

random combinations:

FOTOGRAFISCHE EXPERIMENTE

ANDREA HAUSMANN

MASTERARBEIT
Kunstuniversität Linz
Visuelle Kommunikation

Masterarbeit von Andrea Hausmann
Master of Arts
Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz
Institut für Medien, Visuelle Kommunikation
Betreuung: assoz.Prof. DI (FH) Lechner Marianne
2026

Schriftliche Thesis zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts
an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz,
Institut für Medien, Abteilung Visuelle Kommunikation unter der
Betreuung von assoz.Prof. DI (FH) Lechner Marianne.

Ich, Andrea Hausmann, erkläre eidesstattlich, dass ich diese Arbeit
selbstständig verfasst habe. Es wurden keine anderen als die
angegebenen Quellen verwendet. Direkt oder indirekt übernommenen
Formulierungen und Gedanken aus fremden Quellen werden als
solche kenntlich gemacht.

Datum:

ABSTRACT

Diese Masterarbeit untersucht die Frage, wie Gefühle anhand von Fotografien visualisiert werden können; im Zentrum steht dabei nicht das einzelne Bild, sondern Wahrnehmung als prozesshafter Vorgang, in dem fotografische Bedeutung erst im Sehen entsteht. Ziel der Arbeit ist es, Bedingungen zu analysieren, unter denen fotografische Bilder nicht nur betrachtet, sondern als emotional erfahrbar wahrgenommen werden.

Die Arbeit verbindet eine theoretische Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Bildwirkung mit einem praxisbasierten, experimentellen Ansatz; mit dem Experiment random combinations wurde ein offenes, vom Zufallsprinzip geleitetes fotografisches Verfahren erprobt, ergänzt durch eine Onlineumfrage zur Erfassung subjektiver Wahrnehmungen und Empfindungen.

Grundlegend ist die Annahme, dass emotionale Bildwirkung nicht eindeutig steuerbar ist; Wahrnehmung und Gefühl sind individuell geprägt und stehen in engem Zusammenhang mit Erfahrung, Erinnerung und kulturellen Einflüssen. Gefühle werden in der Fotografie damit weniger dargestellt als im Sehen erfahrbar gemacht; fotografische Bedeutung formiert sich im Zusammenspiel von Bild, Betrachtung und fortlaufendem Prozess.

This master's thesis examines the question of how emotions can be visualized using photographs; the focus is not on the individual image, but on perception as a process in which photographic meaning only arises when viewed. The aim of the thesis is to analyze the conditions under which photographic images are not only viewed but also perceived as emotionally experiential.

The thesis combines a theoretical examination of perception and image impact with a practice-based, experimental approach; the experiment random combinations tested an open, random-principle-guided photographic process, supplemented by an online survey to record subjective perceptions and sensations.

The fundamental assumption is that the emotional impact of images cannot be clearly controlled; perception and feeling are individually shaped and closely related to experience, memory, and cultural influences. In photography, feelings are thus less represented than made experiential through viewing; photographic meaning is formed in the interplay of image, viewing, and ongoing process.

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|-----|
| Abstract | 7 |
| KAPITEL 1 | 10 |
| Motivation und persönliche Ausgangslage | |
| KAPITEL 2 | 14 |
| Emotionale Wahrnehmung von Fotografien | |
| 2.1 | 18 |
| Gestalterische Bildmittel und ihre Wirkung | |
| 2.2 | 30 |
| Auswirkungen von Farben auf die Stimmung | |
| 2.3 | 36 |
| Mechanismen emotionaler Bildwahrnehmung | |
| KAPITEL 3 | 50 |
| Fotografische Methoden und Ansätze | |
| 3.1 | 53 |
| Fotografie als produktive Praxis des Sehens und Denkens | |
| 3.2 | 56 |
| Techniken zur experimentellen Umsetzung | |
| 3.3 | 58 |
| Der Praktische Teil meiner Arbeit | |
| KAPITEL 4 | 60 |
| Random Combination | |
| 4.1 | 67 |
| Die Resultate | |
| KAPITEL 5 | 180 |
| Schlussteil | |
| Kurze Gesamtschau der Umfrage | 185 |
| Literaturverzeichnis | 186 |
| Abbildungsverzeichnis | 187 |

Kapitel 1



A black and white photograph of a person's hands typing on a keyboard. The image is slightly blurred, giving it a sense of motion. The word "Motivation" is overlaid in the center in a white, italicized serif font.

Motivation

MOTIVATION UND PERSÖNLICHE AUSGANGSLAGE

Neugierde fürs Leben, das ist es, was mich immerzu antreibt. Es gibt unzählige Dinge, die mich begeistern, aber nichts davon hat mich so eingenommen und meinen Alltag bestimmt wie die Fotografie.

Diese Arbeit ist aus einem persönlichen Bedürfnis heraus entstanden, meine eigene Beziehung zur Fotografie zu verstehen und zu hinterfragen. »Doch wie schon in der Malerei, so müssen wir auch in der Fotografie lernen, nicht das „Bild“ zu sehen, nicht die eng geführte Wiedergabe der Natur [...]« (Moholy-Nagy, 2014, S. 178). In diesem Zusammenhang verstehe ich Fotografie weniger als Abbild, sondern als eigenständiges Mittel visuellen Ausdrucks. Diese Aussage findet sich auch bei Walter Benjamin wieder: »Erst wenn Menschen auf Photographien gar nicht mehr zu sehen seien [...] trete ihr ›Ausstellungswert‹ hervor. [...] der Betrachter einen ›bestimmten Weg suchen‹ müsse« (Benjamin, 2015, S. 143) Erst in der Abkehr von klaren Motiven entsteht für mich ein Raum, in dem Fotografie erfahrbar wird und sich ein persönlicher Zugang zum Bild entwickeln kann.

Fotografie war für mich kein bewusst eingeschlagener Weg. Sie ist während meines Studiums langsam Teil meines Alltags geworden. Zu Beginn diente sie lediglich dazu, Arbeiten festzuhalten, sichtbar zu machen und zu dokumentieren. Ohne bewusste Entscheidung rückte sie jedoch immer weiter in den Vordergrund, bis sie schließlich das Medium wurde, mit dem ich mich am intensivsten auseinandersetzte. Sie war plötzlich da und blieb. Die damit verbundene Neugier prägt mein Arbeiten bis heute. Das technische Wissen eignete ich mir selbst an. Durch Ausprobieren, Wiederholen und Scheitern. Technisch korrekt zu arbeiten gab mir Sicherheit, doch die Fragen nach einem Mehr wurden immer lauter. Je stärker ich die gegenwärtige Bilderwelt wahrnahm, desto deutlicher wurde der Wunsch, mich vom reinen Reproduzieren zu lösen. Bilder sind heute überall. Sie entstehen schnell, sind jederzeit verfügbar und verschwinden ebenso rasch wieder. In diesem Umfeld begann ich, den Wert fotografischer Bilder grundsätzlich zu hinterfragen. Was bedeutet Fotografie noch, wenn alles fotografiert werden kann und sich Bilder endlos vervielfältigen.

Das Masterstudium eröffnete mir den Raum, mich mit dem Medium Fotografie auf einer tieferen Ebene auseinanderzusetzen und mein eigenes Tun zu hinterfragen. Ab diesem Zeitpunkt verlagerte sich mein Fokus auf die erfahrbare Ebene, auf das »Sehen in Bewegung« (Moholy-Nagy, 2014, S. 208) und weg vom ausschließlichen Denken über das Motiv. Meine Aufmerksamkeit richtete sich nicht mehr auf eine einzelne Bildidee, sondern auf den Prozess des Sehens selbst.

Moholy-Nagy (2014) schreibt in diesem Zusammenhang: »Die Serie ist kein „Bild“ mehr, und der Kanon der Bildästhetik lässt sich auf sie nur in übertragenem Sinn anwenden. Das einzelne Bild verliert in ihr seine gesonderte Identität und wird Teil einer Zusammenstellung, strukturelle Komponente eines Ganzen, auf das es sich bezieht und das seinen eigentlichen Gegenstand ausmacht« (Moholy-Nagy, 2014, S.208). Ich beziehe den Gedanken der Serie auf meine gesamte fotografische Herangehensweise. Es geht hierbei nicht um eine bestimmte Technik oder um ein konkretes Motiv. Vielmehr steht das Ganze im Mittelpunkt. Gemeint ist eine grundsätzliche

Haltung, das eigene Arbeiten zu überdenken und ein neues, nachhaltiges Verständnis für Funktion und Anmutung von Fotografie zu entwickeln. Die Serie verstehe ich dabei als etwas Bewegliches, das sich fortlaufend verändert, weiterentwickelt und hinterfragt.

Fotografie begreife ich in diesem Zusammenhang als etwas Fluides. Wie Moholy-Nagy (2014) festhält: »Gestalten ist eine komplizierte und anspruchsvolle Aufgabe. Es bedeutet, die technologischen, sozialen und ökonomischen Anforderungen, die biologischen Erfordernisse, die psychophysischen Wirkungen von Materialien, Formen, Farben, Volumen und Raum zu integrieren: ein Denken in Beziehungen« (S. 42).

Aus diesen Überlegungen heraus entstand der Wunsch, mich von vertrauten Regeln zu lösen. Ich wollte experimentieren, ohne ein klares Ziel vor Augen zu haben. Nicht um Antworten zu finden, sondern um mein eigenes Sehen zu hinterfragen. Zwei Fragen begleiteten mich dabei von Beginn an: Was erwarte ich von der Fotografie? Und wie wird das Dargestellte im Bild erfahrbar? Daraus entwickelte sich die zentrale Fragestellung der Arbeit: **Wie visualisiert man Gefühle anhand von Fotografien?**

Die Motivation dieser Arbeit liegt somit nicht in einem klaren Ergebnis, sondern im Prozess selbst. Fotografie verstehe ich hier nicht als abgeschlossenes Handwerk, sondern als offenen Raum. Als etwas, das sich zwischen Wahrnehmung, Beziehung und Gefühl entfaltet. Diese Arbeit ist der Versuch, diesem Raum näherzukommen, Fragen bewusst offen zu halten und Fotografie wieder als etwas Erfahrbares zu begreifen.

Kapitel 2

*Emotionale
Wahrnehmung
von Fotografien*

EINLEITUNG

Im folgenden Kapitel steht die emotionale Wahrnehmung von Fotografien im Mittelpunkt. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass fotografische Bilder Gefühle nicht primär durch ihre Motive vermitteln, sondern durch die Art und Weise, wie sie visuell organisiert sind und wahrgenommen werden. Emotionale Bildwirkung entsteht demnach aus einem Zusammenspiel formaler Strukturen, wahrnehmungspsychologischer Prozesse und individueller Erfahrung. Fotografien wirken nicht nur darstellend, sondern strukturierend. Sie lenken Aufmerksamkeit, erzeugen Spannungen und aktivieren affektive Reaktionen bereits auf einer vorbewussten Ebene. Diese Zusammenhänge werden im Kapitel systematisch entfaltet. Gestalttheoretische, kulturkritische und bildtheoretische Perspektiven werden miteinander verbunden, um aufzuzeigen, wie fotografische Gestaltung Wahrnehmung formt und emotionale Resonanz vorbereitet. Sehen wird dabei nicht als passiver Vorgang verstanden, sondern als aktiver Prozess der Auswahl, Organisation und Bedeutungszuschreibung.

Kapitel 2.1 widmet sich gestalterischen Bildmitteln der Fotografie und ihrer Wirkung auf die Wahrnehmung. Aufbauend auf der Gestaltpsychologie von Rudolf Arnheim (2000) wird Sehen als aktiver und strukturierender Prozess beschrieben, bei dem formale Aspekte wie Perspektive, Bildausschnitt, Linien, Formen oder Überlagerungen entscheidend dafür sind, wie ein Bild erlebt wird. Ergänzt wird dieser Zugang durch Susan Sontag (2022), die fotografische Gestaltung als Akt der Auswahl und Rahmung versteht, durch den Wirklichkeit neu geordnet wird. Mit László Moholy Nagy (1927) wird zudem ein historisch künstlerischer Ansatz einbezogen, der Wahrnehmung als zeitlich strukturierten Prozess begreift. Becker (2010) erweitert diese Perspektive um zeitgenössische digitale Bildpraktiken, in denen Offenheit, Unschärfe und atmosphärische Wirkung an Bedeutung gewinnen.

Kapitel 2.2 fokussiert die Rolle von Farbe als zentrales Gestaltungsmittel fotografischer Bilder. Farbe wird dabei nicht als isolierte Eigenschaft verstanden, sondern als relationales Phänomen, dessen Wirkung aus Spannungen, Kontrasten und Gleichgewichten im Bildraum entsteht. Arnheim (2000) beschreibt Farbe als strukturierende Kraft innerhalb der Bildkomposition, während Moholy Nagy (1927) ihre eigenständige visuelle Wirkung betont. Das Kapitel zeigt, wie Farbbeziehungen zur Ordnung des Bildes beitragen und zugleich affektive Wahrnehmung intensivieren können.

Kapitel 2.3 richtet den Blick auf grundlegende Mechanismen emotionaler Bildwahrnehmung. Im Zentrum steht die Annahme einer ganzheitlichen Wahrnehmung, bei der Bildelemente als Beziehungen innerhalb eines Ganzen erfahren werden (Arnheim, 2000). Darauf aufbauend wird fotografisches Sehen als aktive,

selektive Haltung beschrieben, die Wirklichkeit fragmentiert und neu strukturiert (Arnheim, 2000; Sontag, 2022). Weitere theoretische Zugänge thematisieren visuelle Spannung zwischen Ordnung und Offenheit sowie Bildstrategien, die durch Mehrdeutigkeit und semantisches Übermaß affektive Resonanzen auslösen können (Boehm, 2008; van der Meulen, 2008). Ergänzend wird die Bedeutung leiblicher Erfahrung, von Erinnerung und kulturell geprägten Sehweisen einbezogen (Boehm, 2008; Arnheim, 2000). Mit Roland Barthes' Unterscheidung von *studium* und *punctum* wird schließlich eine subjektive Dimension eingeführt, die verdeutlicht, dass emotionale Bildwirkung nicht vollständig steuerbar ist, sondern im Zusammenspiel von Bildstruktur und individueller Berührbarkeit entsteht (Barthes, 2024).

2.1 GESTALTERISCHE BILDMITTEL UND IHRE WIRKUNG

Kapitel 2.1 untersucht gestalterische Bildmittel der Fotografie und deren Einfluss auf die Wahrnehmung. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass fotografische Bilder ihre Wirkung nicht primär über Inhalte, sondern über formale Entscheidungen entfalten, die den Sehprozess strukturieren und affektive Reaktionen vorbereiten.

Theoretisch stützt sich das Kapitel auf die Gestaltpsychologie von Rudolf Arnheim (2000), der Wahrnehmung als aktiven Organisationsprozess visueller Reize versteht. Ergänzend werden kulturkritische Perspektiven von Susan Sontag (2022) einbezogen, die fotografische Gestaltung als selektive Neuordnung von Wirklichkeit beschreibt, sowie Ansätze von László Moholy Nagy (1927), der Gestaltung als zeitlich und prozessual strukturierte Wahrnehmung denkt. Abschließend wird mit Becker (2010) auf zeitgenössische digitale Bildpraktiken verwiesen, die formale Klarheit zugunsten atmosphärischer Offenheit verschieben.

PERSPEKTIVE UND BILDAUSSCHNITT

Perspektive und Bildausschnitt zählen zu den grundlegendsten Mitteln fotografischer Gestaltung. Während die Perspektive die Position und Blickrichtung der Kamera in Relation zum Motiv beschreibt, bezeichnet der Bildausschnitt den gewählten Bereich innerhalb des Sichtfeldes, der im Foto sichtbar wird. Beide Parameter sind keine zufälligen Resultate, sondern bewusste gestalterische Entscheidungen, durch die fotografierende Personen Wahrnehmung lenken, Emotionen erzeugen und Bedeutungen konstruieren. Ihre gezielte Anwendung ist entscheidend dafür, wie ein Bild wirkt – sowohl formal als auch emotional.

Die bewusste Wahl von Perspektive und Ausschnitt eröffnet ein ästhetisches Ausdruckspotenzial, das über die reine Repräsentation hinausgeht. Je nachdem, wie nahe oder distanziert, wie frontal oder schräg ein Motiv gezeigt wird, entstehen unterschiedliche emotionale Wirkungen. Der folgende Abschnitt beleuchtet anhand gestalttheoretischer, kulturkritischer und digitalästhetischer Zugänge, wie diese beiden Gestaltungsmittel zur emotionalen Wirkung fotografischer Bilder beitragen. Dabei zeigt sich, dass ihre Relevanz bereits auf der Ebene menschlicher Wahrnehmung beginnt.

Rudolf Arnheim (2000) beschreibt Sehen nicht als passiven oder objektiven Vorgang, sondern als aktiven, gestaltenden Prozess. Mit der Frage „Was sehen wir, wenn wir sehen?“ betont er, dass visuelle Wahrnehmung stets selektiv erfolgt. Der menschliche Blick nimmt nicht alle sichtbaren Informationen gleichwertig auf, sondern richtet sich auf bestimmte Aspekte, bewertet und interpretiert diese subjektiv. Während eine Kamera technisch in der Lage ist, sämtliche Bildinformationen präzise zu erfassen, selektiert das menschliche Auge intuitiv und unbewusst – es sieht, was es erkennen will oder kann (Arnheim, 2000, S. 45–47).

Diese Differenz zwischen technischer Aufzeichnung und menschlicher Wahrnehmung macht deutlich, dass sich im fotografischen Bildausschnitt nicht nur technische Präzision, sondern auch emotionale Intention widerspiegelt. Der fotografische Akt verdichtet die selektive Natur des Sehens: Was gezeigt wird, ist nie zufällig, sondern stets Ausdruck einer Entscheidung, die bestimmte Emotionen hervorrufen kann.

Visuelle Wahrnehmung bedeutet dabei stets, bestimmte Merkmale eines Objekts zu identifizieren – etwa die Farbe des Himmels, die Form einer Silhouette oder die Struktur eines Gesichts. Bereits wenige visuelle Anhaltspunkte genügen, um ein bekanntes Objekt wiederzuerkennen. Diese Fähigkeit ist kulturübergreifend und lässt sich bereits bei Kleinkindern, Tieren und in indigenen Gesellschaften beobachten (Arnheim, 2000, S. 46). Selbst stark vereinfachte Darstellungen wie Karikaturen oder Puppen mit überproportionalen Augen können intensive Reaktionen hervorrufen.

Besonders deutlich wird dies in der Darstellung von Gesichtern. Das Gesicht gilt als paradigmatisches Beispiel für visuelle Geschlossenheit. Einzelne Bestandteile – etwa Auge oder Mund – erscheinen nicht isoliert, sondern als kohärente Form, die sowohl für sich als auch im Zusammenspiel mit anderen Merkmalen emotional interpretiert wird. Bereits kleine Kinder reagieren sensibel auf Veränderungen in Mimik, ohne diese bewusst benennen zu müssen. Daraus lässt sich ableiten, dass die emotionale Wirkung fotografischer Bilder maßgeblich davon beeinflusst wird, ob sie an angeborene Muster der visuellen Wiedererkennung anschließen – insbesondere bei der Darstellung von Gesichtern. Fehlt die visuelle Geschlossen-

Rudolf Arnheim (1904–2007) ein deutsch-amerikanischer Medienwissenschaftler und Kunstpsychologe, der als Mitbegründer der modernen Kunstpädagogik gilt.

heit – etwa bei ungeordneten oder strukturell unklaren Bildern –, so verliert das Gesehene an emotionaler Wirkung. Ein Bild ohne kohärente Struktur kann vom menschlichen Wahrnehmungssystem nicht als stimmige Einheit erfasst werden. Menschen ohne fotografische Sehgewohnheiten haben nachweislich Schwierigkeiten, Figuren oder Bildinhalte korrekt zu deuten. Die Fähigkeit, fotografische Darstellungen zu verstehen, setzt eine spezifische visuelle Lesefähigkeit voraus – eine Kompetenz, die nicht angeboren, sondern kulturell erlernt wird (Arnheim, 2000, S. 47).

Die emotionale Wirkung fotografischer Perspektiven ergibt sich aus ihrer Fähigkeit, visuelle Informationen zu ordnen und bestimmte Merkmale eines Motivs hervorzuheben. Perspektiven legen fest, aus welchem Verhältnis zum Motiv gesehen wird, während der Bildausschnitt bestimmt, welche Elemente im Bildraum sichtbar bleiben. Beide Mittel wirken damit wie ein Filter, der die Wahrnehmung strukturiert und lenkt. Aufbauend auf seiner Annahme, dass Sehen ein aktiver und selektiver Prozess ist, lässt sich nachvollziehen, dass fotografische Entscheidungen über Nähe, Distanz oder Blickwinkel die emotionale Zugänglichkeit eines Motivs wesentlich prägen (Arnheim, 2000, S. 46–47). Je nachdem, wie stark ein Motiv räumlich verdichtet oder geöffnet wird, verändern sich Klarheit, Spannung und Intensität des Gesehenen. Perspektive und Ausschnitt bilden daher die Grundlage jener Wahrnehmungsdynamiken, die in der Nahaussicht zu ihrer stärksten Wirkung gelangen.

