verschaffen. Anfänglich zumindest. Denn unweigerlich gerät man auf Abwege, verliert sich in den benachbarten Suchresultaten, die selbst dann, wenn das Gewünschte mal gefunden wird, eine Idee interessanter erscheinen – und von da aus geht's immer weiter, von Trouvaille zu Trouvaille, eine assoziierende Maschine! denkt man entzückt, die schließlich auch großzügig darüber hinwegsieht, dass sich der Anlass der Suche unterwegs gänzlich verlor. Doch für das nächste Mal rüstet man sich mit lauterer Absichten.

Nicht so Caviezel. Als Netz-Flaneur benötigt er keine Vorsätze, sondern macht dieser Binnenwelt seine Aufwartungen, als führte er eine Schildkröte an der Leine aus. Dabei besucht er mit Vorliebe so genannte Webcams, niedrig auflösende Kameras, die in vorgegebenen Zeitintervallen Bilder aufnehmen und ins Netz übertragen. An unterschiedlichsten Orten positioniert, erfüllen sie ebenso unterschiedliche Zwecke. So lässt sich zum Beispiel durch eine Kamera auf der Bergspitze das Wetter begutachten, bevor man in Urlaub fährt. Dank Trafficcams an neuralgischen Punkten verfügt man über wichtige Infos zum Verkehrsablauf. Ist das Kameraauge über dem Bildschirm angebracht, lassen sich die Email-Botschaften mit einem versonnenen Gesicht verbinden.

Doch nicht alle Zwecke sind so klar aus den Bildern erschließbar. Was übermittelt etwa der Blick in einen privaten Vorgarten mit leerem, rosarotem Plantschbecken, die Ansicht eines blühenden Weihnachtssterns oder zweier Futternäpfe auf der Veranda? Die bange Selbstverständlichkeit des Gezeigten mag der Vergewisserung dienen, «dass alles o. k. ist», doch für Zaungäste unterlaufen diese Alltagsstills den gewohnten Informationsgehalt. Während so die einen Bilder das Rätsel ihrer Nutzlosigkeit erzeugen und den Betrachter auf eine interessenslose Wahrnehmung geradezu verpflichten, geben sich andere durchaus beredt und nehmen mit ihrer Antwort etwaige Fragen vorweg.

Den Flaneur Caviezel kümmert dieser Unterschied wenig. Er betrachtet die Bilder fast beiläufig und doch mit genügend Muße, sodass sich ihre Mitteilung erst bei der Betrachtung verfertigen kann. Eine Andeutung oft nur,

die festgehalten auf der Harddisk, sich vielleicht später noch bekräftigen wird. Dort sammeln sich tausende von Bildern, ein Bruchteil wiederum der gesehenen. Warum, kann man fragen, legt sich Caviezel diesen Bildervorrat zurück, aus Aufnahmen die – kaum sind sie gemacht – ihre Aktualität schon eingebüßt haben? Ihre Auflösung ist zudem zu klein, als dass sie sich in die Gegenständlichkeit zurückrechnen ließen. Diese Fotografien zeigen die Welt als Software.

Wohl treffen sich ihre fliehenden Linien weiterhin in einem Punkt, doch lässt sich über die angenommenen Standpunkte keine «menschliche» Topografie rekonstruieren. Es gibt keinen Autor mehr, der ein Ereignis bezeugte – radikaler noch als irgend sonst in der Fotografie wird Natur in ihrem Rohzustand gegeben. Und dennoch erscheinen Webcambilder nicht als scharf geschnittene Karrees aus einem an sich kontinuierlichen Raum. Nach hinten diffus abgeschlossen und an den Rändern leicht eingebogen, vervollständigt sich das Gezeigte zu einer Welt in der Blase. Wie durch Gucklöcher betrachtet man diese Welten, mal Verkehrsvoyeur, mal Wettervoyeur, doch das Geschehen spielt in unüberwindbarer Distanz, unfassbar, weil ohne taktile Differenzen. Caviezels Sammlung fügt sich insofern nicht zu einem dichter werdenden Panorama, sondern bleibt disparat. Wie im Bild, aufgenommen durch eine mit Wassertropfen beschlagenen Linse.