Perspektive und Bildausschnitt erweisen sich damit nicht nur als technische oder ästhetische Parameter, sondern als zentrale Instanzen der Bedeutungssteuerung. Durch sie wird festgelegt, wie ein Motiv gesehen werden kann und ebenso, was dem Blick entzogen bleibt. Die emotionale Wirkung eines fotografischen Bildes entsteht folglich nicht allein aus dem Dargestellten, sondern aus der strukturellen Ordnung des Sichtbaren. Diese Ordnung ist an Wahrnehmungsgewohnheiten, kulturelle Bildpraxis und erlernte Sehformen gebunden. Gerade darin liegt eine Spannung, denn die fotografische Bildwirkung erscheint häufig unmittelbar und selbstverständlich, obwohl sie auf komplexen Selektionsprozessen beruht. Perspektive und Ausschnitt sind somit keine neutralen Mittel, sondern prägende Faktoren, die Wahrnehmung lenken, emotionale Zugänge eröffnen oder versperren und damit wesentlich darüber entscheiden, wie Bilder verstanden und bewertet werden.

NAHSICHT

Als selektiven Blick beschreibt Susan Sontag (2022) die Nahsicht, bei dem fragmentierte Sichtweisen etablierten und eine neue Dimension des Sehens ermöglichten.

Die Nahsicht entstand als fotografische Praxis, die alltägliche Dinge aufwertete und eine Art von „Schönheit“ sichtbar machte, die dem bloßen Auge oft entgeht oder sich nicht klar von ihrer Umgebung abheben lässt. Eine Zeit lang galt diese Form der Annäherung als die eigenständigste Sehweise der Fotografie. Fotograf:innen entdeckten, dass durch die extreme Nähe zur materiellen Wirklichkeit bislang verborgene Strukturen und Formen hervortraten, die eine besondere ästhetische Wirkung entfalten konnten. So rückten Bildformen in den Blick, die mit bloßem Auge unbenutzt bleiben (S. 89, 93). Grundsätzlich lässt sich sagen, dass fotografische Bilder alles von allem trennen können, indem sie bestehende Grenzen auflösen und den sichtbaren Ausschnitt willkürlich verändern. Dadurch wird die visuelle Wirklichkeit in separate Fragmente zerlegt (S. 28).



1: Die Welt ist schön.
Albert Renger-Patzsch, 1928.



2: Fingerhut. Aus Die Welt ist schön
von Albert Renger-Patzsch, 1922.

Albert Renger-Patzsch veröffentlichte 1928 das Buch *Die Welt ist schön* das überwiegend aus Nahaufnahmen besteht und eine spezifische ästhetische Haltung vermittelt. Durch diese Form der fotografischen Annäherung wird eine neue Vorstellung von Schönheit behauptet – etwas, das die Malerei in dieser direkten und selbstbewussten Weise nie zu demonstrieren versucht hat (S. 90). Je stärker sich die fotografische Sichtweise vom »natürlichen« Sehen entfernte und Motive durch ihre Loslösung aus dem Umfeld abstrakter wurden, desto mehr entstanden neue Vorstellungen davon, was als schön gelten kann, wodurch das Verständnis für Schönheit grundlegend verschob (S. 90). In ihrer Analyse formuliert Sontag (2022):

»Als schön galt nunmehr das, was das Auge nicht sehen kann (oder nicht sieht) und das nur jenes facettenhafte, dislozierende Sehen offenbart, zu dem allein die Kamera in der Lage ist« (S.90).

Fotografie fungiert zudem als Mittel, das Verhältnis zur Welt zu distanzieren. Ähnlich wie ein Fernglas, das sowohl Nähe als auch Entfernung erzeugen kann, bringt die Kamera Unbekanntes näher und lässt Vertrautes gleichzeitig kleiner, abstrakter und fremder erscheinen (Sontag, 2022, S. 160). Perspektive und Bildausschnitte können daher als emotionale Filter verstanden werden – sie beeinflussen, welche Reize betont, abgeschwächt oder vollständig ausgeblendet werden. Auf diese Weise entsteht ein visuelles und zugleich affektives Bedeutungsfeld, das durch den bewussten Einsatz gestalterischer Mittel wesentlich mitbestimmt wird (Arnheim, 2000, S.50-51).

Susan Sontag (1933-2004) war eine US-amerikanische Autorin, Kulturkritikerin und Regisseurin.

Albert Renger-Patzsch (1897-1966) war ein deutscher Fotograf der sogenannten Neuen Sachlichkeit.

Die fotografische Nahsicht verändert das Verhältnis von Nähe und Distanz grundlegend und greift damit direkt in die Wahrnehmung von Wirklichkeit ein. Durch die bewusste Wahl eines engen Bildausschnitts werden Zusammenhänge reduziert und visuelle Bedeutungen neu gesetzt. Nähe erzeugt dabei nicht automatisch Klarheit, sondern kann ebenso zur Verengung des Blicks führen. Die starke Fokussierung einzelner Details verstärkt emotionale Reaktionen, während der ausgeblendete Kontext unsichtbar bleibt. In dieser selektiven Verdichtung liegt sowohl das ästhetische Potenzial der Nahsicht als auch ihr problematischer Charakter. Denn was als intensives Seherlebnis erscheint, basiert stets auf einer gestalterischen Entscheidung, die Wahrnehmung formt und Deutungen vorgibt. Damit wird die Nahsicht zu einem wirkungsmächtigen, aber auch verantwortungsvollen Mittel fotografischer Gestaltung, dessen Einfluss auf emotionale Bewertung und gesellschaftliche Wahrnehmung nicht neutral ist.

VISUELLE ÜBERLAGERUNG

Als Teilverdeckung beschreibt Arnheim (2000) ein zentrales Prinzip der räumlichen Staffelung, das für die emotionale Wirkung von Bildern wesentlich ist. Tiefe entsteht laut ihm nicht dadurch, dass Formen lediglich nebeneinanderliegen oder sich berühren, sondern durch ihre gezielte Überlagerung. Wird ein Element nur teilweise verdeckt, deutet das Wahrnehmungssystem dies automatisch als Hinweis auf eine räumliche Ordnung. Das verdeckte Objekt wird als vollständig angenommen, obwohl nur ein Teil sichtbar ist. Diese Wahrnehmung folgt keiner physikalischen Notwendigkeit, sondern einer gestalttheoretischen Logik, die nach Klarheit und Kohärenz strebt. Linien, die ohne Unterbrechung verlaufen, wirken vordergründig, während unterbrochene Konturen als Zeichen räumlicher Rückversetzung gelesen werden (Arnheim, 2000, S. 242–244).

Diese Tiefenwahrnehmung, verstanden als die visuelle Erfassung räumlicher Relationen auf einer zweidimensionalen Fläche, entfaltet ihre Wirkung nicht isoliert, sondern stets im Kontext der Gesamtkomposition. Erst wenn Überlagerungen sinnvoll in ein größeres Formgefüge eingebettet sind – etwa durch flächenhafte Staffelung, rhythmische Wiederholung oder harmonische Verteilung – entsteht eine stabile Tiefenstruktur. Fehlt diese Einbettung, kann ein Wechselspiel

zwischen Vorder- und Hintergrund entstehen, das visuell als unruhig, instabil oder widersprüchlich wahrgenommen wird. In solchen Fällen gerät die Bildkomposition aus dem Gleichgewicht, was die emotionale Lesbarkeit des Bildes beeinträchtigen kann.

Der Bildausschnitt bestimmt, welche Teile der Überlagerung sichtbar sind und wie stark sich Nähe, Distanz und Verdeckung zueinander ins Verhältnis setzen. Dadurch entsteht eine visuelle Spannung, die gezielt emotionale Resonanz erzeugen kann. Besonders wenn Bildfragmente so gestaltet sind, dass sie beim Betrachter den Impuls auslösen, das Gesehene innerlich zu vervollständigen, wird ein Moment der affektiven Aktivierung erzeugt. Die Wahrnehmung reagiert auf diese visuelle Unvollständigkeit mit einem Bedürfnis nach Ergänzung – ein Effekt, der in der künstlerischen Fotografie häufig genutzt wird, um Ambivalenz, Intimität oder visuelle Irritation zu erzeugen (Arnheim, 2000, S. 244–246).

Die Analyse der visuellen Überlagerung zeigt, dass emotionale Bildwirkung wesentlich aus dem Spannungsverhältnis von Sichtbarkeit und Verdeckung hervorgeht. Teilverdeckungen aktivieren Wahrnehmung, indem sie das Bedürfnis nach Vervollständigung ansprechen und räumliche Ordnung implizit herstellen. Zugleich wird deutlich, dass diese Wirkung an eine präzise kompositorische Kontrolle gebunden ist. Wird Überlagerung nicht in ein kohärentes Formgefüge eingebettet, verliert sie ihre strukturierende Funktion und kann in visuelle Unruhe oder Bedeutungsunschärfe umschlagen. Emotionale Resonanz entsteht somit nicht durch Verdeckung an sich, sondern durch die gezielte Balance zwischen Andeutung und Klarheit, in der Wahrnehmung gelenkt wird, ohne vollständig festgelegt zu sein.

DURCHSICHTIGKEIT

Im Unterschied zur Teilverdeckung, bei der ein Objekt ein anderes vollständig oder teilweise überlagert, bleiben bei transparenten Strukturen mehrere Bildelemente gleichzeitig sichtbar. Dadurch entsteht eine subtile visuelle Überlagerung. Wie Arnheim (2000) hervorhebt, handelt es sich bei diesem Eindruck nicht um eine materielle Eigenschaft des Bildes, sondern um eine interpretative Leistung des Wahrnehmungssystems. Visuelle Transparenz entsteht nur dann,

wenn Form, Farbe und Komposition gestalthaft in eine kohärente Einheit integriert sind (S. 248). Um Hintergrund, Vordergrund und Überlagerung als stimmiges Ganzes wahrnehmen zu können, müssen alle Ebenen in eine kohärente Einheit integriert sein.

Der Eindruck von Transparenz entsteht demnach relational – er ist Ergebnis des Bildganzes, nicht eines isolierten Details. Diese Tiefenwirkung folgt dem Prinzip der Einfachheit, das das visuelle System zu plausiblen und strukturierten Konstellationen tendieren lässt. Selbst komplexe Überlagerungen werden als nachvollziehbare Formen interpretiert, sofern die resultierende Mischung aus Linien und Farbflächen ein stimmiges Bild ergibt. Zwei sich überschneidende Rechtecke beispielsweise werden als transparente Fläche gedeutet, wenn ihre Schnittmenge logisch aus den angrenzenden Farbtönen hervorgeht. Diese aus der Gesamtstruktur heraus aufgebaute visuelle Ambivalenz erlaubt emotionale Mehrdeutigkeiten. Sie kann Nähe und Distanz, Klarheit und Irritation gleichzeitig erfahrbar machen und damit gezielt Spannung erzeugen. Das Bedürfnis der Betrachtenden, das Gesehene zu ordnen und zu vervollständigen, wird dabei aktiv angesprochen (Arnheim, 2000, S. 248).

Die Auseinandersetzung mit Durchsichtigkeit macht deutlich, dass emotionale Bildwirkung hier weniger aus räumlicher Eindeutigkeit als aus kontrollierter Ambivalenz entsteht. Transparenz fordert das Wahrnehmungssystem aktiv heraus, da mehrere Ebenen zugleich erfasst und zu einer stimmigen Einheit integriert werden müssen. Diese Offenheit erzeugt emotionale Spannung, setzt jedoch zugleich eine hohe visuelle Kohärenz voraus. Wird die gestalthafte Ordnung zu stark aufgelöst, kippt Durchsichtigkeit von einem affektiven Ausdrucksmittel in bloße Unlesbarkeit. Emotionale Tiefe entsteht somit nicht automatisch durch Überlagerung, sondern durch ein sensibles Gleichgewicht zwischen Sichtbarkeit und Struktur, in dem Mehrdeutigkeit erfahrbar bleibt, ohne die Wahrnehmung zu überfordern.

VERFORMUNG

Neben Überlagerung und Durchsichtigkeit stellt auch die gezielte Verformung ein formbildendes Mittel dar, um emotionale Tiefe innerhalb der zweidimensionalen Bildfläche zu erzeugen. Wie Arnheim (2000) beschreibt, können bereits ge-

ringfügige Verzerrungen, Dehnungen oder Neigungen dazu führen, dass Formen als plastisch, körperhaft oder dynamisch empfunden werden – obwohl sie objektiv betrachtet flächig bleiben. Diese Wirkung basiert nicht auf physikalischen Eigenschaften der Form, sondern auf ihrer Abweichung von mental gespeicherten Idealgestalten. So wird etwa ein geneigtes Parallelogramm (Abb. 3) nicht als autonome Figur wahrgenommen, sondern als verzerrtes Rechteck – ein Effekt, der auf der kognitiven Tendenz zur Vereinfachung und zur Orientierung an bekannten Formstrukturen beruht (Arnheim, 2000, S. 252).

Zugleich impliziert jede Formveränderung eine Vorstellung von Bewegung oder Krafteinwirkung. Ein Bildinhalt, der gestaucht, geneigt oder verdreht erscheint, wird nicht nur als formal verändert, sondern auch als spannungsgeladen, lebendig oder affektiv aufgeladen gelesen. Die Verformung transportiert somit Ausdruck und Emotion, ohne dass das dargestellte Objekt selbst eine narrative Handlung vollziehen muss (Arnheim, 2000, S. 252).

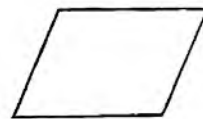


Abb. 189

3: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Rudolf Arnheim, 2000. S. 252.

Daraus ergibt sich, dass emotionale Tiefe nicht allein durch das Dargestellte erzeugt wird, sondern durch das Zusammenspiel von Wahrnehmung, Erinnerung und visueller Differenz. Verformung wird damit zu einem gestaltpsychologisch fundierten Ausdrucksmittel, das nicht nur formale Spannung erzeugt, sondern emotionale Bedeutungsräume öffnet – insbesondere dann, wenn die Abweichung nicht vollständig erklärbar ist, aber dennoch intuitiv spürbar bleibt (Arnheim, 2000, S. 255).

Die Betrachtung der Verformung als gestalterisches Mittel verdeutlicht, dass emotionale Bildwirkung weniger aus sichtbarer Dramatik als aus feinen Abweichungen vom Erwartbaren entsteht. Gerade weil Verformungen häufig subtil bleiben, entziehen sie sich einer eindeutigen Benennung und wirken vorwiegend auf einer vorbewussten Ebene. Darin liegt ihre besondere Stärke, aber auch eine gewisse Ambivalenz. Die emotionale Resonanz beruht auf der Irritation vertrauter Sehgewohnheiten und setzt voraus, dass diese als Referenz vorhanden sind. Verformung aktiviert Wahrnehmung, indem sie zwischen

Stabilität und Auflösung oszilliert, ohne klare Bedeutung festzuschreiben. Emotion entsteht somit nicht aus formaler Auflösung, sondern aus kontrollierter Differenz, die das Sehen in Bewegung versetzt und zugleich an bestehende Wahrnehmungsmuster gebunden bleibt.

EINFLUSS VON FORMEN UND LINIEN

Linien gliedern das Bildfeld, strukturieren die Fläche und lenken den Blick der Betrachtenden gezielt. Ihre Funktion geht dabei weit über die bloße Formbegrenzung hinaus. Sie schaffen formale Klarheit und erzeugen zugleich Spannung, Rhythmus und eine emotionale Dynamik, die die Wahrnehmung wesentlich prägt.

Wie Arnheim (2000) darlegt, können Linien oder Punkte nicht isoliert wahrgenommen werden. Die visuelle Rezeption erfolgt stets im Verhältnis zur Umgebung – jede Linie ist kontextabhängig und wirkt nie für sich allein, sondern immer im räumlichen Zusammenhang. Als bildnerisches Mittel tragen Linien nicht nur zur formalen Struktur eines Bildes bei, sondern fungieren zugleich als Träger räumlicher Bezüge und Bedeutungsschichten. Ihre visuelle Wirkung entsteht dabei aus ihrer jeweiligen Art, ihrer Richtung und ihrer Beziehung zur Fläche, wodurch sie das Wahrnehmen und Deuten des Bildraums maßgeblich beeinflussen. Sie können als gegenständlich wirkende Objekte erscheinen, als Schraffuren zur Andeutung von Flächen dienen oder als Umrisslinien Formen konturieren. In jeder dieser Erscheinungsformen vermitteln sie unterschiedliche Qualitäten von Dichte, Gewichtung und Richtung und prägen dadurch die emotionale Tonalität eines Bildes (S. 215–218).

Gerade Linien vermitteln Ruhe und Ordnung, während geschwungene Linien eine fließende, organische Wirkung erzeugen. Horizontale Linien stehen für Stabilität und Weite, vertikale für Strenge und Festigkeit. Diagonalen hingegen erzeugen Dynamik und Spannung, da sie die Bildstatik aufbrechen und Bewegung suggerieren. Geschwungene Linien sind oft mit Emotionalität und Lebendigkeit verbunden und erinnern an natürliche Formen (Arnheim, 2000, S. 215–218).

Durch den gezielten Einsatz der Linienführung lassen sich bildnerische Wirkungen bewusst gestalten, indem Variationen in Blickrichtung, Perspektive oder räumlichem Kontext

eingesetzt werden, um emotionale Bedeutungen zu steuern oder zu verschieben.

Dies ist nicht nur von erlernten bildsprachlichen Konventionen abhängig, sondern auch von grundlegenden physiologischen Prozessen der visuellen Wahrnehmung. Wie Arnheim (2000) hervorhebt, prägen Linien durch ihre räumliche Ausrichtung und Anordnung Kontraste in Dichte, Tiefe und Helligkeit, die das Seherlebnis bereits vor jeder bewussten Bedeutungszuschreibung beeinflussen. Sie wirken als elementare Träger von Spannung und Ordnung und werden in einem frühen Wahrnehmungsstadium registriert, noch bevor das Bild als Ganzes kognitiv erfasst wird (S. 215–218). Insbesondere im fotografischen Medium, das auf Flächenwirkung und zweidimensionale Darstellung angewiesen ist, übernehmen Linien damit eine doppelte Funktion, indem sie visuell strukturieren und zugleich emotionale Resonanzräume eröffnen.

Grund dafür ist, dass visuelle Wahrnehmung nicht als passives Registrieren aller Bildinformationen erfolgt, sondern – wie Arnheim (2000) betont – als aktiver, strukturierender Prozess, der sich auf prägnante und bedeutungstragende Merkmale richtet. Die emotionalen Wirkungen von Linien und Formen beruhen somit auf grundlegenden Mechanismen menschlicher Wahrnehmung. Bereits wenige visuelle Elemente, etwa Linien oder Punkte, genügen dem Auge, um Formen zu erkennen und mit emotionaler Bedeutung zu versehen (S. 46–47).

Fehlt einem Bild die visuelle Geschlossenheit, etwa durch ungeordnete oder strukturell uneinheitliche Kompositionen, verliert es an emotionaler Wirkung, weil das Wahrnehmungssystem keine stimmige Einheit erkennen kann. Diese Abhängigkeit von visueller Struktur zeigt, dass die Fähigkeit, fotografische Darstellungen zu verstehen, nicht angeboren ist, sondern kulturell erworben wird. In interkulturellen Kontexten wird deutlich, dass Menschen ohne medial geprägte Bildkultur häufig Schwierigkeiten haben, Bildinhalte zu deuten, da ihnen jene visuelle Lesefähigkeit fehlt, die in westlichen Bildkulturen selbstverständlich erscheint (Arnheim, 2000, S. 47, 50–51).

Emotionale Wirkung entsteht daher weniger durch realitätsgetreue Abbildung als durch formale Mittel, die an vertraute Wahrnehmungsmuster anschließen, wie klare Linienführungen, symmetrische Anordnungen oder zentrale Pers-

pektiven. Wo diese kulturell erlernten Ordnungsprinzipien fehlen, kann ein Bild irritieren oder unverstanden bleiben – ein Umstand, der angesichts des heutigen Überangebots an Bildern besonders bedeutsam wird.

Linien, Formen und visuelle Gewichtungen übernehmen auch eine affektmodulierende Funktion in der Gestaltung, da sie nicht nur Struktur schaffen, sondern emotionale Reaktionen mitsteuern. Durch gezielte Anordnungen wie Wiederholungen, Symmetrien oder Kontraste entstehen Spannungsfelder, die emotionale Zentren im Bild formen und unbewusste Wahrnehmungsprozesse aktivieren. Linien lenken den Blick, rhythmisieren die Bildfläche und ermöglichen sowohl Orientierung als auch emotionale Fokussierung. Ihre konkrete Ausgestaltung beeinflusst wesentlich, ob ein Bild ruhig, aufwühlend oder spannungsvoll wirkt – unabhängig vom dargestellten Motiv (Arnheim, 2000, S. 46–47; 217–220).

Durch den gezielten Einsatz von Gestaltungselementen kann eine bewusste Reduktion der visuellen Mittel den Blickverlauf unterstützen und die Aufmerksamkeit klar auf zentrale Bildaspekte lenken. Visuelle Reduktion versteht sich in diesem Zusammenhang nicht als Verzicht, sondern als Mittel der Fokussierung, das emotionale Tiefe und semantische Dichte erzeugt. Linien fungieren damit nicht allein als strukturierende Komponenten, sondern als semantisch aufgeladene Mittel, die eine unmittelbare emotionale Resonanz ermöglichen (Arnheim, 2000, S. 215–219).

Die Ausführungen zum Einfluss von Linien und Formen machen deutlich, dass emotionale Bildwirkung in hohem Maß von formaler Organisation abhängt. Zugleich wird sichtbar, dass diese Wirksamkeit nicht neutral ist, sondern auf spezifischen Wahrnehmungsroutinen beruht, die sowohl physiologisch angelegt als auch kulturell stabilisiert sind.

Damit liegt in der formalen Klarheit fotografischer Bilder stets auch eine Einschränkung, da emotionale Resonanz bevorzugt dort entsteht, wo vertraute visuelle Muster bestätigt werden. Die gestalterische Steuerung von Wahrnehmung bewegt sich folglich in einem Spannungsfeld zwischen affektiver Wirksamkeit und kultureller Vorauswahl dessen, was als lesbar, harmonisch oder emotional zugänglich gilt.

OPTISCH-ZEITLICHE BILDGESTALTUNG

Im Anschluss daran wird ein historisch-künstlerischer Zugang vorgestellt, der die Gestaltungsexperimente von László Moholy-Nagy (1927) in den Mittelpunkt rückt. Als prägende Figur des Bauhauses entwickelte er ein Verständnis von Gestaltung als intermedialem Prozess, in dem Licht, Linie und Bewegung gezielt eingesetzt werden, um Wahrnehmung und emotionale Wirkung zu beeinflussen. Im Kontext der künstlerischen Moderne der 1920er-Jahre arbeitete er mit neuen technischen Mitteln wie Scheinwerfern, reflektierenden Flächen und Projektionsverfahren, um das Ausdrucksspektrum von Farbe und Form zu erweitern und eine dynamische Bildsprache zu schaffen. Damit verband er eine grundsätzliche Verschiebung des Sehens – weg von statischen Kompositionen hin zu einem zeitlich orientierten, prozessorientierten Bildverständnis (S. 18–19).

Insbesondere durch die gezielte Steuerung von Lichtverläufen im Raum entsteht eine visuelle Sprache, die stark an musikalische Prinzipien erinnert. Fließende Übergänge, kontinuierliche Bewegungen und rhythmische Lichtmodulationen erzeugen emotionale Zustände wie Spannung, Entspannung oder Ruhe. Er beschreibt diesen Ansatz als „optisch-zeitliche Gestaltung“, bei der die Bildwirkung wesentlich über das Zeit erleben vermittelt wird (Moholy-Nagy, 1927, S. 20). Damit macht er deutlich, dass kinetische und statische Bildformen unterschiedliche Modi visueller Erfahrung erzeugen und dass Gestaltung – unabhängig vom Medium – stets auf spezifische Weise Wahrnehmungsprozesse strukturiert.

Die optisch zeitliche Bildgestaltung bei Moholy-Nagy (1927) zeigt eindrücklich, wie stark emotionale Wirkung an Prozesse des Sehens gebunden ist und weniger an stabile Bildinhalte. Zugleich wird jedoch deutlich, dass diese Betonung von Rhythmus, Bewegung und Zeit auch eine formale Reduktion mit sich bringt. Inhaltliche Lesbarkeit und symbolische Bedeutung treten zugunsten eines gesteuerten Wahrnehmungserlebnisses in den Hintergrund. Damit eröffnet sich zwar ein erweitertes Verständnis von Bildwirkung, es entsteht jedoch auch eine Abhängigkeit von gestalterischer Kontrolle über Zeitverläufe und visuelle Dynamiken. Emotion wird nicht mehr

László Moholy Nagy (1895–1946) wurde im Königreich Ungarn geboren, das zum Zeitpunkt seiner Geburt Teil der Doppelmonarchie Österreich Ungarn war. Er war Maler, Fotograf, Typograf und Bühnenbildner und prägte als Lehrer maßgeblich das Bauhaus.

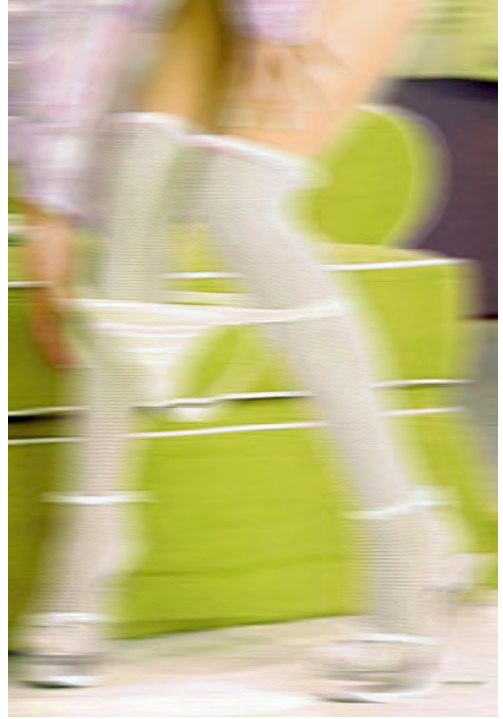
ausgehandelt, sondern durch strukturierte Wahrnehmung vorgeformt. Diese Spannung zwischen ästhetischer Offenheit und gelenkter Erfahrung markiert einen zentralen kritischen Punkt von Moholy-Nagys Ansatz und bildet eine wichtige Grundlage für die weitere Betrachtung emotionaler Bildwirkung.

COMPOSITING

Gestalterische Prinzipien verändern sich in der digitalen Fotografie deutlich. Linien verlieren zunehmend ihre strukturierende Funktion, während Unschärfe, fragmentierte Übergänge und atmosphärische Offenheit stärker zur emotionalen Wirkung beitragen. Diese Verschiebung ist eng mit neuen Sehgewohnheiten und digitalen Produktionsweisen verbunden. Becker (2010) betont, dass fotografische Bilder heute zunehmend im Moment der Aufnahme entstehen, sondern in einem Zusammenspiel aus digitaler Bearbeitung, kontextueller Rahmung und algorithmischer Sichtbarkeit. Dadurch werden Linien, Flächen und Übergänge nicht mehr als stabile formale Elemente wahrgenommen, sondern als Bestandteile einer kulturellen Logik von Verfügbarkeit und Steuerung, die die emotionale Rezeption wesentlich prägt (S. 99–101). Technische Verfahren wie Glättung, Fragmentierung oder digitale Entgrenzung lenken die Aufmerksamkeit zusätzlich auf Oberflächenprozesse, sodass Emotionen weniger aus dem Motiv entstehen, sondern aus seiner ästhetischen Verarbeitung.

Diese Entwicklung wird im digitalen Compositing besonders deutlich. Der russisch-amerikanische Medientheoretiker, Kritiker und Künstler Lev Manovich beschreibt die visuelle „seamlessness“ als ästhetisches Kontinuum, in dem Übergänge nicht als Bruch erscheinen, sondern nahtlos ineinander übergehen. Dadurch entsteht ein homogener Bildraum, der die Trennung von Figur und Grund destabilisiert und eine Atmosphäre erzeugt, in der Ambiguität über symbolische Lesbarkeit tritt. Die Bildwirkung basiert weniger auf klarer Struktur, sondern auf visuell erzeugter Offenheit. Laut Becker (2010) entsteht daraus eine schwer fassbare Emotionalität, die sich rationaler Erfassung entzieht und durch Unschärfe und atmosphärische Glätte getragen wird (S. 99–101).

Ein prägnantes Beispiel für diese Ästhetik bietet der deutsche Fotograf Thomas Ruffs Serie *nudes*. (Abb. 4–6) Das zugrunde liegende digitale Bildmaterial wird stark pixelvergrößert und weichgezeichnet, sodass abstrahierte und entpersonalisierte Körperflächen entstehen. Konturen lösen sich weitgehend auf, während Ausschnitte einzelne Körperzonen isolieren und eine Spannung zwischen Nähe und Distanz erzeugen. Becker (2010) beschreibt diese Bilder als visuelle Konstruktionen, die nicht auf inhaltlicher Eindeutigkeit basieren, sondern auf formaler



4: *Nudes fn06*. Thomas Ruff, 2001.

Thomas Ruff, geboren 1958, ist ein zeitgenössischer deutscher Fotograf.

Prof. Dr. Ilka Becker, Kunsthistorikerin und Professorin für Kunstgeschichte an der Hochschule Mainz.

Lev Manovich, geboren 1960, ist ein russisch-amerikanischer Medientheoretiker, Kritiker und Künstler.

Unsicherheit und der Instabilität der Oberfläche (S. 99–105). Emotionale Wirkung entsteht folglich nicht aus dem dargestellten Körper, sondern aus der ästhetischen Verarbeitung, die Vertrautheit, Entzug und Irritation miteinander verschränkt.

Fotografien, die mit solchen Verfahren arbeiten, erzeugen keine eindeutigen Aussagen, sondern atmosphärische Erfahrungsräume. Die Betrachtenden werden nicht zu einer klaren Interpretation geführt, sondern verbleiben in einem offenen emotionalen Zustand. Unschärfe, verflüssigte Formen und instabile Übergänge schaffen Bildräume, die vielfältige Deutungen zulassen und affektive Resonanz über visuelle Instabilität herstellen. Gleichzeitig verändert sich die Wahrnehmung digitaler Bilder grundsätzlich. Sie werden nicht mehr primär als Abbilder eines Moments wahrgenommen, sondern als Konstruktionen aus Auswahl, Bearbeitung und algorithmischer Sichtbarkeit. Dadurch erscheinen Linien, Flächen und Übergänge weniger als feste Strukturen, sondern als fluide Bereiche, in denen Bedeutung nicht eindeutig bestimmt, sondern nur angedeutet wird.

Die beschriebenen Verfahren des di-

gitalen Compositings verdeutlichen, dass sich emotionale Bildwirkung zunehmend von klaren formalen Ordnungen und eindeutig lesbaren Strukturen löst. An die Stelle linearer Bildlogik treten visuelle Zustände, die auf Unschärfe, Glätte und atmosphärische Offenheit beruhen. Diese Entwicklung erweitert zwar das ästhetische Ausdrucksspektrum fotografischer Bilder, wirft jedoch zugleich kritische Fragen auf. Wenn emotionale Wirkung primär über visuelle Instabilität und formale Unbestimmtheit erzeugt wird, verschiebt sich auch die Rolle der Betrachtenden. Emotion entsteht weniger aus aktiver Deutung als aus einem affektiven Erfasstwerden, das sich einer bewussten Reflexion teilweise entzieht. Damit besteht die Gefahr, dass emotionale Resonanz nicht vertieft, sondern nivelliert wird und sich an wiederkehrende ästhetische Effekte bindet, die kulturell erlernt und technisch reproduzierbar sind. Die Offenheit digitaler Bildräume ist somit nicht per se emanzipatorisch, sondern bleibt eingebettet in gestalterische, technologische und kulturelle Rahmenbedingungen, die Wahrnehmung lenken und affektive Erfahrung vorstrukturieren.



5: *Nudes kn30*, Thomas Ruff, 2000.



6: *Nudes Ik18*, Thomas Ruff, 2000.

CONCLUSIO

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass fotografische Emotionalität nicht als dem Bild selbst angelegte Eigenschaft verstanden werden kann. Vielmehr entsteht sie im Zusammenspiel formaler Strukturen, wahrnehmungspsychologischer Dispositionen und kulturell erlernter Sehweisen. Diese Erkenntnis relativiert verbreitete Annahmen, wonach bestimmte fotografische Mittel automatisch oder zuverlässig Gefühle hervorrufen würden. Die emotionale Wirkung ist nicht eindeutig festgelegt, sondern hängt von der jeweiligen Situation und der Wahrnehmung der Betrachtenden ab.

Zwar zeigen die untersuchten Gestaltungsmittel, dass Wahrnehmung bereits auf vorbewusster Ebene affektiv strukturiert wird. Nähe, Verformung, visuelle Spannung oder rhythmische Organisation können Aufmerksamkeit binden und emotionale Resonanz anstoßen. Gleichzeitig bleibt jedoch festzuhalten, dass diese Effekte keine eindeutigen Bedeutungen erzeugen, sondern lediglich Wahrnehmung aktivieren. Die Annahme, Emotion ließe sich durch formale Mittel gezielt erzeugen oder steuern, greift daher zu kurz. Gestaltung kann emotionale Prozesse vorbereiten, sie jedoch nicht festlegen oder garantieren.

Besonders problematisch erscheint in diesem Zusammenhang die häufig implizite Gleichsetzung von Intensität und Tiefe. Extreme Nahausschnitte, enge Bildausschnitte oder starke formale Zuspitzungen erzeugen zwar häufig unmittelbare affektive Reaktionen, reduzieren jedoch zugleich den interpretativen Raum. Durch die bewusste Verengung des Bildkontextes wird Wahrnehmung nicht nur gelenkt, sondern auch eingeschränkt. Emotionale Wirkung entsteht hier weniger aus Offenheit als aus einer formalen Überbestimmung, die alternative Lesarten marginalisiert. In medialen Kontexten kann dies zur Vereinfachung komplexer Sachverhalte beitragen und affektive Reaktionen begünstigen, ohne deren Grundlage transparent zu machen. Demgegenüber stehen Bildstrategien wie Überlagerung, Durchsichtigkeit oder fragmentarische Kompositionen, die auf Unbestimmtheit und Offenheit setzen. Diese Verfahren werden häufig als besonders geeignet für die Darstellung emotionaler Tiefe verstanden. Kritisch betrachtet erweisen sie sich jedoch nicht zwangsläufig als zugänglicher oder wirksamer. Ihre emotionale

Wirkung setzt eine hohe visuelle Kompetenz voraus und kann bei fehlender Vertrautheit in Distanz, Desinteresse oder Irritation umschlagen. Offenheit fungiert hier nicht als Garant für Tiefe, sondern als potenzielle Barriere, die emotionale Resonanz ebenso verhindern kann, wie sie sie ermöglicht. Auch der Rückgriff auf physiologische Wahrnehmungsmechanismen erweist sich bei näherer Betrachtung als ambivalent. Zwar lassen sich bestimmte Reaktionen auf Abweichung, Bewegung oder Spannung empirisch beschreiben. Daraus lässt sich jedoch keine kulturell neutrale Bildwirkung ableiten. Wahrnehmung ist nicht nur biologisch fundiert, sondern stets historisch und sozial gerahmt. Die Vorstellung einer transkulturell lesbaren emotionalen Bildsprache verkennt die Rolle visueller Sozialisation und unterschätzt die Heterogenität von Sehgewohnheiten. Was als emotional stimmig oder intensiv wahrgenommen wird, ist immer auch Ergebnis kultureller Normierung. Hinzu kommt, dass die bewusste Aktivierung affektiver Prozesse eine ethische Dimension berührt. Wenn fotografische Gestaltung darauf abzielt, Wahrnehmung gezielt zu beeinflussen, stellt sich die Frage nach der Grenze zwischen ästhetischer Wirkung und emotionaler Steuerung. Insbesondere in digitalen Bildwelten, in denen Bilder in hoher Frequenz rezipiert werden, können gestalterische Mittel zu verfestigten Affektmustern beitragen. Emotionale Reaktionen werden dann nicht reflektiert, sondern verfestigt. Die Gefahr besteht darin, dass Bilder nicht mehr zur Auseinandersetzung anregen, sondern affektive Kurzschlüsse produzieren.

Aufgrund dessen erscheint auch der zunehmende Einsatz digitaler Bildtechniken wie Compositing kritisch. Die Auflösung fotografischer Eindeutigkeit verschiebt emotionale Wirkung zunehmend in Richtung Atmosphäre und visueller Suggestion. Dies kann zwar neue emotionale Erfahrungsräume eröffnen, zugleich jedoch die Nachvollziehbarkeit gestalterischer Eingriffe verschleiern. Emotionale Wirkung wird dadurch weniger greifbar und entzieht sich zunehmend der kritischen Reflexion.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass fotografische Gestaltung ein wirkungsvolles, zugleich jedoch problematisches Instrument zur Visualisierung von Gefühlen darstellt. Emotionale Wirkung entsteht nicht aus formaler Qualität allein, sondern im Spannungsfeld von Gestaltung, Wahrnehmung und kultureller Prägung. Gestaltung kann Wahrnehmung aktivieren, sie kann jedoch ebenso verengen, normieren oder manipulieren. Die Visualisierung von Gefühlen erweist sich damit nicht als neutrales ästhetisches Verfahren, sondern als ambivalente Praxis, die sowohl emotionale Tiefe ermöglichen als auch kritische Distanz unterlaufen kann. Gerade diese Ambivalenz macht eine reflektierte Auseinandersetzung mit gestalterischen Bildmitteln notwendig.

2.2 AUSWIRKUNGEN VON FARBEN AUF DIE STIMMUNG

Farbe ist ein zentrales Gestaltungsmittel visueller Bilder und wirkt nicht nur beschreibend, sondern strukturbildend und wahrnehmungsleitend. Ihre Wirkung entsteht weniger aus einzelnen Farbtönen als aus deren Beziehungen zueinander und aus den Spannungsverhältnissen, die sie im Bildraum erzeugen. In der Wahrnehmungspsychologie und Gestalttheorie wird Farbe daher sowohl als physiologischer Reiz als auch als ästhetische Ausdrucksform verstanden. Rudolf Arnheim (2000) beschreibt Farbe als relationales Phänomen, dessen Bedeutung sich aus Gegensätzen, Balance und Ganzheitsbezügen ergibt. Auch László Moholy-Nagy (1927) betont die eigenständige Wirkung von Farbe und versteht sie als visuelle Kraft, die unabhängig vom dargestellten Objekt Spannung und Ordnung erzeugen kann. Aufbauend auf diesen theoretischen Positionen untersucht das folgende Kapitel grundlegende Farbkonzepte, darunter komplementäre Beziehungen, Kontraste und Zwischentöne, und zeigt, wie Farbe zur Strukturierung des Bildes sowie zur Intensivierung visueller und affektiver Wahrnehmung beiträgt.

KOMPLEMENTÄRFARBEN

Ein zentrales Konzept Arnheims ist das der Komplementarität. Komplementärfarben erzeugen bei ihrer additiven oder subtraktiven Vereinigung eine neutrale Mischung, etwa Grau oder Weiß, was auf optische, chemische oder physiologische Prozesse zurückzuführen ist. Diese Wirkung wird durch eine neuronale Grundlage visueller Erfahrung unterstützt. Während die physiologischen Prozesse nachbildbasiert ablaufen, versteht Arnheim die künstlerisch eingesetzte Wirkung von Farbgegensätzen als auf ästhetischer Wahrnehmung beruhend. Die drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau bilden dabei das Grundgerüst künstlerischer Farbgestaltung. Arnheim vergleicht dieses stabile System mit den drei Beinen eines Hockers – jede Farbe ist für das Gleichgewicht essenziell, ihr Zusammenspiel erzeugt Ausgewogenheit, während ihr Fehlen Spannung erzeugt (Arnheim, 2000, S. 354).

Zwei Primärfarben können jeweils miteinander kombiniert werden, wodurch sekundäre Farben wie Orange, Grün und Violett entstehen. Diese ergänzen jeweils einen Primärton und bilden Komplementärpaare. Das resultierende Farbsystem beschreibt Arnheim als logisch und symmetrisch, geeignet zur Erzeugung balancierter Bildkompositionen. Die emotionale Wirkung dieser Komplementärpaare zeigt sich etwa in Goethes Farbenlehre, auf die sich Arnheim stützt. Farben können aktivierend, beruhigend oder erhebend wahrgenommen werden. Das Auge neigt laut Arnheim dazu, einer isolierten Farbe ihre gegensätzliche Ergänzung hinzuzudenken – ein Bedürfnis, das aus dem Streben nach Ganzheit und Harmonie hervorgeht (Arnheim, 2000, S. 354–355).