#### Tintenstrahlen

Die Bilder sammeln sich auf der Festplatte. Um sie verfügbar zu machen, bedarf es zusätzlicher Geräte. Caviezel verwendet einen weithin gebräuchlichen Tintenstrahldrucker. «Der HP DeskJet 640C liefert dank seiner beiden Patronen jederzeit gestochenen scharfen Text und brillante Farben für die täglichen Druckanforderungen zu Hause.» Der Drucker empfiehlt sich ausdrücklich für «Bilder in Fotoqualität».

«Beim Tintenstrahldruck wird die Tinte im Druckkopf erhitzt, wodurch sich eine Blase bildet. Diese dehnt sich aus und drückt so die Tinte aus dem Druckkopf. Durch anschließende Verringerung der Hitze sinkt die Blase wieder zusammen und erzeugt ein Vakuum, durch das neue Tinte in den Druckkopf gesogen wird. Anschließend beginnt der Vorgang von Neuem. Aktuelle Drucker arbeiten dabei mit Schussfrequenzen von bis zu 18 KHz und erreichen Tropfenzahlen von bis zu 7,3 Millionen Tintentropfen pro Sekunde alleine mit den drei Druckfarben. Die Tintenpatronen enthalten Cyan-, Magenta-, Gelb- und eventuell Schwarz-Tinte. Die Tinte wird Punkt für Punkt auf das Papier aufgesprüht, wobei jeweils nur eine Grundfarbe pro Punkt gedruckt werden kann. Halbtöne werden durch die so genannte Rasterung erzeugt. Das bedeutet, dass Tintenpunkte aus den verschiedenen Grundfarben so dicht aneinander gedruckt werden, dass sich für den Betrachter aus genügend großer Entfernung der Eindruck eines Halbtones ergibt. Die Qualität des Halbtones ist dabei von der Auflösung des Druckers, also von der Anzahl der Punkte pro Fläche abhängig.»

«Die so genannte Auflösung gibt an, wie viele Tropfen der Druckkopf pro Flächeneinheit aufbringen kann. Je mehr, desto genauer können Text oder Bilddetails dargestellt werden, desto besser ist der Ausdruck. Die horizontale Auflösung hängt von der so genannten Schussfrequenz der Druckdüsen ab sowie von der Bewegungsgeschwindigkeit des Druckkopfes. Die vertikale Auflösung ergibt sich aus der Positioniergenauigkeit beim Papiervorschub. Die Feuergeschwindigkeit der Druckköpfe ist einfacher beherrschbar als der Papiervorschub.»

Für den Bruchteil einer Sekunde befindet sich die Farbe in der Luft zwischen Papier und Patrone. Als Tintenregen prasselt das Bild auf den künftigen Träger, ein Vorgang, seinerseits viel zu schnell, als dass man ihn beobachten oder fotografieren könnte. Anstelle des Papiers lässt Caviezel Folien bedrucken. Die Drucke sind so

klein, dass bei der anschließenden Vergrößerung, als Projektion oder Papierabzug, der Raster der Tintenpunkte deutlich sichtbar wird und noch deutlicher die Zwischenräume. Im Unterschied zu den regelmäßig verteilten Rasterpunkten im Zeitungsbild etwa, die in ihrem Durchmesser variieren und so räumliche Verläufe nachbilden, ändert sich bei diesem Verfahren bei gleicher Punktgröße deren Verteildichte. Helle Flächen enthalten nur wenige Punkte und, um im Jargon zu bleiben: auf dunkle Stellen wird am meisten geschossen.

Mit dem BubbleJet, so ist weiter den Erläuterungen im Internet zu entnehmen, lassen sich soundsoviele Farben darstellen. Auch der oft wiederholte Hinweis auf Bilder mit Fotoqualität bestätigt nur die Differenz zwischen Foto und Druck. Hier werden keine Bilder gemacht, sondern mit Hilfe kleinster Farbblasen dargestellt. Und wie bei technischen Neuerungen üblich, müht man sich nach Kräften, mit dem neuen Medium an herkömmliche ästhetische Ansprüche anzuschließen.