Die Ausdrucksstärke komplementärer Farbpaare zeigt sich nicht nur in der Spannungsbildung, sondern auch in ihrer symbolischen Bedeutung. Arnheim (2000) betont, dass Van Gogh Farbkontraste gezielt einsetzte, um Jahreszeiten, Stimmungen und Beziehungen zu visualisieren (S. 356). Aufbauend auf dieser Beobachtung wird deutlich, wie unmittelbar Van Gogh selbst die emotionale Wirkung solcher Farbgegensätze verstand.

In einem Brief beschreibt er die Gestaltung des Gemäldes *Nachtcafé* und erläutert seinen Einsatz des Rot Grün Kontrasts:

Komplementärfarben können sich unter bestimmten Umständen gegenseitig in ihrer Wirkung mindern. Arnheim (2000) beschreibt, dass Rezeptorenfelder je nach Ausdehnung entweder klare Grenzen zwischen Farbbereichen erzeugen oder zu einer optischen Mischung führen. Sind die Einheiten sehr klein, wie in der divisionistischen Malweise, werden die einzelnen Farbpunkte nicht mehr getrennt wahrgenommen. Dadurch entstehen sanfte Übergänge und ein insgesamt grauer Eindruck, der harmonisierend wirkt und die Farbfelder optisch beruhigt (S. 361).

Darüber hinaus übernehmen Komplementärfarben wichtige strukturelle Aufgaben im Bildaufbau. Sie verbinden getrennte Bereiche und verstärken räumliche Effekte. Rubens und Delacroix nutzten komplementäre Farbgegensätze gezielt, um Licht und Schatten intensiver auszugestalten. Farbige Schatten, die der Grundfarbe entgegengesetzt sind, erzeugen dabei eine stärkere räumliche Tiefe als graue Abstufungen. Zudem erlaubt die Wahl solcher Farbkontraste eine präzise Konturierung. Während Grauwerte eher Unschärfe erzeugen, sorgen farbige Licht- und Schattenzonen für klare Umrisse. Arnheim betont jedoch, dass auch Kombinationen wie Blau und Gelb starke Gegensätze erzeugen können, ohne streng komplementär zu sein (S. 358–359).

Im bisherigen Abschnitt wird deutlich, dass Arnheim Komplementärfarben nicht isoliert betrachtet, sondern stets in ihrer Beziehung zueinander und im konkreten Bildzusammenhang. Die dargestellten Beispiele aus Kunsttheorie und Malpraxis zeigen, dass Farbgegensätze sowohl stabilisierend als auch spannungserzeugend wirken können. Gleichzeitig wird sichtbar, dass diese Wirkung nicht automatisch entsteht, sondern von Faktoren wie Flächengröße, Kontext und Anwendung abhängt. Damit rücken Komplementärfarben weniger als fest codierte Bedeutungsträger in den Fokus, sondern als relationale Mittel der Bildorganisation, deren emotionale Wirkung erst im Zusammenspiel von Wahrnehmung, Struktur und Gestaltung nachvollziehbar wird.

»I have tried to express the terrible passions of humanity by means of red and green. The room is blood red and dark yellow with a green billiard table in the middle; there are four lemon-yellow lamps with a glow of orange and green. Everywhere there is a clash and contrast of the most alien reds and greens [...] The white clothes of the landlord, watchful in a corner of that furnace, turn lemon-yellow, or pale luminous green« (van Gogh, 1888).



7: *Nachtcafé*. Vincent van Gogh, 1888.

FARBE ALS EIGENSTÄNDIGE AUSDRUCKSFORM

Moholy-Nagy (1927) versteht Farbe weniger situativ, sondern als eigenständige visuelle Kraft. Für ihn beruhen Farbwirkungen auf physiologischen Spannungsverhältnissen, wie sie etwa durch Komplementärkontraste oder Hell-Dunkel-Gegensätze entstehen (S. 11). Farben betrachtet er als biologische Reizträger, deren Wirkung unabhängig vom dargestellten Objekt erfolgt. Diese physiologische Perspektive führt ihn zu seinem Konzept der absoluten Malerei, in dem der Bildinhalt gegenüber der strukturellen Anordnung der Elemente zurücktritt. Visuelle Qualität ergibt sich aus der rhythmischen Anordnung dieser Elemente – unabhängig von Motiv oder Orientierung des Bildes. Auch in der Fotografie erkennt er ein gestalterisches Potenzial. Durch Licht, Fläche und Kontrast kann sie visuelle Spannung erzeugen, ohne an ein Objekt gebunden zu sein. Farbe wird dabei als autonome Ausdrucksform verstanden, die emotionale Reaktionen auslösen kann (Moholy-Nagy, 1927, S. 11–12).

Aufbauend auf seinen strukturellen Überlegungen argumentiert er, dass Farbe auf biologisch verankerten Spannungsverhältnissen beruht. Diese Beziehungen prägen nach seiner Auffassung jede malerische Gestaltung und bleiben über verschiedene Epochen hinweg wirksam. Mit der Entwicklung der Fotografie verschiebt sich seiner Ansicht nach die Funktion des Bildes, da die mechanische Darstellung objektive Abbildungsaufgaben übernehmen kann. Dadurch treten Farbe und Fläche deutlicher als eigenständige Gestaltungsmittel hervor (Moholy-Nagy, 1927, S. 11–13).

Während er Farbe vor allem als strukturelle Größe versteht, erweitert Arnheim (2000) die Betrachtung um ihre emotionale Wirkung. Die Einteilung in Farbkategorien erschöpft sich für ihn jedoch nicht in einfachen Gegensätzen. Warme Farben wie Rot oder Orange wirken aktivierend, kühle wie Blau oder Grün hingegen beruhigend oder distanzierend. Eine dominante Farbstimmung kann spezifische Gefühle auslösen – etwa Melancholie in einem blauen Bildraum oder Vitalität bei großflächigem Gelb. Damit erweitert er seine Argumentation um den Hinweis, dass Farbe nicht nur strukturiert, sondern affektive Intensität erzeugt. So erscheinen ein bläuliches Gelb kühl, ein rötliches Blau hingegen warm. Entscheidend für den Temperatureindruck ist nicht die Hauptfarbe selbst, sondern ihre Tendenz und Beimischung. Aus dieser Beobachtung leitet er ab, dass Zwischentöne ein höheres emotionales Spannungspotenzial besitzen als reine Farben. Rotorange und Blaugrün markieren dabei die Extrempole der Skala. Auch Sättigung und Helligkeit beeinflussen den Eindruck, da gesättigte, helle Farben wärmer wirken, dunkle oder entsättigte kälter wirken (S. 367).

Auf dieser Grundlage betont er zudem, dass Farbe die visuelle Wahrnehmung um eine zusätzliche Differenzierungsebene erweitert und den Zugang zu emotionalen Qualitäten einer Szene verstärkt. Farbwirkungen entstehen dabei stets im Verhältnis zu ihrer Umgebung und zu anderen Farbtönen. Farbe vermittelt somit nicht nur Informationen, sondern erzeugt auch affektive Intensität innerhalb der wahrgenommenen Situation (Arnheim, 2000, S. 325).

Neben diesen physiologischen und emotionalen Aspekten weist Arnheim (2000) jedoch darauf hin, dass Farbempfinden zugleich kulturell geprägt ist. Menschen verfügen zwar über ähnliche visuelle Voraussetzungen, dennoch unterscheiden sich Benennung und Bewertung von Farben je nach kulturellem Umfeld. Sprachliche Systeme machen sichtbar, dass Farb-

unterscheidungen kulturell vermittelt sind. Einige Kulturen ordnen Farbtöne eher funktional, während westliche Gesellschaften zahlreiche Begriffe für feine Unterschiede entwickelt haben. Auch berufliche Gruppen mit hoher visueller Expertise, etwa im Design oder in der Textilproduktion, nutzen besonders differenzierte Farbkategorien (S. 326).

Damit verdeutlicht er, dass Farbsehen zwar physiologisch möglich, die Ordnung jedoch kulturell hergestellt ist. Obwohl der Mensch tausende Farbabstufungen sehen kann, werden diese erst durch Sprache systematisiert und benennbar (Arnheim, 2000, S. 327).

Farbe erweist sich als eigenständige Ausdrucksform, deren Wirkung nicht an das dargestellte Objekt gebunden ist. Sowohl Moholy-Nagy als auch Arnheim zeigen, dass Farbwirkungen auf physiologischen Spannungsverhältnissen beruhen und emotionale Reaktionen auslösen können. Während Moholy-Nagy Farbe primär als strukturelle Kraft versteht, die visuelle Spannung unabhängig vom Motiv erzeugt, erweitert Arnheim diese Perspektive um affektive und kulturelle Dimensionen. Farbe wirkt somit zugleich biologisch verankert, emotional wirksam und kulturell vermittelt und prägt die Wahrnehmung eines Bildes über ihre relationalen und situativen Eigenschaften.

FARBE UND FORM

Anders als bei Farben lassen sich Formen zuverlässig und differenziert erkennen. Während Farbnuancen nur begrenzt exakt erinnert oder benannt werden können, bleiben Formen über Kontraste in Helligkeit und Farbe stabil wahrnehmbar. Eine grüne Scheibe auf gelbem Grund bleibt ebenso rund wie eine rote auf blauem Grund, und ein schwarzes Dreieck unterscheidet sich farblich nicht von einem schwarzen Quadrat, obwohl ihre Formen verschieden sind. Diese Unterschiede verdeutlichen, dass Farbe und Form auf unterschiedlichen Ebenen der Wahrnehmung wirken und als eigenständige Gestaltungsmittel analysiert werden können (Arnheim, 2000, S. 328).

Die sogenannte Formkonstanz beschreibt die Fähigkeit, die Form eines Objekts auch dann als unverändert wahrzunehmen, wenn sich seine Lage oder Perspektive verändert. So erscheint ein Quadrat frontal betrachtet tatsächlich als Quadrat, während sich sein Abbild auf der Netzhaut beim Kippen zunehmend trapezförmig verformt. Trotz dieser verzerrten Projektion erkennen wir das Objekt weiterhin als Quadrat. Diese konstante Formwahrnehmung ermöglicht es, Objekte aus unterschiedlichen Perspektiven oder bei wechselnder Beleuchtung wiederzuerkennen. Farben hingegen verändern sich stark in ihrer Erscheinung, sobald sich die Umgebungsbeleuchtung ändert (Arnheim, 2000, S. 329).

Ein Beispiel für die Bedeutung der Farbe liefert die Beobachtung, dass in Schwarzweißfilmen oft nicht erkennbar ist, welches Essen auf den Tellern zu sehen ist. Farbe unterstützt somit die Gegenstandserkennung und dient nicht nur ästhetischen Zwecken, sondern auch der kognitiven Orientierung. In Bereichen wie Uniformen, Leitsystemen oder Flaggen fungieren Farben als Erweiterung des visuellen Zeichenvorrats. Dennoch bleibt die Form das stabilere Merkmal, da sie weitgehend unabhängig von Lichtverhältnissen erkannt werden kann (Arnheim, 2000, S. 329). Von diesen stabilen Formmerkmalen ausgehend rückt Arnheim (2000) anschließend die sprachlichen und körperlich verankerten Bedeutungen von Farbqualitäten in den Fokus. In diesem Zusammenhang beschreibt er, wie Farben

sprachlich gefasst werden, etwa in Begriffen wie ‚warm‘ oder ‚kalt‘. Diese Bezeichnungen basieren nicht ausschließlich auf konkreten Assoziationen wie Hitze oder Kälte, sondern auf körperlich verankerten Reaktionsmustern. Ein dunkles Rot wirkt nicht deshalb warm, weil es an Feuer erinnert, sondern weil es eine Empfindung hervorruft, die der Wärmeempfindung ähnelt. Entsprechend bezeichnen Ausdrücke wie ‚warmes Licht‘ oder ‚kalte Stimmung‘ emotionale Resonanzen, die sich aus körperlich-sozialen Erfahrungen ableiten lassen (S. 368).

Damit schließt seine Analyse an die emotionalen Spannungen an, die aus dem Zusammenspiel verschiedener Farbtöne und ihrer Umgebung entstehen. Auf dieser Grundlage lassen sich warme Farben mit Offenheit, Nähe und Lebendigkeit verbinden, während kalte Farben Distanz, Ruhe oder Einsamkeit vermitteln können. Diese gegensätzlichen Wirkungsrichtungen sind für die Bildgestaltung bedeutsam, da sie gezielt eingesetzt werden können, um emotionale Spannung oder Harmonie zu erzeugen. In Fortführung seiner Überlegungen untersucht Arnheim (2000) die Instabilität von Farbwahrnehmung innerhalb bildnerischer Kontexte. Farben verändern ihre Wirkung in Abhängigkeit von ihrer Umgebung; ein und derselbe Farbton kann in einem Kontext warm und in einem anderen kühl erscheinen, je nachdem, welche Farben ihn umgeben (S. 359). Farbwahrnehmung ist daher relational zu verstehen, da sich ihre Wirkung stets aus dem Verhältnis zu umgebenden Farbtönen ergibt. Farben stehen dabei in einem dynamischen Wechselverhältnis zueinander, dessen Bedeutung sich nicht aus festen Eigenschaften ableiten lässt, sondern aus subjektiven Seheindrücken und den jeweiligen Kontrastrelationen hervorgeht. Arnheim (2000) vertieft diese Zusammenhänge, indem er die physiologischen Grundlagen der Kontrastbildung beschreibt. Farben wirken je nach Umgebung unterschiedlich, weil das Auge Kontraste abhängig von der Größe farbiger Bereiche verschieden verarbeitet: Kleine Farbflächen verstärken Unterschiede, während größere Flächen sie eher abschwächen. Für die Gestaltung bedeutet das, dass Formen vor allem durch Unterschiede in Helligkeit und Farbintensität sichtbar werden. Sind beide Farben gleich hell, lässt sich eine rote Figur auf grünem Hintergrund nur schwer erkennen; erst ein deutlicher Unterschied in der Helligkeit trennt die Formen klar voneinander und erzeugt räumliche Tiefe (S. 360–361). Im Zusammenspiel von Farbe und Form wird eine grundlegende Spannung sichtbar. Während Form durch ihre Stabilität Orientierung und Ordnung ermöglicht, entfaltet Farbe ihre Wirkung vor allem relational und emotional. Wahrnehmung entsteht damit nicht allein aus verlässlichen Strukturen, sondern aus dem Wechselverhältnis von Klarheit und affektiver Wirkung, das den visuellen Eindruck prägt.

CONCLUSIO

Zusammenfassend verdeutlicht Kapitel 2.2, dass Farben, Licht und Form als zentrale Gestaltungsmittel maßgeblich zur emotionalen Bildwirkung beitragen, ihre Bedeutung jedoch nicht isoliert entfalten. Insbesondere die Auseinandersetzung mit Komplementärfarben zeigt, dass Farbwirkung bei Arnheim nicht dekorativ verstanden wird, sondern als strukturelles Ordnungsprinzip visueller Wahrnehmung. Komplementäre Farbpaare erzeugen gleichzeitig Spannung und Ausgleich und sprechen das Wahrnehmungssystem auf einer vorbewussten Ebene an. Diese Wirkung ist jedoch nicht festgelegt, sondern abhängig von Flächengröße, Intensität, Kombination und Kontext. Farbe besitzt damit kein stabiles emotionales Bedeutungsinventar, sondern entwickelt ihre Wirkung erst innerhalb relationaler Bildzusammenhänge.

Die Gegenüberstellung von Moholy-Nagy und Arnheim macht deutlich, dass sich Farbwirkung sowohl physiologisch als auch ästhetisch begründen lässt. Während Moholy-Nagy Farbe als autonome visuelle Kraft versteht, die unabhängig vom Motiv Spannung und Ordnung erzeugt, betont Arnheim stärker die emotionale und relationale Dimension von Farbe. Gleichzeitig relativiert Arnheim universelle Deutungen, indem er auf kulturelle Prägungen des Farbempfindens verweist. Farbe erscheint somit weder ausschließlich biologisch vorbestimmt noch frei interpretierbar, sondern als vermittelnde Ausdrucksform zwischen Wahrnehmungsstruktur, affektiver Wirkung und kultureller Ordnung.

Im Vergleich dazu wird Form als stabiler Orientierungsträger sichtbar, der auch unter wechselnden Bedingungen zuverlässig erkannt wird. Diese Wahrnehmungskonstanz verleiht der Form eine ordnende Funktion, die visuelle Klarheit und Erkennbarkeit sichert. Zugleich zeigt sich jedoch, dass Form allein keine emotionale Tiefe garantiert. Erst durch Farbe und Licht erhält sie affektive Intensität, kann aber durch diese auch relativiert oder überlagert werden. Kritisch betrachtet entsteht daraus eine Spannung zwischen struktureller Stabilität und emotionaler Offenheit. Farbe intensiviert Wahrnehmung, bleibt jedoch instabil, während Form Ordnung bietet, aber emotional begrenzt ist. Die emotionale Bildwirkung ergibt sich somit nicht aus einzelnen Gestaltungsmitteln, sondern aus deren relationaler Verknüpfung. Farbe und Form stehen daher nicht in einem hierarchischen Verhältnis, sondern in einer wechselseitigen Abhängigkeit, deren Wirkung sich erst im konkreten Bildzusammenhang entscheidet (Arnheim, 2000; Moholy-Nagy, 1927).

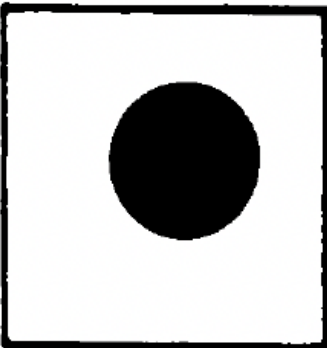
2.3 MECHANISMEN EMOTIONALER BILDWAHRNEHMUNG

Dieses Kapitel behandelt, wie fotografische Bilder Gefühle nicht nur über Motive, sondern über Wahrnehmungsprozesse erzeugen. Grundlage ist die Annahme eines ganzheitlichen Sehens, bei dem Bildelemente als Beziehungen innerhalb eines Ganzen wahrgenommen werden. Räumliche Spannungen, Richtungen und Gewichtungen können dadurch unmittelbar affektiv wirksam werden (Arnheim, 2000).

Darauf aufbauend wird fotografisches Sehen als aktiver und selektiver Prozess beschrieben, der Wirklichkeit ordnet und rahmt (Arnheim, 2000; Sontag, 2022). Weitere Abschnitte zeigen, wie visuelle Spannung, Mehrdeutigkeit und semantische Dichte vorbewusste Resonanzen auslösen können (Boehm, 2008). Ergänzend wird die Rolle leiblicher Erfahrung sowie subjektiver Berührung thematisiert, wodurch deutlich wird, dass affektive Bildwirkung nicht vollständig steuerbar ist (Barthes, 2024).

GANZHEITLICHE WAHRNEHMUNG

»Aus dunkler Pappe schneiden wir eine kreisrunde Scheibe und legen sie auf ein weißes Quadrat. [...] Wir brauchen nicht erst zu messen – wir sehen auch so, daß die Scheibe nicht in der Mitte liegt. Wie vollzieht sich dieses ›Sehen‹? [...] Wenn wir Abb. 1 als eine Ganzheit ansahen, bemerkten wir wahrscheinlich die asymmetrische Lage der Scheibe als ein Wahrnehmungsmerkmal der Gesamtfigur. Wir sahen Scheibe und Quadrat nicht für sich. Ihre Raumbeziehung innerhalb des Ganzen ist Teil dessen, was wir sehen« (Arnheim, 2000, S.13). (Abb.8)



8: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Rudolf Arnheim, 2000.

Dieses Beispiel illustriert das Prinzip der ganzheitlichen Wahrnehmung, bei der die Elemente eines Bildes nicht isoliert erfasst, sondern als Teil eines zusammenhängenden Bedeutungsfeldes erfahren werden. Formen erscheinen dabei nicht nur in ihrer physischen Lage, sondern als Ausdruck von Kräften, Spannungen und Bewegungen, die dem Bild eine innere Dynamik verleihen (Arnheim, 2000, S. 14).

In diesem Sinne lässt sich – in Anlehnung an Arnheims Überlegungen – von einem „sehenden Denken“ sprechen, das die visuelle Erfassung als einen Denkprozess versteht, der bereits auf der Ebene der Wahrnehmung ansetzt und sensorische wie kognitive Vorgänge zu einer untrennbaren Einheit verbindet. Jeder Bestandteil eines visuellen Bildes trägt damit zur Erfassung der relationalen Bedeutungszusammenhänge bei.

»Wie wir die Gestalt eines Gegenstandes sehen, hängt jedoch nicht nur von [...] einem bestimmten Augenblick ab. Streng genommen, wird das Bild von der Gesamtheit der Seherlebnisse bestimmt, die wir mit diesem Gegenstand oder mit dieser Art von Gegenstand in unserem ganzen Leben gehabt haben« (Arnheim, 2000, S. 51).

Fotografie erscheint in diesem Zusammenhang als eine Form der Erinnerung, die vergangene Erfahrungen vor allem über das Visuelle erschließt und dabei komplexe Erlebnisse auf einzelne, sichtbare Momente reduziert. Diese Konzentration auf das Sichtbare erzeugt eine begrenzte Beziehung zur Vergangenheit, da andere sinnliche Dimensionen ausgeblendet bleiben. Im Gegensatz zu einem Erinnern, das auf dem Zusammenspiel aller Sinne beruht, bleibt der fotografische Blick daher in seiner Bedeutung fragmentarisch (Sontag, 2022, S. 156–157).

Gleichzeitig vollzieht sich Bildwahrnehmung nicht allein über bewusste Interpretation oder logisch aufgebaute Schlussverfahren. Vielmehr entstehen Wahrnehmungsinduktionen unmittelbar aus der visuellen Gesamtkomposition eines Bildes. Diese beruhen zwar auf früheren Erfahrungen, bilden sich jedoch spontan im Zusammenspiel von Formen, Relationen und Strukturen. Während interpretative Deutungen dem Sichtbaren nachträglich Bedeutung zuweisen, ergeben sich solche induktiven Wahrnehmungen direkt im Moment des Sehens. Das Bild wird dabei nicht nur gelesen, sondern als strukturierte Einheit erfahren, die Ergänzungen und Annahmen hervorruft, ohne dass bewusste Schlussfolgerungen notwendig sind (Arnheim, 2000, S. 14–15).

In dieser Verbindung zeigt sich, dass fotografische Bilder trotz ihrer visuellen Begrenzung affektive und erinnernde Prozesse auslösen können. Die Wirkung entsteht weniger aus dem Abbild selbst als aus den Wahrnehmungsmechanismen, die im Betrachten aktiviert werden und über das rein Sichtbare hinausgehen.

KRÄFTE IM BILDRAUM

Zentral für Arnheims Erklärung dieser Spannungen ist das Konzept des „Kraftfeldes“. Linien und Formen wirken darin als Ausgangspunkte von Kräften, die andere Bildelemente beeinflussen. Auch scheinbar ruhige Bereiche sind durch entgegengesetzte Kräfte gespannt, ähnlich einem stillstehenden, aber gespannten Seil (Arnheim, 2000, S. 18–20).

Aus diesem Verständnis des Kraftfeldes ergibt sich für die fotografische Komposition, dass nicht nur einzelne Formen bedeutsam sind, sondern deren Stellung im gesamten Bildraum. Entscheidend sind Fragen wie: Welche Spannung entsteht durch die Platzierung eines Objekts? Welche Richtungen und Kräfte wirken implizit im Bildraum? Diese gestaltpsychologisch fundierten Kräfte laden visuelle Konstellationen mit Spannung und emotionaler Bedeutung auf, wodurch Gefühle erzeugt werden, die über das Erkennen von Motiven hinausgehen. Dies gilt nicht nur für Formen und ihre räumliche Anordnung, sondern ebenso für Farben, deren emotionale Ausdruckskraft nicht allein psychologisch, sondern auch physiologisch begründet ist.

Über diese strukturellen Zusammenhänge hinaus wird deutlich, dass weitere Faktoren das Erleben eines Bildes prägen und eine zusätzliche Ebene der Wirkung eröffnen. Die emotionale Bildwirkung lässt sich nicht allein durch gestaltpsychologische Prinzipien erklären, da auch physiologische Prozesse eine zentrale Rolle spielen, insbesondere bei der Reaktion auf Farbreize. Arnheim (2000) betont, dass Farben eine intensive Ausdruckskraft besitzen, deren Ursprung nicht ausschließlich über gelernte symbolische Bedeutungen beschrieben werden kann. Zwar ordnen wir bestimmten Farben wie Rot, Grün oder Blau häufig kulturell geprägte Bedeutungen zu, doch diese reichen nicht aus, um ihre unmittelbare emotionale Wirkung zu erklären (Arnheim, 2000, S. 365).

Diese Beobachtung führt Arnheim zur Frage, wie Farben unmittelbar auf den Körper wirken und dadurch Emotionen prägen. Farben wirken nicht nur symbolisch, sondern aktivieren affektive Zustände, die sich der bewussten Kontrolle entziehen. Diese unwillkürlichen Reaktionen sind Teil eines ganzheitlichen Wahrnehmungsprozesses, in dem physiologische und psychologische Mechanismen ineinandergreifen. Die emotionale Kraft eines Bildes beruht somit nicht allein auf kultureller Bedeutung, sondern auch auf körpernahen Reaktionen, die das visuelle Erleben intensivieren und kognitiv verankern (Arnheim, 2000, S. 365–366).

FOTOGRAFISCHES SEHEN

Ursprünglich galt die Fotografie als objektives Medium, das die sichtbare Welt unverfälscht wiedergibt. »Der Fotograf galt [...] als Kopist, nicht aber als Poet« (Sontag, 2022, S. 87). Licht und Technik formten das Bild, während der Mensch als bloßer Bediener erschien.

Mit der Zeit zeigte sich jedoch, dass Fotografien nie neutral sind. »Es wurde offenkundig, daß man es nicht nur mit einer einfachen, einheitlichen Tätigkeit zu tun hatte, die sich Sehen nannte (und von der Kamera aufgezeichnet wurde), sondern mit einem ›fotografischen Sehen‹, das für die Menschen nicht nur eine neue Art des Sehens bedeutete, sondern darüber hinaus eine neue Art, tätig zu sein« (Sontag, 2022, S. 88). Jede Aufnahme ist geprägt von bewussten oder unbewussten Entscheidungen über Bildausschnitt, Perspektive, Licht und Timing, wodurch sie stets individuelle Sichtweisen widerspiegelt. Diese Erkenntnis veränderte die Wahrnehmung des Mediums grundlegend. Fotografien sind nicht nur dokumentarisch, sondern auch interpretativ durch die Person hinter der Kamera gestaltet (Sontag, 2022, S. 87). Thoreau formulierte eine Überlegung, die Susan Sontag später im Hinblick auf die Fotografie aufgreift. Sie zeigt, wie Strand Thoreaus Aussage neu deutet und auf fotografische Praxis bezieht.

»Die Kamera machte es nicht bloß möglich, durch das Sehen mehr zu erfassen. Die Kamera veränderte das Sehen selbst, indem sie die Idee eines Sehens um des Sehens willen förderte. [...] ein Sehen, das nicht isoliert war von den übrigen Sinnen, ein Sehen im Kontext gleichsam [...] das heißt ein Sehen, das er an bestimmte Voraussetzungen knüpfte hinsichtlich dessen, was er für sehenswert hielt. [...] unabhängig von irgendwelchen Ideen in bezug auf die Frage, was wahrnehmungswert ist.« (Sontag, 2022, S. 92).

Susan Sontag (2022) zitiert in diesem Zusammenhang Minor White und fasst dessen Verständnis des fotografischen Blicks zusammen:

»Auf der Suche nach Bildern [...] projiziert sich der Fotograf in alles hinein, was er sieht, identifiziert sich mit allem, um es besser zu kennen und zu fühlen.« (S. 112)

Paul Strands Interpretation von Thoreau macht deutlich, dass Gefühle in der Fotografie nicht primär über inhaltliche Motive entstehen, sondern aus einer spezifischen Haltung des Sehens hervorgehen. Dieser fotografische Wahrnehmungsmodus zielt auf eine intensive, offene Beziehung zur Welt, in der sich Fotografierende dem Gesehenen einlassen und sich ihm affektiv annähern. Wie das von Sontag zitierte Verständnis Minor Whites zeigt, beruht emotionale Bildwirkung dabei auf einer Identifikation, Sensibilität und körperliche Resonanz einschließt und sich nicht an vorgegebenen Bedeutungen orientiert.

Für mich stellt sich somit die Frage, ob das fotografische Bild die Art verändert, wie wir sehen, oder ob vielmehr das eigene Sehen das Bild bereits im Moment der Aufnahme prägt. Ebenso stellt sich die Frage, ob sich die Wahrnehmung und die spätere Erinnerung an den fotografierten Moment durch Entscheidungen während der Aufnahme – etwa hinsichtlich Ausschnitt, Perspektive sowie Nähe und Distanz – auf spezifische Weise einprägen und dadurch selbst verändert werden. Diese Überlegungen verdeutlichen, dass zwischen Wahrnehmung und fotografischer Darstellung kein unmittelbares Abbildverhältnis besteht. Sontag (2022) formuliert dies pointiert, wenn sie schreibt:

»Die Fotografie impliziert, daß wir über die Welt Bescheid wissen, wenn wir sie so hinnehmen, wie die Kamera sie aufzeichnet. Dies aber ist das Gegenteil von Verstehen, das damit beginnt, daß die Welt nicht so hingenommen wird, wie sie sich dem Betrachter darbietet. [...] Genau genommen läßt sich aus einem Foto nie etwas verstehen« (Sontag, 2022, S. 28).

Henry David Thoreau (1817–1862) war ein US-amerikanischer Philosoph und Schriftsteller.

Paul Strand (1890–1976) war ein US-amerikanischer Fotograf.

Minor Martin White (1908–1976) war ein US-amerikanischer Fotograf.

Fotografisches Sehen beschränkt sich nicht auf den Augenblick der Aufnahme, sondern beeinflusst auch, wie Wirklichkeit im Nachhinein geordnet und erinnert wird. Fotografische Bilder sind Bruchstücke der Realität, die stets nur einen begrenzten Ausschnitt von Raum und Zeit festhalten. In einer Wahrnehmung, die stark von Bildern geprägt ist, verlieren diese Begrenzungen jedoch an Verbindlichkeit, da jeder Moment durch eine andere Rahmung neu interpretiert werden kann (Sontag, 2022, S. 10, 28). Wirklichkeit erscheint dadurch weniger als fortlaufender Zusammenhang, sondern als Reihe einzelner, voneinander getrennter Bildmomente. Fotografisches Sehen fördert somit eine Wahrnehmungsweise, in der isolierte Situationen betont werden, während größere Zusammenhänge in den Hintergrund rücken.

Susan Sontag (2022) greift in diesem Zusammenhang Cartier-Bressons Verständnis fotografischer Präsenz auf und zitiert ihn mit den Worten: *»Das Denken sollte vorher und nachher stattfinden«, sagt er, »niemals jedoch unmittelbar während des Fotografierens«* (S. 112).

Damit beschreibt Cartier-Bresson eine fotografische Haltung, in der reflektierendes Denken als Störung empfunden wird und das Fotografieren selbst als unmittelbarer, nicht analytisch kontrollierter Wahrnehmungsakt verstanden wird (Sontag, 2022, S. 112).

In der Zusammenschau zeigt sich, dass fotografisches Sehen Wirklichkeit nicht abbildet, sondern durch Auswahl und Rahmung ordnet. Fotografische Bilder erzeugen damit weniger Verstehen als fragmentierte Sichtweisen, die Wahrnehmung und Erinnerung zugleich prägen. Diese Spannung bildet die Grundlage für die folgende Zusammenfassung.

VISUELLE SPANNUNG ZWISCHEN ORDNUNG UND OFFENHEIT

In der Bildwahrnehmung entsteht Dynamik oft dort, wo sich klare Strukturen mit leichten Abweichungen verbinden. Arnheim (2000) zeigt, dass kompositorische Anordnungen, die zunächst stabil wirken, durch feine Verschiebungen in Form, Proportion oder Position eine innere Spannung entwickeln, die das visuelle Erleben lebendig hält (S. 62–66). Diese Spannung bleibt dennoch in eine geordnete Gesamtstruktur eingebettet, weil die Abweichungen stets innerhalb eines grundlegenden Ordnungsrahmens stattfinden. Die Bewegung im Bild ist daher nicht Ausdruck eines Zerfalls, sondern einer kontrollierten Veränderung der Ordnung.

Für Arnheim (2000) entsteht visuelle Dynamik durch eine klare und funktionale Ordnung der Bildelemente. Ein Bild wirkt dann stimmig, wenn alle Teile sinnvoll aufeinander bezogen sind und ein ausgewogenes Ganzes bilden. Leichte Asymmetrien oder Verschiebungen erzeugen dabei Spannung, ohne die Bildstruktur zu destabilisieren. Auch in abstrakten Werken entsteht Wirkung nur dann, wenn Unterschiede in Form und Anordnung in eine übergeordnete Gestalt eingebunden bleiben (S. 63–64).

An dieser Stelle wird ein inhaltlicher Kontrast zu Boehm (2008) sichtbar. Während Arnheim (2000) visuelle Spannung innerhalb einer strukturell gefassten Ordnung verortet, richtet Boehm den Blick auf Bildmomente, in denen Linien und Formen ihre feste Zuordnung verlieren und als offene, suchende Spuren erscheinen (S. 33–35). Der Bildraum ist dabei nicht durch klare Umrisse oder stabile Gegenstände bestimmt, sondern durch eine visuelle Offenheit, die unterschiedliche Wahrnehmungs- und Deutungsmöglichkeiten zulässt. Formen wirken vorläufig und fragmentarisch, wodurch eine Atmosphäre des Unabgeschlossenen entsteht. Spannung

Gorfried Boehm, geboren 1942, ist ein deutscher Kunsthistoriker und Philosoph.

ergibt sich hier nicht aus der Variation eines stabilen Ganzen, sondern aus Ambivalenz und Unbestimmtheit. Boehm betont damit ein anderes Moment der Bildwirkung, bei dem Bedeutung im Prozess des Sehens entsteht und nicht durch formale Geschlossenheit gesichert ist (Boehm, 2008).

Einfachheit ist in diesem Zusammenhang nicht gleichzusetzen mit einer reinen Reduktion der Mittel oder formaler Schlichtheit. Jedes visuelle Objekt kommuniziert über seine Form, die zur beabsichtigten Aussage oder Funktion passen muss. Arnheim (2000) betont, dass sowohl ein schlicht gestalteter Gegenstand, dessen Form seine Funktion nicht unterstützt, als auch eine stark reduzierte Darstellung eines komplexen Inhalts zu Missverständnissen oder Spannungen führen können, die visuelle Klarheit beeinträchtigen (S. 64–65). Einfachheit ist für ihn daher nicht Minimalismus, sondern eine stimmige Übereinstimmung zwischen dem Sichtbaren und dem Gemeinten.

Dieses Verständnis leitet zu Arnheims Rückgriff auf den Gestaltbegriff des ›Isomorphismus‹ über. Ein Bild gilt dann als einfach, wenn die formale Gestaltung in einem angemessenen Verhältnis zur Komplexität des Inhalts steht. Wird dieses Verhältnis gestört, etwa durch übermäßige Vereinfachung bei hohem Bedeutungsgehalt, entsteht ein Missverhältnis zwischen Form und Gehalt, das sich unmittelbar auf das Wahrnehmungserlebnis auswirkt und als störend empfunden werden kann (Arnheim, 2000, S. 65). Die visuelle Struktur muss also die innere Idee tragen können. Harmonie zwischen Form und Bedeutung ist die Voraussetzung dafür, dass das Bild klar lesbar und emotional stabil bleibt.

Boehm (2008) stellt die Vorstellung einer festen Übereinstimmung von Form und Bedeutung infrage. Mit dem Konzept der ›doppelten Sichtbarkeit‹ beschreibt er Bilder, die nicht durch Stabilität, sondern durch das Wechselspiel zwischen Zeigen und Gezeigtem, zwischen Oberfläche und Bedeutung wirken. Sichtbarkeit entsteht durch Differenzen wie andeutende Linien, Leerräume oder gestische Unschärfen, die eine atmosphärische Verdichtung und emotionale Resonanz erzeugen. Diese Elemente folgen einer inneren Logik des Bildes, die seine Wirkung strukturiert. Bildwirkung entfaltet sich somit nicht nur im Sichtbaren, sondern im Verlauf des Sehens (S. 34–38). Im direkten Vergleich wird sichtbar, dass Arnheim (2000) eine funktionale Stimmigkeit zwischen Form und Bedeutung fordert, während Boehm die produktive Kraft gerade dort verortet, wo solche Stimmigkeit fehlt oder bewusst unterlaufen wird. Wo Arnheim eine klare Beziehung zwischen Struktur und Inhalt als Bedingung gelingender Bildwahrnehmung beschreibt, betont Boehm, dass Bedeutungen sich auch im Unbestimmten entfalten können und dass gerade diese Offenheit ein eigenständiges ästhetisches Potenzial besitzt.

Bei abgeschwächten visuellen Reizen wird deutlich, dass Wahrnehmung und spätere Darstellung nicht deckungsgleich sind. Subjektive Verzerrungen treten hervor und werden durch individuelle Fähigkeiten, Genauigkeitsansprüche und Gedächtnisinhalte beeinflusst. Wahrnehmung und Erinnerung greifen dabei ineinander, sodass das ursprüngliche Seherlebnis nur indirekt zugänglich bleibt (Arnheim, 2000, S. 66). Die Intensität visueller Reize beeinflusst zudem, wie Wahrnehmung organisiert wird und welche Ordnungsmuster sich ausbilden, wodurch sich die Beziehung zwischen Wahrnehmung und bildlicher Darstellung weiter differenziert.

Je nach Intensität kommen verschiedene Organisationsprinzi-

pien zum Tragen. Starke Reize begünstigen einfache, klare Anordnungen, während bei schwachen Reizen innere Strukturen stärker wirksam werden. Unter Bedingungen wie geringer Lichtintensität, kurzer Reizdauer oder rein gedanklicher Vorstellung vereinfacht die Wahrnehmung komplexe Formen und reduziert sie auf grundlegende Strukturen (Arnheim, 2000, S. 65–66).

Deutlich wird, dass visuelle Spannung weder ausschließlich aus stabiler Ordnung noch allein aus formaler Offenheit hervorgeht, sondern aus dem Verhältnis beider entsteht. Arnheim bindet Bildwirkung an funktionale Stimmigkeit und klare Struktur, während Boehm das ästhetische Potenzial im Unbestimmten und Prozesshaften verortet. Wahrnehmung erweist sich damit als abhängig von Intensität, Kontext und subjektiven Voraussetzungen. Diese Gegenüberstellung führt zu der Einsicht, dass emotionale Bildwirkung dort entsteht, wo strukturierende Klarheit und offene Wahrnehmungsräume aufeinandertreffen.

SEMANTISCHES ÜBERMASS ALS BILDSTRATEGIE

Die »ikonische Hypertrophie« beschreibt bildliche Strategien der Übersteigerung, in denen eine visuelle Überfülle an Zeichen, Strukturen und Reizen eine unmittelbare emotionale Wirkung erzeugt. Der Begriff stammt von van der Meulen (2008)## und bezeichnet jene Formen verdichteter Bildlichkeit, in denen Bedeutung nicht durch analytische Interpretation vermittelt wird, sondern durch die sinnliche Präsenz des Bildes, die Betrachter:innen körperlich anspricht. In solchen überladenen Bildfeldern entfaltet sich affektive Wirkung vorbewusst und jenseits sprachlicher Kontrolle (S. 276–278). Visuelle Elemente wie intensive Bewegungsrhythmen, komplexe Raumbezüge oder dichte Blickführungen steigern die Reizlage und lösen eine leiblich erfahrbare Beteiligung aus. Dadurch entsteht eine Form emotionaler Verdichtung, die sich sprachlich kaum fassen lässt und gerade aus ihrer visuellen Überfülle heraus wirkt.

Die visuellen Reize wirken nicht über symbolische Analyse, sondern lösen eine unmittelbare Erschütterung aus – eine affektive Ansprache, die intuitive, emotionale und körperliche Reaktionen hervorruft (van der Meulen, 2008, S. 278–279). Die »ikonische Hypertrophie« beschreibt somit einen Zustand, in dem die semantische Ladung eines Bildes so stark gesteigert wird, dass sie nicht mehr vollständig kognitiv auflösbar ist. Die dargestellten Szenen rufen kein klares Narrativ hervor, sondern verdichten sich zu einem affektiven Ereignisraum. Die Wahrnehmung bewegt sich hier auf einer Ebene, die durch intuitive und körperliche Reaktionen vermittelt wird, wobei das semantische Übermaß als gestalterisches Mittel dient, um das affektive Potenzial der Wahrnehmung gezielt zu aktivieren.

Strategien der Überladung finden sich auch in der fotografischen Bildgestaltung, wenn Techniken wie Überbelichtung, Unschärfe oder extreme Nähe das Bild aus der dokumentarischen Distanz herauslösen und ein Spannungsfeld zwischen Verfremdung und affektiver Wirkung erzeugen. Die »ikonische Hypertrophie« verweist damit auf eine Wahrnehmungsebene, die nicht über bewusste Kontrolle, sondern durch ein affektiv aufgeladenes Sehen strukturiert wird. Fotografische Bilder, die mit ikonischen Übersteigerungen arbeiten, erzeugen ein „Mehr“ an Bedeutung – ein semantisches Übermaß, das nicht vollständig rational zu erfassen, aber emotional intensiv erfahrbar ist (van der Meulen, 2008, S. 276–278).