### Die grosse Auflösung

Hier gewinnt Caviezel seine Bildmöglichkeiten. Statt den Beschwörungen der Händler und Broschüren zu folgen, erprobt er die verschiedenen Drucker und interessiert sich präzise für deren vermeintliche Defizite. Oder vielleicht nimmt er nur den Ausdruck aus der Prospektsprache beim Wort: Die «große Auflösung», hier als Voraussetzung für «gestochene Schärfe» beschrieben, meint im alltäglichen Gebrauch öfter das Gegenteil und ist eher mit Abschiedsszenen auf windigen Sackbahnhöfen oder aber mit sexueller Ekstase konnotiert. Der Künstler experimentiert mit eben dieser «großen Auflösung» und entdeckt dabei, dass die leichten Bilder vom Netz, ausgedruckt und vergrößert, von der Netzhaut gerne weiterbearbeitet werden. Sie ist es, die schließlich die Farben ausmischt und die großen Zwischenräume zu weltlichen Oberflächen ergänzt. Insofern ist die Rhetorik dieser Bilder von jener der Fotografie grundverschieden. Während letztere auch bei aufwändigsten Inszenierungen darauf besteht, dass es diese wirklich gibt, lassen Caviezels Bilder diese Art Behauptung kommentarlos fallen. Sie enthalten sich gänzlich der Ontologie und ersparen uns den sonst obligaten Hinweis auf die Konstruktionsverhältnisse zwischen Bild und Welt.

«So sieht die Filmdiva aus. Sie ist 24 Jahre alt, sie steht auf der Titelseite einer illustrierten Zeitung vor dem Excelsior-Hotel am Lido. Wir schreiben September. Wer durch die Lupe blickte, erkannte den Raster, die Millionen von Pünktchen, aus denen die Diva, die Wellen und das Hotel bestehen. Aber mit dem Bild ist nicht das Punktnetz gemeint, sondern die lebendige Diva am Lido.» Die Fotografie dokumentiere lediglich den «Oberflächenzusammenhang» meint Siegfried Kracauer weiter unten im Hinblick auf die neu aufkommenden Illustrierten (Die Photographie, Frankfurter Zeitung, Oktober 1927). Inzwischen ist die Gesamtfläche der fotografierten Bilder gewiss größer, «flächendeckender» geworden. Hat sich die Oberflächenspannung dennoch erhöht? Um das Punktnetz auf Caviezels Bildern zu erkennen, bedarf es jedenfalls keiner Lupe mehr. Nähern wir uns dem Bild, verliert sich die Figur, zieht sich erst in feines Gewebe, dann in Punktschwärme zurück, bis endlich die Abstände so weit sind, dass sich die Farbspuren einzeln lesen lassen: «•». Mit der Entfernung des Betrachters changieren die Bilder zwischen Darstellung und Vorführung. Wer sich ihnen mit prüfendem Blick nähert, um ein Detail zu erfassen, verliert sich schließlich zwischen zusammenhanglosen Tintentropfen. Die Bilder sind unnahbar, genauer: Sie führen vor, wie Oberfläche zu einer Funktion der Entfernung wird. Und sie legen sie tückischerweise so an, dass wir uns einmal vor ihr, einmal in ihr befinden, mal die Welt draußen, mal vor uns betrachten.