Nicolaj van der Meulen ist Kunstwissenschaftler und promovierte 2000 an der Universität Basel bei Gottfried Boehm.

Das Verständnis einer vorbewussten, leiblich verankerten Bildwirkung findet bei Boehm eine theoretische Erweiterung. Anstelle der visuellen Überfülle rückt er jedoch die innere Spannung und die evidenzielle Kraft der Bildstruktur in den Mittelpunkt – ein Zugang, der die emotionale Wirkung nicht aus der Überladung, sondern aus der Dynamik des Sehens selbst ableitet.

Die ikonische Hypertrophie verdeutlicht, dass emotionale Bildwirkung nicht aus Klarheit oder Reduktion entsteht, sondern aus einer gezielten Übersteigerung visueller Reize. Durch semantisches Übermaß, dichte Bildstrukturen und körperlich wirksame Reizlagen entfalten fotografische Bilder eine affektive Kraft, die sich der rationalen Kontrolle entzieht und Emotionen unmittelbar erfahrbar macht.

DYNAMIK DER BILDWAHRNEHMUNG

Gottfried Boehm (2008) ergänzt das Verständnis emotionaler Bildwirkung um das Konzept des „bewegten Bildes“. Dabei geht es nicht um physische Bewegung im Sinne von äußeren Veränderungen, sondern um eine innere Spannung, Resonanz und psychische Dichte, die ein Bild als dynamisch und lebendig erscheinen lässt (S. 15). Dieses Konzept basiert auf einer differenzierten Betrachtung der Evidenz, verstanden als das »Ich habe es gesehen!«, das in verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten – von Gerichtsverfahren bis hin zu alltäglichen Beobachtungen – als Ausdruck von Wahrnehmung und Anspruch auf Geltung fungiert.

Boehm (2008) verdeutlicht in seiner Darstellung der frühen visuellen Urteilskraft, dass die Fähigkeit, das Sichtbare sinnlich zu erfassen, ein grundlegendes Element menschlicher Weltorientierung bildet. In diesem Zusammenhang schreibt er:

»Jeder, der eine gewöhnliche Sozialisation durchlaufen hat, weiß das Sichtbare, das ihm im Alltag entgegenkommt, stillschweigend zu erfassen, sich ein sinnliches ›Urteil‹ zu bilden, jenes iudicium oculi, das der Begriff Augenmaß bezeichnet. Es ist ein Urteil der Sinne, das nicht unbedingt sprachlich verlaublich werden muss, um seiner Rolle zu genügen« (S. 16).

Bilder wirken dabei nicht nur als Abbilder oder Informationsquellen, sondern strukturieren soziale Wirklichkeiten durch ihre sinnliche Evidenz. Das Bild lenkt den Blick so, dass es aus vielen Eindrücken bestimmte Details hervorhebt und dadurch eine bestimmte Vorstellung von Wirklichkeit vermittelt. Die Verbindung zwischen Wahrnehmung, Sprache und Bildstruktur lässt sich auch an sprachlichen Markern für Wahrnehmung erkennen, die die visuelle Orientierung ausdrücken. Die historische Reflexion über Evidenz im „Zeitalter der Evidenz“ zeigt, dass bildliche Evidenz stets an der Schnittstelle von Philosophie und Rhetorik steht, was die doppelte Funktion von Bildern als informative und affektive Medien unterstreicht (Boehm, 2008, S. 15–17). Fotografien, die mit Unbestimmtheit, Leerstellen oder fragmentierten Kompositionen arbeiten, entfalten ihre Wirkung über das Nicht-Eindeutige. Dadurch entsteht ein „bewegtes Bild“, dessen Dynamik nicht aus äußerer Bewegung hervorgeht, sondern aus Mehrdeutigkeit und offenen Strukturen, die Wahrnehmung, Deutung und affektive Reaktion miteinander verschränken. Boehm (2008) betont, dass gerade reduzierte oder irritierende Elemente eine unmittelbare emotionale Gewissheit hervorrufen können, die keiner sprachlichen Erklärung bedarf (S. 17–18). Besonders abstrakte und fragmentierte Bildformen öffnen den Bildraum und aktivieren das Sehen selbst, indem sie sich von gegenständlicher Darstellung lösen und

subjektive Wahrnehmungsprozesse anregen (Boehm, 2008, S. 29).

Diese enge Verbindung zwischen visueller Wahrnehmung und körperlicher Geste zeigt sich exemplarisch in der künstlerischen Praxis der Malerei. Jeder Strich – etwa beim Zeichnen – ist dabei nicht nur als visuelle Spur wahrnehmbar, sondern trägt zugleich die Bewegung und Energie der ausführenden Hand in sich. Die Linie dokumentiert eine körperliche Geste, die sich dem Auge mitteilt und im Akt des Betrachtens nachvollzogen werden kann. Die Wahrnehmung eines Bildes ist damit nicht rein rezeptiv, sondern durch eine komplexe Matrix aus leiblicher Erfahrung, Berührung und Bedeutungsbezügen geprägt (Boehm, 2008, S. 29–30).

Zugleich wird deutlich, dass visuelle Reize niemals isoliert, sondern stets im Zusammenspiel mit anderen Sinneseindrücken verarbeitet werden. Boehm betont, dass das Sehen nicht als rein optischer Vorgang zu verstehen ist, sondern in enger Beziehung zu körperlichen Gesten und Erfahrungen steht (Boehm, 2008, S. 29).

Sehen ist kein rein optischer Vorgang, sondern entsteht im Zusammenspiel von visuellen Reizen und körperlicher Erfahrung. Boehm zeigt, dass abstrakte und fragmentierte Bildformen das Sehen aktivieren, indem sie den Bildraum öffnen und eine subjektive Wahrnehmung ermöglichen. In der Malerei wird Wahrnehmung zudem über die gestische Spur der Linie vermittelt, die als Ausdruck körperlicher Bewegung im Bild präsent bleibt. Wahrnehmung entsteht so aus der Verbindung von visuellen Impulsen, leiblicher Beteiligung und Bedeutung (Boehm, 2008, S. 29–30).

Diese Überlegungen lassen sich auch auf die Fotografie übertragen, da sich auch dort durch bewusste Abstraktion eine Wahrnehmungsebene ansprechen lässt, die nicht an das bloße Erkennen von Objekten gebunden ist.

LEIBLICHE ERFAHRUNG

Diese Überlegungen lassen sich auch auf fotografische Bilder übertragen – wenngleich hier keine physische Spur der Hand im Bild sichtbar ist. Dennoch können fotografische Kompositionen, insbesondere wenn sie Spuren von Bewegung, Nähe, Materialität oder Textur thematisieren, eine körperlich-affektive Resonanz auslösen. Die Wahrnehmung eines Fotos bleibt auch hier nicht rein visuell, sondern wird durch individuelle Erfahrungen, emotionale Dispositionen und implizite Erinnerungen mitstrukturiert.

Bilder operieren in einem Netz interikonischer Bezüge, die vertraute Formen wie „Haus“, „Baum“ oder „Landschaft“ evozieren, ohne diese jedoch fix zu setzen. Dieses Zusammenspiel macht Bildkompetenz aus – also die Fähigkeit, visuelle Konstellationen als bedeutungsvoll zu erfahren, auch ohne eindeutige sprachliche Benennung (Boehm, 2008, S. 29–30).

Das Zusammenspiel interikonischer Bezüge, Bedeutungsverschiebungen und körperlicher Resonanz folgt keiner festen Grammatik, sondern eröffnet einen interpretativen Raum, in dem Bilder ihre Bedeutung durch Gebrauch, Kontext und Reaktion entfalten. In Anlehnung an Wittgensteins Begriff des Sprachspiels zeigt Boehm, dass Bilder nicht nur darstellen, sondern Regeln des Sehens etablieren. Bedeutung entsteht dabei nicht durch objektive Referenz, sondern durch Wiedererkennung, Variation und Kontextualisierung visueller Formen. Dieses Bildspiel bewegt sich zwischen Vertrautheit und Neudeutung und ist zentral für die emotionale Wirkung moderner Bildgestaltung (Boehm, 2008, S. 31).

Wittgenstein (1889–1951) war ein aus Wien stammender österreichischer Philosoph und einer der einflussreichsten Denker des 20. Jahrhunderts.

Die dadurch entstehende Form von bildlicher Evidenz meint nicht das Bestätigen einer äußeren Realität, sondern eine innere Überzeugungskraft, die aus der Kohärenz des Bildes selbst erwächst. Sie entsteht, wenn ein Bild in sich stimmig ist und innerhalb seiner eigenen visuellen Logik überzeugt – unabhängig davon, ob es realistisch oder gegenständlich gestaltet ist. Insbesondere in moderner und zeitgenössischer Kunst zeigt sich, dass es dabei nicht um realistisches Abbilden geht, sondern um das Etablieren neuer Sehweisen. Bildproduktion wird so zu einem Akt der Regelbildung, der Wahrnehmungsmuster schafft, häufig durch Wiederholung, Variation oder bewusste Abweichung von Erwartungen (Boehm, 2008, S. 31).

Damit zeigt sich, dass leibliche Erfahrung die Bildwahrnehmung wesentlich mitprägt und emotionale Wirkung nicht aus eindeutiger Bedeutung, sondern aus innerer Stimmigkeit und Resonanz entsteht. Fotografische Bilder wirken, indem sie Wahrnehmung aktivieren und Regeln des Sehens anbieten, ohne diese festzuschreiben. Diese Offenheit bildet die Grundlage für die folgende Zusammenführung.

ZWISCHEN ANALYSE UND AFFEKT

Im folgenden Abschnitt wird mit Roland Barthes (2024) ein theoretischer Zugang vorgestellt, der die bislang strukturell geführte Analyse um eine subjektive Dimension erweitert. Seine Unterscheidung zwischen *studium* und *punctum* verschiebt den Fokus von der bewussten Bildgestaltung hin zur individuellen Berührungskraft fotografischer Bilder. Das *studium* bezeichnet eine verstandesbasierte, kulturell vermittelte Form der Bildrezeption, die eine analytische Annäherung an Formen, Inhalte und Komposition ermöglicht. Demgegenüber verweist das *punctum* auf jene affektiven Einschläge, die sich der bewussten Kontrolle entziehen und eine unmittelbare emotionale Reaktion auslösen können. Solche Momente treten oft überraschend auf, etwa in einem zufällig eingefangenen Blick, einer nicht inszenierten Geste oder einem scheinbar unauffälligen Detail, das durch persönliche Erinnerung oder besondere Empfänglichkeit an Bedeutung gewinnt (S. 35–36).

Roland Barthes (1915–1980), geboren in Cherbourg, gilt als bedeutender französischer Philosoph, Schriftsteller und Literaturkritiker des 20. Jahrhunderts.

Entscheidend ist dabei nicht dessen formale Relevanz, sondern seine emotionale Wirkung. Es trifft unmittelbar und entzieht sich jeder eindeutigen Erklärung. Barthes (2024) formuliert hierzu: »Das *studium* gehört zur Gattung des *to like* und nicht des *to love*; es setzt ein halbes Verlangen, ein halbes Wollen in Gang« (S. 36). Im Gegensatz dazu steht das *punctum* für eine tiefere, spontane Berührung – eine unkontrollierte emotionale Bewegung, in der sich das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter:in umkehrt. Nicht mehr der Mensch interpretiert das Bild, sondern das Bild wirkt auf ihn ein. Diese Form der Berührung beschreibt er als einen Punkt im Bild, der eine affektive Spur hinterlässt und sich der bewussten Kontrolle entzieht. Die Erfahrung ist individuell und nicht standardisierbar, weil sie keiner rationalen Ordnung folgt. Gerade in dieser unerwarteten Intensität zeigt sich die besondere emotionale Kraft fotografischer Bilder: Sie entsteht jenseits von Intention, Komposition oder inhaltlicher Bedeutung allein durch die Präsenz eines Details, das für die betrachtende Person unvermittelt Relevanz gewinnt und eine spontane innere Bewegung auslöst (S. 35–36).

ERINNERUNG UND KULTURELL GEPRÄGTES SEHEN

»Die Fotografie weckt im Menschen unweigerlich das Bedürfnis, eine Art Patronat über die Realität auszuüben. Die Welt ist nicht mehr ›da draußen‹, sondern wird mittels Fotos ›hereingeholt‹ « (Sontag, 2022, S. 82).

Fotografische Bilder hängen eng mit früheren Seherfahrungen, Erinnerungen und kulturellen Prägungen zusammen, die ihre affektive Kraft nicht allein durch das Dargestellte entfalten, sondern vor allem durch die Reaktionen, die sie im Betrachtenden hervorrufen. »Jede Seherfahrung ist in einen räumlichen und zeitlichen Zusammenhang gebettet. So wie die äußere Erscheinung von Objekten vom Aussehen räumlich naheliegender Objekte beeinflusst wird, so steht sie auch unter dem Einfluß zeitlich vorausgegangener Seherlebnisse. [...] Was einer heute sieht, so wird uns gesagt, ist einfach die Summe dessen, was er in der Vergangenheit gesehen hat« (Arnheim, 2000, S. 51). Bilder aktivieren gespeicherte Erlebnisse, biografische Assoziationen und kollektive Deutungsmuster, die wesentlich zur emotionalen Resonanz beitragen.

An dieser Stelle wird relevant, wie sich Wahrnehmung unter den Bedingungen der Fotografie verschiebt. Wenn Bilder Realität nicht nur festhalten, sondern aktiv ordnen und aneignen, entsteht eine eigene Sehweise, die sich von der unmittelbaren Erfahrung löst und spezifische Effekte auf das Verhältnis zwischen Bild, Welt und Betrachtenden ausübt.

» [...] so ergibt sich, daß fotografisches Sehen in erster Linie ein dissoziierendes Sehen ist, eine subjektive Gewohnheit, die untermauert wird durch die objektiven Widersprüche zwischen der Sehweise der Kamera und der des menschlichen Auges. [...] Eine der dauerhaften Errungenschaften der Fotografie war denn auch ihre Strategie, lebendige Wesen in leblose Dinge zu verwandeln und leblose Dinge in lebendige Wesen« (Sontag, 2022, S. 96).

Sontag (2022) beschreibt das Fotografieren als eine besondere Form des visuellen Denkens, die sich deutlich von der Malerei unterscheidet. Während malerische Bildgestaltung oft bewusst komponiert wird, »Gemälde fassen stets zusammen; Fotografien tun dies für gewöhnlich nicht. Fotografische Bilder sind Beweisstücke in einer fortschreitenden Biografie oder Geschichte. Und ein einzelnes Foto impliziert - anders als ein einzelnes Gemälde -, daß es noch andere gibt.« (S. 159) erzeugt die Fotografie eine andere Form der Bildkohärenz, die nicht auf Zusammenfassung, sondern auf Fortsetzung und Ergänzung beruht (S.86-88).

»Aber was die Fotografie bietet, ist nicht bloß ein Protokoll der Vergangenheit, sondern [...] eine neue Weise des Umgangs mit der Gegenwart. Während alte Fotos unser geistiges Bild der Vergangenheit vervollständigen, verwandeln die Fotografien, die heute gemacht werden, das, was gegenwärtig ist - wie die Vergangenheit - in ein geistiges Bild« (Sontag, 2022, S. 159).

Diese durch subjektive Entscheidungen geprägte Bildwahrnehmung ist jedoch nicht losgelöst von kulturellen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Denn wie wir Bilder sehen, interpretieren und emotional verarbeiten, ist zugleich durch grundlegende visuelle Ordnungen und kulturell geteilte Wahrnehmungsmuster geprägt – ein Gedanke, den Gottfried Boehm (2008) in seinen Überlegungen zur Bildkompetenz systematisch entfaltet.

Damit verweist Sontag auf Rahmenbedingungen, die über das individuelle Sehen hinausgehen und an grundlegende kulturelle Ordnungen anschließen, wie sie Boehm (2008) beschreibt. Er betont, dass visuelle Wahrnehmung nicht nur individuell, sondern auch kulturell strukturiert ist. Visuelle Urteilsfähigkeit ist demnach kein rein rationaler Vorgang, sondern beruht auf kulturell erlernten und körperlich verankerten Kategorien. Grundlegende Raumkonzepte wie „oben“ und „unten“, „vor“ und „hinter“ wirken als strukturierende Prinzipien, die nicht nur im Sehen, sondern auch in Sprache und Denken verankert sind. Diese Ordnungen beeinflussen, wie visuelle Informationen aufgenommen, gedeutet und emotional erlebt werden (S. 15–18).

Anschließend konkretisiert Boehm (2008) die Frage, wie diese kulturell verankerten Kategorien die Struktur eines Bildes formen und seine Wirkung ermöglichen. Bildkompetenz zeigt sich laut ihm darin, visuelle Strukturen als sinnhaft zu erkennen – auch wenn sie sich einer begrifflichen Festlegung entziehen. Ein Bild stellt nicht einfach etwas dar, sondern organisiert den Blick auf eine bestimmte Weise. Die Komposition erzeugt eine Ansicht, die Aufmerksamkeit lenkt und Wahrnehmung strukturiert. Diese Strukturierung erfolgt nicht beliebig, sondern folgt impliziten Regeln, die im kulturellen Gedächtnis und in individuellen Erfahrungen verankert sind (30–31).

CONCLUSIO

Das Kapitel hat gezeigt, dass emotionale Bildwahrnehmung in der Fotografie nicht als direkte Übertragung von Gefühlen verstanden werden kann, sondern als komplexer Wahrnehmungsprozess, der sich im Akt des Sehens selbst vollzieht. Gefühle entstehen weder allein aus dem dargestellten Motiv noch aus einzelnen formalen Mitteln, sondern aus der relationalen Organisation des Bildes, aus Spannungen, Ordnungen, Offenheiten und Brüchen, die Wahrnehmung strukturieren und affektiv aktivieren. Bildwirkung ist damit grundlegend prozesshaft, körpernah und erfahrungsgebunden.

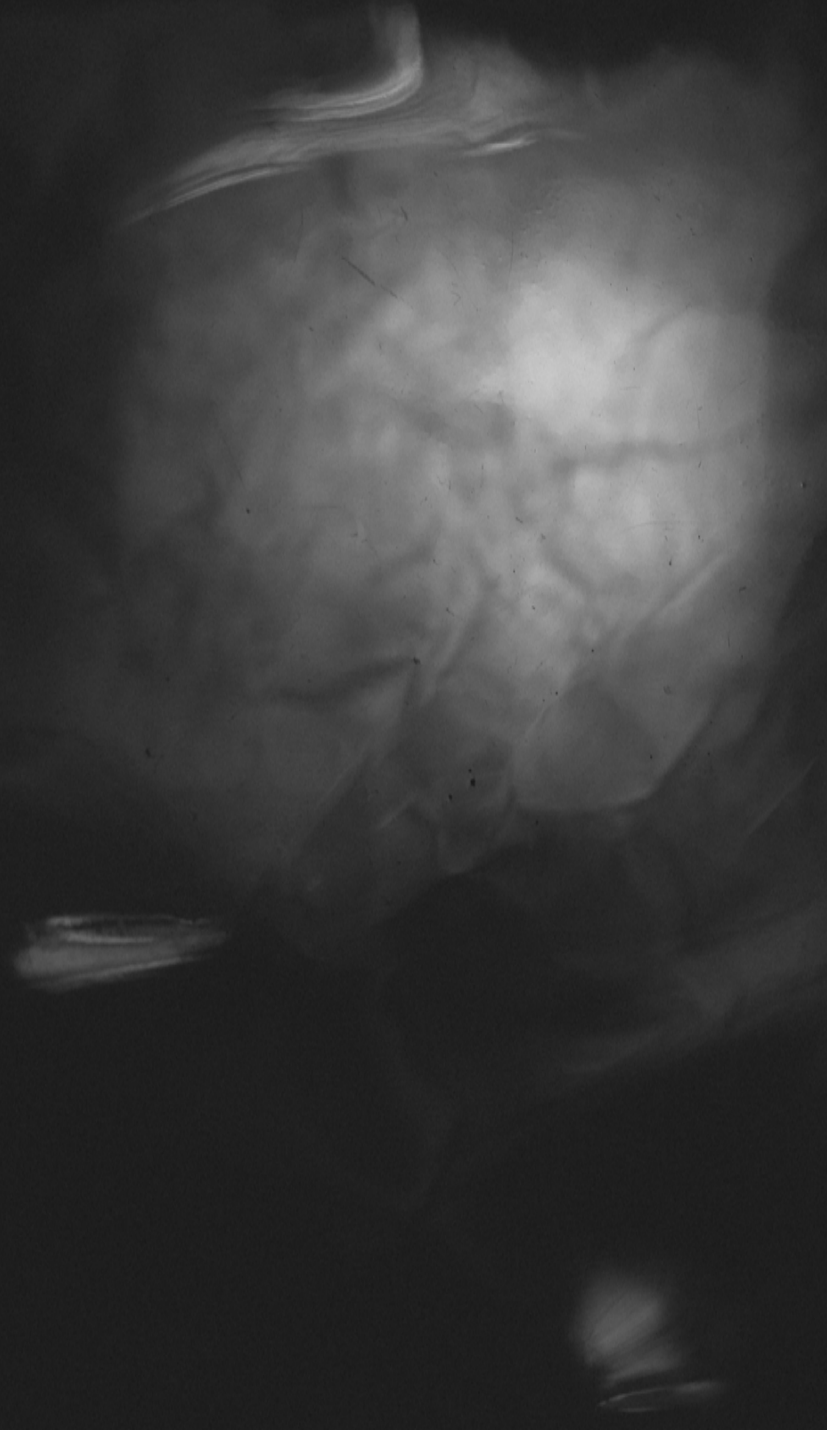
Zentrale theoretische Positionen von Arnheim (2000), Boehm (2008), Barthes (2024), Sontag (2022) und van der Meulen(2008) verdeutlichen übereinstimmend, dass Bilder ihre emotionale Kraft nicht aus Eindeutigkeit beziehen. Vielmehr entfaltet sich Wirkung dort, wo visuelle Strukturen Wahrnehmung lenken, ohne sie vollständig festzulegen. Ob durch Kräfte im Bildraum, durch Mehrdeutigkeit, durch semantisches Übermaß, durch fragmentarische Offenheit oder durch ein punktuell Detail – emotionale Resonanz entsteht aus dem Spannungsverhältnis von Ordnung und Unbestimmtheit. Fotografien wirken, indem sie Sehen aktivieren und Betrachter*innen in einen leiblich-affektiven Bezug zum Bild setzen. Gleichzeitig macht das Kapitel deutlich, dass emotionale Bildwahrnehmung weder rein universell noch vollständig subjektiv ist. Wahrnehmung ist immer auch kulturell geprägt, historisch situiert und an Bildkompetenz gebunden. Erinnerungen, visuelle Routinen und kulturelle Sehgewohnheiten strukturieren, wie Bilder gelesen, ergänzt und emotional erfahren werden. Damit wird deutlich, dass fotografische Bildwirkung nicht unabhängig vom sozialen und kulturellen Kontext gedacht werden kann, auch wenn sie sich vorbewusst und körperlich vollzieht. Kritisch bleibt jedoch festzuhalten, dass viele der hier herangezogenen theoretischen Konzepte von einer hohen Sensibilität der Betrachtenden ausgehen. Offen bleibt, inwieweit diese Formen affektiver Bildwirkung in einer gegenwärtigen Bildkultur wirksam bleiben, die durch Überproduktion, schnelle Rezeption und algorithmisch gesteuerte Sichtbarkeit geprägt ist. Wenn Bilder zunehmend beiläufig konsumiert werden, stellt sich die Frage, ob Offenheit, Ambivalenz und in-

nere Spannung noch ausreichend Raum zur Entfaltung finden oder ob emotionale Wirkung zunehmend standardisiert und abgeschwächt wird.

Ebenso bleibt offen, wie sich individuelle Unterschiede in Wahrnehmung, Erfahrung und kulturellem Hintergrund systematisch erfassen lassen. Wenn emotionale Wirkung wesentlich von subjektiver Resonanz abhängt, stellt dies die Möglichkeit allgemeiner Aussagen über Bildwirkung grundsätzlich infrage. Daraus ergibt sich eine methodische Herausforderung für die Analyse fotografischer Emotionen, da sich Wirkung nicht eindeutig messen, sondern nur beschreiben und annähern lässt.

Im Hinblick auf die übergeordnete Forschungsfrage wird deutlich, dass Gefühle in der Fotografie nicht visualisiert, sondern hervorgebracht werden. Fotografische Bilder können emotionale Prozesse auslösen, strukturieren und verstärken, ohne Gefühle eindeutig zu codieren. Gerade diese Offenheit erweist sich als zentrale Stärke, aber auch als theoretische Spannung. Sie macht emotionale Bildwirkung wirksam, entzieht sie jedoch zugleich vollständiger Kontrolle und eindeutiger Zuschreibung.

Kapitel 3





*Fotografische
Methoden und
Ansätze*

FOTOGRAFISCHE METHODEN UND ANSÄTZE

Dieses Kapitel widmet sich der Auseinandersetzung mit Fotografie als gestalterischer Praxis. Dabei wird Fotografie nicht ausschließlich als Mittel der Abbildung verstanden, sondern als Verfahren, das Wahrnehmung strukturieren und verändern kann. Im Zentrum steht ein offener, experimenteller Zugang, der technische Möglichkeiten nicht reproduktiv, sondern bewusst produktiv einsetzt.

Auf dieser Grundlage werden fotografische Methoden vorgestellt, die im praktischen Teil der Arbeit Anwendung finden. Sie dienen als Ausgangspunkt für eigene Experimente und bilden den Rahmen für die weitere Annäherung an die Frage, wie sich Wahrnehmung und emotionale Wirkung durch fotografische Verfahren beeinflussen lassen.

3.1 FOTOGRAFIE ALS PRODUKTIVE PRAXIS DES SEHENS UND DENKENS

»Da vor allem die Produktion (produktive Gestaltung) dem menschlichen Aufbau dient, müssen wir versuchen, die bisher nur für Reproduktionszwecke angewandten Apparate (Mittel) auch zu produktiven Zwecken zu erweitern« (Moholy-Nagy, 1991, zitiert nach Benjamin, 2015, S. 115).

Im Grunde genommen geht es Moholy-Nagy nicht nur um die Weiterentwicklung der Geräte und deren Anwendungen. Vielmehr geht es um eine Weiterentwicklung der Menschlichen Wahrnehmung. Da technische Geräte hauptsächlich zur Reproduktion bestehender Wirklichkeit genutzt wurden und das Ziel die getraute Abbildung des bereits Sichtbaren war, war die Produktion nicht ausreichend. Produktion ist für ihn kein industrieller Begriff, sondern ein anthropologischer. Sie dient dem menschlichen Aufbau, also der Erweiterung von Erkenntnis, Wahrnehmung und Gestaltungsfähigkeit.

Von Gestalter:innen wird erwartet, die technischen Möglichkeiten bewusst zu erforschen um diese zu produktiven Mitteln zu erweitern. Gestaltungen sollen neue Formen des Sehens und Denkens hervorbringen. Moholy schrieb 1936 in einem Essay über die Fotografie:

»sie bewahrt unsere Beobachtungskraft und wertet sie auf; sie bewirkt ›eine psychologische Verwandlung unseres Sehens‹. « (Sontag, 2022, S. 118)

Das die Fotografie acht unterschiedliche Arten des Sehens hervorbringt und fördert:

1 Abstraktes Sehen: direkte Aufnahme von Lichtwirkungen (Fotogramm)

2 Exaktes Sehen: durch Kameraaufzeichnung; die Fotoreportage

3 Schnelles Sehen: durch Festhalten von Bewegungen in der Momentaufnahme

4 Langsames Sehen: durch die Langzeitbelichtung

5 Gesteigertes Sehen: durch Makro- und Mikrofotografie; Sichtbarmachung

6 Durchdringendes Sehen: Radiografie

7 Gleichzeitiges Sehen: durch Mehrfachbelichtungen

8 Verzerrtes Sehen: durch eine mit Prismen versehene Linse, einen Spiegel (Moholy-Nagy, 2014, S. 207-208)

Moholy-Nagy (2014) beschreibt mit den unterschiedlichen Arten des Sehens, nicht nur Kamera abhängige Techniken, sondern auch Techniken der analogen Entwicklung einer Fotografie (S. 207-208). Dadurch erschließt sich ein neuer Bereich der visuellen Gestaltung, der Raum für experimentieren und forschen zulässt. Durch all diese Möglichkeiten die die Fotografie bietet, kann man schon fast von einer psychologische Entwicklung unseres Sehens ausgehen (S.206) und bietet die Möglichkeit räumlich-zeitliche Erfahrungen zu sammeln (S. 207). Er schreibt, das der Bewusste Einsatz der Technischen Werkzeuge dazu führen kann, eine fantasievollere fotografische Sprache, die sich über das Reale hinauslehnte, entwickeln zu können (S.208).

»Der Wunsch, in das Unterbewusstsein vorzudringen und einen besser steuerbaren Mechanismus der Inspiration zu schaffen, begleitet den Menschen von jeher « (Moholy-Nagy, 2014, S. 208).

Jeher, ist nicht heute, das ist klar. Aber wieso wird jeher nicht neu aufgegriffen. Wieso wird Fotografie nicht mehr als solches gesehen, was sie eigentlich ist?

»Fotografie kann - nicht nur in der Serie, sondern auch als einzelnes Bild - Werkzeug des Fantastischen und des Traumes sein, sich über das Reale erheben« (Moholy-Nagy, 2014, S. 208).

Fotografie kann so viel mehr als dokumentieren und verdient mehr Beachtung. Moholy-Nagy schrieb in seinem Essay 1936, dass er die Selbstauslöschung der Fotografen fordere, da für ihn nicht der Ausdruck einer individuellen Handschrift im Vordergrund steht, sondern die Fähigkeit der Fotografie, neue Formen des Sehens hervorzubringen und das menschliche Wahrnehmungsvermögen zu erweitern. Fotografie ist für ihn Belehrung und Formung, die Beobachtungskräfte schärft und zu einer psychologischen Veränderung des Sehens beitragen soll.

In diesem Zusammenhang versteht er den/die Fotograf:innen nicht als Künstler:innen im expressiven Sinn, sondern als eine Art Wahrnehmungsmedium. Die persönliche Emotion, subjektive Stimmung oder individuelle Biografie des/der Fotograf:in soll zugunsten eines möglichst präzisen, distanzierten und analytischen Blicks zurücktreten. Die Selbstauslöschung meint daher keine tatsächliche Abwesenheit der fotografierenden Person, sondern die bewusste Zurücknahme des eigenen Ichs im Bildprozess. Fotografie soll nicht bestätigen, was ohnehin sichtbar ist, sondern neue Sehweisen ermöglichen. Seine Aufzählung der acht Arten des Sehens verdeutlicht diesen Anspruch. Abstraktes, exaktes, hochempfindliches oder verzerrtes Sehen sind keine subjektiven Stimmungen, sondern Wahrnehmungsmodi, die durch fotografische Verfahren erst zugänglich werden. (Sontag, 2022, S. 118)

Aus dieser Betrachtung heraus wird Fotografie nicht mehr nur als Abbildungsverfahren verstanden, sondern als bewusst eingesetztes Instrument zur Erweiterung von Wahrnehmung. Die von Moholy-Nagy (2014) beschriebenen Arten des Sehens bleiben dabei nicht auf abstrakte Konzepte beschränkt, sondern materialisieren sich in konkreten fotografischen Verfahren. Erst durch den gezielten Einsatz technischer Mittel werden diese Wahrnehmungsmodi praktisch erfahrbar. Die folgenden Abschnitte widmen sich daher ausgewählten fotografischen Techniken, die exemplarisch zeigen, wie Bewegung, Zeit, Raum und Wahrnehmung im Bild sichtbar gemacht und gestaltet werden können.

BEWEGUNG

Ausgehend davon, dass Fotografie nicht auf ihre dokumentarische oder illustrative Funktion zu reduzieren ist, eröffnet sie als Werkzeug des Fantastischen, des Experiments und des Denkens die Möglichkeit, über das Reale hinauszugehen und Wahrnehmung neu zu strukturieren. Moholy-Nagys Ansatz verweist damit auf eine fotografische Praxis, in der technische Mittel nicht reproduktiv, sondern bewusst produktiv eingesetzt werden, um Sehen, Denken und Imagination weiterzuentwickeln. Darauf aufbauend rücken konkrete fotografische Techniken in den Fokus, durch die diese erweiterten Formen des Sehens praktisch umgesetzt werden. Die folgenden Abschnitte untersuchen daher ausgewählte Verfahren, anhand derer sich die gestalterischen und wahrnehmungsbezogenen Potenziale der Fotografie exemplarisch aufzeigen lassen.

Bewegung im Sinne einer dynamischen Szene kann mit einem statischen Bild nicht eingefangen werden, jedoch kann eine Illusion anhand von unterschiedlichen Techniken erzeugt werden (Feininger, 1981, S.404).

» [...] versuchen, unterschiedslos jedes bewegte Objekt ›gefroren‹ darzustellen und es so scharf wie möglich wiederzugeben, womit sie oft den Hauptzweck der Aufnahme verneinen. Solche gedankenlosen und unkritischen Aufnahmen müssen zu wirkungslosen Bildern führen« (Feininger, 1981, S.404).

Die Bewegung innerhalb eines Fotos, muss also gegen ein Symbol ersetzt werden, und sollte wie folgt entschieden werden: »dem Zweck des Bildes, der Art des Objektes, der Art der Bewegung« (Feininger, 1981, S.404). Ist also geklärt, welches Ziel mit der Fotografie erreicht werden soll, stehen drei Möglichkeiten zur Auswahl:

1. Klarheit in eine bewegte Szene bringen. Indem das Motiv scharf abgebildet wird und jede Bewegungsunschärfe vermeiden.

2. Bewegung als Bewegung abbilden. Hierbei gilt darauf zu achten, dass das Objekt dennoch erkennbar bleibt.

3. Bewegung andeuten. Das Bild zielt darauf ab, Bewegung sichtbar zu machen. Nicht das Objekt selbst steht im Mittelpunkt, sondern ein abstraktes Phänomen wie Bewegung oder Geschwindigkeit, das nur indirekt dargestellt werden kann. Das Motiv dient dabei als Medium, über das diese Erscheinung symbolisch vermittelt wird (Feininger, 1981, S.405-406).

Ich übertrage diesen Gedanken der ›Bewegung im Bild‹ auf die tiefere Ebene, der gefühlsorientierten Ebene.

» ›Beweis für Bewegung‹ ist nicht das gleiche wie ›Eindruck von Geschwindigkeit‹. Das scharfe Bild eines fliegenden Flugzeugs erbringt durch die Tatsache, dass das Flugzeug in der Luft ist, den Beweis für seine Bewegung, kann aber kein Gefühl für Bewegung erwecken« (Feininger, 1981, S. 407).

Damit wird deutlich, dass das Sichtbarmachen eines Motivs nicht automatisch mit dem Zeigen seines inneren Gehalts einhergeht. Erst in der konkreten Auseinandersetzung mit dem Dargestellten entsteht Bedeutung. So zeigt sich etwa, dass die fotografische Abbildung von Menschen nicht zwangsläufig auch das Menschliche sichtbar macht.

3.2 TECHNIKEN ZUR EXPERIMENTELLEN UMSETZUNG

EXPERIMENTE MIT VERSCHLUSSZEITEN

MITZIEHEN.

Für den Eindruck von Geschwindigkeit ist nicht entscheidend, ob Objekt oder Hintergrund scharf abgebildet wird, sondern der Kontrast zwischen Schärfe und Verwischung. Der Bewegungseindruck kann daher auch entstehen, wenn das bewegte Motiv scharf bleibt und der ruhende Hintergrund unscharf wiedergegeben wird. Diese Umkehrung hat den Vorteil, dass das eigentliche Bildmotiv trotz seiner Bewegung klar erkennbar bleibt, während der Hintergrund durch seine Unschärfe an Bedeutung verliert.

Bei dieser Technik folgt die Kamera der Bewegung des Objekts während der Aufnahme, sodass das Motiv relativ stabil abgebildet wird, während der Hintergrund verwischt erscheint. Am effektivsten ist diese Methode bei Motiven mit konstanter Geschwindigkeit und klarer Bewegungsrichtung, wobei meist längere Belichtungszeiten verwendet werden (Feininger, 1981, S. 412).

EXPERIMENTE DURCH ÜBERLAGERUNG

MEHRFACHBELICHTUNG.

Durch Mehrfachbelichtung lassen sich zeitliche und räumliche Veränderungen eines Objekts innerhalb eines einzigen Bildes sichtbar machen. Voraussetzung für gut lesbare Überlagerung ist eine klare Trennung zwischen Objekt und Hintergrund, wobei das Motiv hell und der Hintergrund dunkel gehalten sein muss. Langsame Bewegungen können durch einzelne Auslösungen des Verschlusses erfasst werden, für die Darstellung schneller Bewegungsabläufe ist hingegen eine elektronisch gesteuerte Lichtquelle erforderlich, die in regelmäßigen Abständen kurze Lichtimpulse abgibt (Feininger, 1981, S. 415).

Mehrfachbelichtungen können traumähnliche Inhalte ausdrücken, sie kombinieren bedeutungslose Einzelheiten in komplexe inhaltliche Ebenen wodurch sich zuvor unsichtbare Eigenschaften der Motive offenbart. Es unterstützt die emotionale Konzentration und steigert die Vorstellungskraft (Moholy-Nagy, 2014, S. 210) Die Kubisten haben es sich zur Aufgabe gemacht, das Zeigen von Bewegung darzustellen. Sie entwickelten viele Lösungsansätze, jeder kubistische Maler wirkte mit den eigenen und intuitiven visuellen Ansichten mit, in dem diese übereinandergelegt wurden. Der Nachteil daran war, dass es die Lesbarkeit beeinflusste. Dieses Probleme wurde nach und nach durch Ordnung und unterscheidbare Gestaltung, gelöst und diente damit zu den Vorläufern des multiplen Sehen. (Moholy-Nagy, 2014, S. 121)

EXPERIMENTE DURCH VERFREMDUNG

VERZERRUNG

Moholy-Nagy (2014) schreibt, dass Verzerrung nur auf Grund der starren Konvention der Fluchtpunktperspektive in der Renaissance, entsteht dargestellt wird. Verzerrung ist eigentlich nichts anderes als Bewegung und kann daher als ein anderes Wort für Raum-Zeit verstanden werden. (S.118) Die Kubisten sind ein gutes Beispiel, dass Verzerrung, auf Bildebenen wiedergegebener Prozess ist, der es ermöglicht, Sehen in Bewegung zu visualisieren. (S.119) Verzerrung kann Proportionen und Dimensionen, Länge, Breite, Tiefe aber auch freie und geometrische Formen überbetonen.

FILTER

Filter können neue Ebenen des Sehens eröffnen. Sie lassen sich sowohl selbst herstellen als auch aus alltäglichen Materialien wie Folien oder teiltransparenten Oberflächen gewinnen. Darüber hinaus kommen speziell für Objektive gefertigte Filter zum Einsatz. Auch optische Elemente wie Prismen, Kaleidoskope oder Spiegel erweitern die Wahrnehmungsmöglichkeiten und beeinflussen das fotografische Sehen (Moholy Nagy, 2014, S. 207-208).

3.3 DER PRAKTISCHE TEIL MEINER ARBEIT

Um meine Gedanken und Schritte in eine funktionierende Form zu bringen, habe ich mich an der Bauhaus Grundlehre orientiert. Eine weitere Inspiration war das Buch »Space for Visual Research«, die den Aufbau meiner Experimente maßgeblich beeinflussten.

»[...] Methode zur Erfahrung visueller Kultur. Visuelle Kultur hat vor allem mit der ›reinen Praxis‹ zu tun. Das ist die wissenschaftliche Methode, die Gestalter ihr Eigen nennen können. Diese Art von Praxis hat nichts mit dem Umwandeln oder Kommunizieren einer gegebenen Idee zu tun - wie in etwa ein Produkt zu verkaufen oder ähnliches. Es ist ein Praktizieren, das nichts erkennen lässt. Die Lösungen, die wir in dieser Publikation darlegen, sind unser Arbeitsstand im Forschungsprozess, der zum Zeitpunkt der Endredaktion, kurz bevor wir in den Druck gingen, eingetagen wurde. Durch das Erklären und Beschreiben dieser Arbeiten im Prozess, ermöglichen wir Gestaltern und Studierenden einen Schritt vor unseren Methoden und Resultaten vorauszudenken.« (Weisbeck, 2014, Kap. A)

Diesen Ansatz habe ich im praktischen Teil meiner Arbeit aufgegriffen und meine Experimente, als Lern- bzw. Forschungstagebuch dokumentiert, um die Ergebnisse reproduzierbar und verständlich zeigen.

»Die Vorstellung von Gestaltung und vom Beruf des Gestalters muss sich von der einer spezialisierten Einzelfunktion lösen und zu einer Haltung des erfinderischen und einfallreichen Herangehens an jedes beliebige Problem finden« (Moholy-Nagy, 2014, S. 42).

Dies führte dazu, mögliche Herausforderungen im eigenen Arbeitsprozess frühzeitig mitzudenken und entsprechende Lösungsansätze zu entwickeln.