Caviezels Bilder zeigen eine bewegliche Schicht, weder ausschließlich Welt noch hermetische Form, schwebende Erscheinungen mit wandelnder Transparenz. Sie setzen eine ebenso schwebende Aufmerksamkeit voraus, in der die semantischen Vorspannungen der Fotografie aufgehoben und durch freie oder andere Verweise ersetzt werden. Unübersehbar ist wohl der Bezug zur Bildersammlung im Museum, aber auch zu jenen programmatischen Bildverfahren Ende des 19. Jahrhunderts, in denen die Gegenstandswelt förmlich von Hand aufgelöst wurde. Caviezel verwendet neueste Technik, um sich auf diese Geschichte zu besinnen, ähnlich den «Kunstfotografen» jenes Jahrhunderts, die ihre Malerei zugunsten der Fotografie aufgaben, nur um die gängigen Bildvorstellungen im neuen Medium zu reproduzieren. Es entspann sich damals eine heftige Debatte zwischen «Realisten» und «Kunstfotografen», zwischen denen, die in der Kopiertreue der neuen Kamera ihre wesentlichen Möglichkeiten entdeckten und denen, die genau darin den Verlust jeglichen künstlerischen Ausdrucks beklagten. Bekanntlich hat sich diese Diskussion in gewandelter Form bis heute erhalten und sie versammelt gewiss nicht die inspiriertesten Beiträge. Doch erst vor diesem Hintergrund ist die brisante Verwirrung zu verstehen, die Caviezels Bilder anstiften. Recht unbekümmert bewegen sie sich zwischen banalem Abklatsch und strenger Formalisierung, zwischen dem klugen Einsatz moderner Technik und dem spitzfindigen Handwerk längst verstorbener Maler.

### Zeitpunkte

Seit es die Fotografie gibt, mag es mehr Augenblicke geben, verpasste und aufgehobene. Die Lesart von Fotografien als «Momentaufnahmen» leitet sich her aus der kurzen Belichtungszeit bei deren Herstellung. Schwer zu sagen hingegen, wann genau Caviezels Bilder entstehen – im Zeitpunkt der Auswahl, beim Ausdruck Zeile um Zeile, mit der großformatigen Präsentation im Museum oder erst bei vollzogener Rezeption. Und auch unnötig zu entscheiden. Denn ihre Wirkung verbündet sich mit der diffusen Herkunft. Sie bestechen nicht mit frappierenden Details, noch schockieren sie durch genüsslich inszenierte Beliebigkeit. Der Künstler bestimmt weder Zeitpunkt noch Ausschnitt, sondern bearbeitet einen ständig sich erneuernden, sich selbst überschreibenden Bilderfundus. Mit Bedacht wählt er darin seine Bilder aus und entwickelt den Modus ihrer Präsentation. Ihrer inflationären Verfügbarkeit setzt er seine unerschütterliche Zuwendung entgegen. Und Bild für Bild unterzieht er dem medialen Transfer und beobachtet die kleinsten Veränderungen im Wissen darum, dass jedes Exponieren den Einspruch des Ausgeblendeten nach sich zieht.

Die Punktstruktur wirkt diesem Vorbehalt entgegen, indem sie eine ebene Unwichtigkeit über die gesamte Bildfläche verteilt. Sie verpflichtet die unterschiedlichsten Motive – Landschaft, Stillleben, Porträt – auf ein Niveau der Erscheinung, das bei genauerer Betrachtung in zwei räumliche Bereiche auseinandertritt: in eine wunderbar irisierende Oberfläche und einen stummen, aber mächtigen Bildergrund. Erstere ist zuständig für die hauchdünnen Botschaften, letzterer für die Unerheblichkeit der präsentierten Auswahl. Vor unseren Augen spitzt sich damit ein Grundthema der Fotografie weiter zu. Es sammeln sich ganze Bilder aus dem bildnerischen «Hier und Jetzt», dem Punkt, nur um zu belegen, dass dem Augenblick der fotografischen Aufnahme keine besondere Bedeutung zukommt. Warum sollten wir einen Moment länger als einen Moment betrachten? Nicht weil er sich auszeichnet vor anderen und in seiner Einzigartigkeit Anspruch auf Wiederholung erhebt. Sondern weil er dem Bereich des Wahrscheinlichen nur vorübergehend entliehen ist und uns, trotz nervöser Tätigkeit auf der Netzhaut, in seine gelassene Schönheit miteinschließt.