Moholy-Nagy (2014) beschreibt grundlegende Regeln der Bauhauslehre:

»Die Übungen und Aufgaben sind generell so gestaltet, dass man die Lösungen nicht in Büchern oder Museen findet [...] lenken sie seine Blicke in neue, noch unerforschte Richtungen [...] muss seine Fantasie und seinen Scharfsinn einsetzen, muss diskutieren und überlegen, muss zu eigenständigen Resultaten gelangen [...] neuen Situationen furchtlos zu begegnen und neue Gewohnheiten der schöpferischen Vorstellung auszubilden. [...] sie können ihm den Weg zum Ausdruck weisen und ihn auf ein neues Sehen einstimmen. [...] Angeregt vom Ungewöhnlichen oder Unbekannten, spürt er den Ehrgeiz, sich zu bewähren. Er sucht nach der bestmöglichen Lösung. Er sammelt die nötigen Daten und sein Material; er denkt über die Komponenten seines „Entwurfs“ nach; er erkundet zu dessen Ausführung verschiedene, alte und neue Techniken. Da sein Entwurf nur mit „Fertigkeiten“ ausgeführt werden kann, richtet er seine Energien darauf, sich diese anzueignen« (S. 65-66).

Durch diese Auffassung entsteht ein Verständnis von Gestaltung, das einzelne Projekte nicht isoliert betrachtet, sondern sie in Bezug zu individuellen und gesellschaftlichen Anforderungen setzt. Gestalterische Fragestellungen lassen sich dabei nicht von der Komplexität des Lebens trennen, sondern sind stets in ein Gefüge wechselseitiger Zusammenhänge eingebunden (Moholy-Nagy, 2014, S. 42).

Kapitel 4

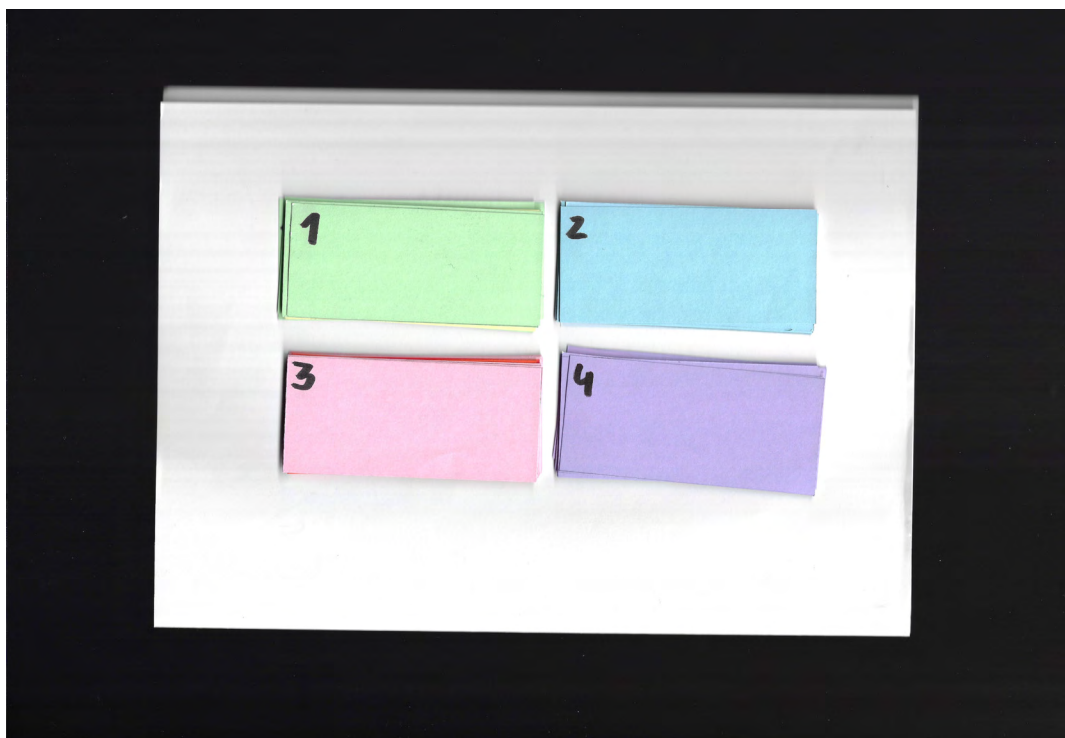


*Random
Combinations*

RANDOM COMBINATIONS

Kernstück meiner Arbeit bildet das selbst entworfene Experiment »random combinations«. Dabei wurden zufällig ausgewählte Begriffe gezogen, die Kombinationen aus Gefühlen, Materialien, Techniken oder Anordnungen vorgeben und so den Ausgangspunkt der fotografischen Experimente bestimmen. Nach der Ziehung wurden Ideen skizziert und Überlegungen zu möglichen Umsetzungen entwickelt, aus denen eine Planung entstand; teilweise entstanden zudem Skizzen, wie die Ergebnisse aussehen könnten, bevor sie fotografisch realisiert wurden. Der Ansatz ist praxisbasiert, explorativ und vom Zufallsprinzip getragen.

Die Experimente stehen für Neugierde, Erproben, Kombinieren und ein Arbeiten jenseits fester Regeln – im Sinne eines „thinking out of the box“. Dadurch wird der Zugang zur Fotografie erweitert, neue Perspektiven werden eröffnet und emotionale Wirkungen sichtbar gemacht, die über das bloß Dokumentarische hinausgehen. Methodisch lässt sich das Vorgehen der künstlerischen Forschung zuordnen, da die Experimente sowohl künstlerische Ausdrucksform als auch Instrument sind, um der zentralen Frage nachzugehen, wie sich Gefühle durch Fotografie visualisieren lassen. Die entstandenen Bilder wurden systematisch dokumentiert und reflektiert, ihre Wirkung zusätzlich durch eine begleitende Umfrage untersucht.



sischer Künstlerinnen und Künstler inspirierend. Die fiktiven Bildwelten von Caspar Jade, die mithilfe von KI-basierter Promptografie entstehen, verdeutlichen, dass auch rein imaginierte Szenarien eine außergewöhnlich fesselnde Wirkung entfalten können. Seine Werke sind nicht real, doch sie ziehen Betrachter:innen in den Bann und erzeugen das Gefühl, selbst Teil der dargestellten Szene zu sein. Auf andere Weise prägend war die Arbeitsweise von Joakim Möller, der seine Bilder durch unterschiedliche fotografische Techniken bewusst verfremdet und reproduziert, indem er Materialien wie Plastikfolien oder Glas einsetzt und diese erneut abfotografiert, entstehen Fotografien, die teilweise unkenntlich werden und gerade dadurch viel Raum für individuelle Interpretationen eröffnen.

Beide Ansätze machten deutlich, dass Fotografie nicht nur als Abbild von Realität zu verstehen ist, sondern auch als Medium der Transformation, das Wahrnehmung beeinflusst und Emotionen hervorruft. Diese Einsichten bildeten eine wichtige Grundlage für die Entwicklung der Methode ›random combinations‹, die Zufall als gestalterisches Prinzip nutzt, um vergleichbare Öffnungen und Verfremdungen fotografischer Prozesse zu erzeugen.

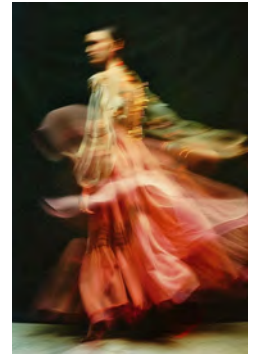


9: Eyeland Japanese artists portrait of a man and woman touching. Caspar Jade.



11: Eyeland, two women one woman is out of focus, foggy woods, Iceland. Caspar Jade.

12: Eyeland, Japanese artists portrait of a man and woman, curvy. Caspar Jade.



10: Ohne Titel. Caspar Jade.

Caspar Jade

Ein Berliner Fotograf namens Hannes Caspar, der sich seit längerem unter dem Namen Caspar Jade mit der Erstellung von KI-generierten Porträts auseinandersetzt. Sein Schwerpunkt liegt in der Darstellung von Bewegung durch Bewegungsunschärfen sowie in surrealen Szenen, die der Kommunikation von Gefühlen dienen. Beim ersten Kontakt mit seinem Instagram-Profil können die Arbeiten aufgrund ihrer hohen Realitätsnähe irritierend wirken. Seine Arbeiten verstehe ich als fotografische Inspiration, um neue Ansätze zu entwickeln und zu erproben. Auf seiner Website schreibt er dazu:

»AI technology has made it possible for me to express myself creatively in a different way. It is the computer that generates the images, but I make the many small decisions that have significant impact on the effect of an image. I am interested in cinematic images with a high narrative power, whether in the area of portrait, beauty or fashion.«



13: Ohne Titel. BTS and updates, Chatroom. Joakim Möller.

Joakim Möller

ist ein Fotograf aus Stockholm. 13: Dazu schrieb er in einem ›BTS-and updates‹ Chatroom auf seinem Instagram-Profil: »Behind the scenes of the reel I posted yesterday. The distortion effect was created by displaying two of my photos on my tv, and then taking photos of them through a wine glass. To get the surreal feel I added tons of contrast, and made a combination of more than 20 different textures in a great app called Mextures.« (28.11.2024)



Während der Ideenfindung standen mehrer Fragen im Raum, die die Entwicklung der Methode strukturierten und zugleich den Weg zur Forschungsfrage dieser Arbeit bereiteten:

WAS ERWARTE ICH VON DER FOTOGRAFIE?

WIE WIRD DAS DARGESTELLTE IM BILD ERFAHRBAR?

IST ES MÖGLICH, DURCH ZUFÄLLIG AUSGEWÄHLTE MATERIALIEN IN KOMBINATION VON FOTOGRAFISCHEN TECHNIKEN, STIMMUNGEN ZU KOMMUNIZIEREN?

IST ES MÖGLICH, DURCH DIE AUSWAHL VON ZUFÄLLIG AUSGEWÄHLTEN KOMBINATIONEN, EIN NEUES BEWUSSTSEIN FÜR DAS MEDIUM FOTOGRAFIE ZU SCHAFFEN?

WIE VERÄNDERN SICH SITUATIONEN, IN DEM MAN MIT FOTOGRAFISCHEN METHODEN EINFLUSS DARAUF NIMMT?

Diese Fragen erwiesen sich als wesentlich für die Herausbildung der Forschungsfrage:

»WIE VISUALISIERT MAN GEFÜHLE ANHAND VON FOTOGRAFIEEN?«

Sie verdeutlichten, dass Fotografie nicht allein dokumentiert, sondern aktiv in Wahrnehmung und Emotion eingreift. Die Methode »random combinations« trug somit dazu bei, neue Perspektiven auf das Medium zu erschließen und die Bedeutung fotografischer Experimente für die Visualisierung von Gefühlen zu unterstreichen.

4.1 DIE RESULTATE

In diesem Abschnitt werden die einzelnen Experimente vorgestellt. Der Aufbau ist, wie die Experimente selbst, bewusst »random« gestaltet. Da sich sowohl die Experimente als auch ihre Dokumentation über einen Zeitraum von etwa zwei Jahren erstreckten, ist der folgende Abschnitt als eine Art Tagebuch zu verstehen, das Vorbereitungen, Gedanken, Analysen und Reflexionen zusammenführt.

Das Deckblatt sowie das Foto auf der darauffolgenden Seite ist das schlussendliche Foto jeder Versuchsreihe, welches für mich persönlich dem Gefühl, das ich versucht habe zu visualisieren, am nächsten kommt. Auch die Anzahl der Fotografien variiert und ist individuell. Die Entscheidung, die übrigen Ergebnisse zu zeigen, folgt dem Gedanken der Serie, in der unterschiedliche fotografische Resultate gleichwertig nebeneinander bestehen können. Es gibt weder richtig noch falsch, dennoch habe ich meine Ergebnisse kritisch bewertet, um dadurch konstruktiv Lösungen zu finden oder meine gesamte Herangehensweise noch einmal zu überdenken. Es war ein Auf und Ab, eine persönliche Weiterentwicklung, ein Begeistern, aber auch der eine oder andere Moment zum Verzweifeln. Dieses Verzweifeln hat mich besonders angetrieben, mir neue Perspektiven ermöglicht, sodass ich mit klarem Kopf noch einmal an die Aufgabenstellung herantreten bin.

Jedes Experiment steht für sich und hat eine eigene Bildsprache entwickelt. Es wurde grundsätzlich versucht, die Experimente ohne Menschen abzubilden, da ich die Wahrnehmung des Eigentlichen nicht beeinflussen wollte. Ziel war es, Fotografien erfahrbar zu machen, sie sollen sich ohne Einfluss menschlicher Präsenz »bewegen«.

Ohne menschliche Präsenz tritt weniger das Motiv als vielmehr die Struktur des Bildes in den Vordergrund. Der Umgang mit Fotografie verschiebt sich damit von der Darstellung hin zur Wirkung. Walter Benjamin formuliert diesen Gedanken in Bezug auf den Ausstellungswert fotografischer Bilder: »Erst wenn Menschen auf Photographien gar nicht mehr zu sehen seien [...] trete ihr ›Ausstellungswert‹ hervor. [...] der Betrachter einen ›bestimmten Weg suchen‹ müsse« (Benjamin, 2015, S. 143)

Darüber hinaus ging es mir darum, keine bestehenden Fotografien zu reproduzieren, sondern etwas Eigenes zu entwickeln. Dieses Verständnis von Fotografie als fortlaufendem, sich veränderndem Prozess lässt sich auch in den Überlegungen von Walter Benjamin wiederfinden: »Die Photographie gehe darüber hinaus, denn sie habe den ›Prozeß bildlicher Reproduktionen so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte‹ « (Benjamin, 2015, S. 137). Diese Herangehensweise hat mir alle Möglichkeiten eröffnet, frei von äußeren Einflüssen zu denken, und mir schlussendlich einen neuen Zugang ermöglicht.

Ergänzend zu den praktischen Experimenten wurde bei fünf von insgesamt zehn Experimenten eine Online-Umfrage durchgeführt, um Wahrnehmungen und emotionale Zuschreibungen zu den fotografischen Arbeiten zu erfassen. Die Erhebung richtete sich an eine Zielgröße von etwa 40 Teilnehmenden und erfolgte anonym sowie ausschließlich online. Aufgrund des Umfangs der erhobenen Daten werden im folgenden Kapitel ausschließlich ausgewählte Ergebnisse und exemplarische Auszüge dargestellt, die für die jeweilige Fragestellung relevant sind. Die vollständige Auswertung der Umfrage ist über einen dauerhaft zugänglichen Online-Link im Anhang abrufbar.

Experiment



01



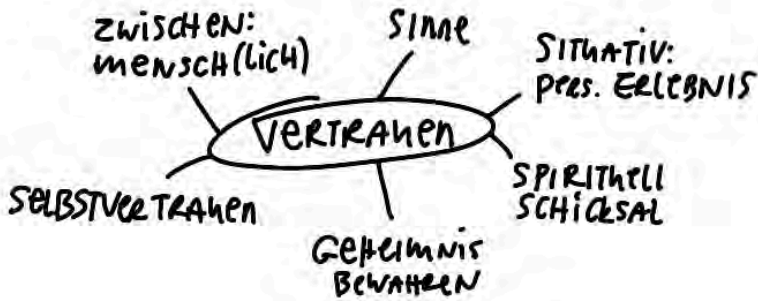
- 1 DOPPELBELICHTUNG
- 2 VERTRAUEN
- 3 WASSER
- 4 FILTER

Vertrauen.

Je länger ich darüber nachdachte, desto schwieriger wurde es.

Wie visualisiert man so ein Gefühl? In welchem Zusammenhang soll es stehen? Vertrauen kann so viel sein. Ein Geheimnis nicht weiterzuerzählen. Sich selbst etwas zuzutrauen. Oder einen Moment wiederzuerkennen, der sich schon einmal warm und richtig angefühlt hat. Vertrauen lässt sich nicht in einen einzigen Kontext pressen. Es ist eher ein Gefüge aus vielen kleinen Bedeutungen, die zusammen erst Sinn ergeben.





EINLEITUNG

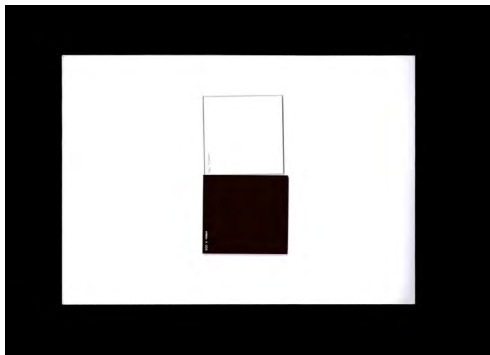
Im Zentrum dieses fotografischen Experiments steht die Auseinandersetzung mit dem Begriff „Vertrauen“. Die Aufnahme entstand an einem Waldteich, an dem Sonnenlicht auf die Wasseroberfläche traf. Ziel war es, die Atmosphäre des Moments sowie die emotionale Wirkung des glitzernden Lichts fotografisch einzufangen. Die Bildwirkung sollte ein Gefühl von Leichtigkeit und innerer Offenheit transportieren aber nicht eindeutig zu erkennen sein um die Konzentration nicht auf das „eindeutige“ zu lenken.

VORBEREITUNG

Für die Umsetzung wurde ein Ort gewählt, an dem natürliche Spiegelungen und Lichtbrechungen beobachtbar waren. Das Motiv setzte sich aus offenen Baumkronen, der Wasseroberfläche und der reflektierenden Sonne zusammen. Vor Ort wurden unterschiedliche Perspektiven ausprobiert, um das Zusammenspiel von Licht und Oberfläche optimal zu erfassen.

MATERIALIEN / METHODEN

Zum Einsatz kamen zwei analoger Filter: Cokin A 084 DIFFUSER 2 und A 005 COEF. +3 SEPIA in Kombination mit der Technik der Doppelbelichtung. Die erste Belichtung zeigt die ruhige, unbewegte und reflektierende Wasseroberfläche als statisches Grundbild. Die zweite Belichtung, ein Blick nach oben in die Baumkronen, bringt durch minimale Bewegung und einer längeren Belichtungszeit Dynamik in die Aufnahme. Durch die Überlagerung entsteht ein vielschichtiges Zusammenspiel, bei dem das starre Ausgangsbild durch die bewegten und weichen Strukturen der zweiten Belichtung visuelle Tiefe und Lebendigkeit erhält.



14.11.2023

Angekommen im Wald, mit einem ganz bestimmten Bild im Kopf, wollte ich dieses glitzernde Wasser einfangen, das mich an etwas Traumhaftes erinnert, etwas Weiches, Vertrautes. Die Vögel zwitschern, es ist kalt, aber die Sonne blitzt immer wieder zwischen den Bäumen durch. Der Wind rührt durch das Laub, die kalte Luft riecht nach Natur und etwas Frischem. Die Geräusche und die kalte Luft fühlen sich nach „durchatmen“ an. Es fühlt sich vertraut an, fast so, als würde man in etwas hineingleiten, das man schon lange kennt, ohne es bewusst benennen zu können.

Ohne Kopfhörer, ohne Ablenkung, war ich aufmerksamer als sonst. Ich habe mich vollständig auf den Moment eingelassen und mich bewusst darauf konzentriert. Hören: das Rascheln der Blätter, das Rauschen des Wassers. Riechen: die kalte Luft, der typische Geruch von Wald. Sehen: Lichtreflexe, Schatten, Bewegungen. Vielleicht entsteht Vertrauen ja genau dann, wenn mehrere dieser Eindrücke zusammenkommen und gemeinsam ein Gefühl formen, das sich einfach richtig anfühlt.

MEIN ERSTER VERSUCH IMG_9878

Dieser Versuch ging schon in die richtige Richtung, aber irgendetwas hat gefehlt. Es war zu klar, zu eindeutig. Beide Belichtungen hatten dieselbe Verschlusszeit, und dadurch fehlte mir genau das, was ich gesucht habe: die Bewegung, die Unschärfe, dieses verträumte Gefühl von etwas Bekanntem, das man gleichzeitig nicht ganz greifen kann. Durch die schnellen Verschlusszeiten wirkte alles zu konkret, zu scharf. Ich wollte aber genau das Gegenteil. Es sollte wirken, als wäre es vertraut, aber nicht vollständig erkennbar. Fast wie eine Erinnerung, die man spürt, aber nicht ganz benennen kann.



1. Belichtung: A 084 + A 005, 1/200, f2.8 — Motiv: Wasser 2. Belichtung: A 084 + A 005, 1/200, f2.8 — Motiv: Baumkrone





1. Belichtung: A 084 + A 005, 1/200, f2.8 – Motiv: Wasser
2. Belichtung: A 084 + A 005, 1/6s, f14 – Motiv: Baumkrone



Das Glitzern der Wasseroberfläche, umgeben von weichgezeichneten Strukturen, die eher wie ein Hauch als wie etwas Greifbares wirken.

MEIN LETZTER VERSUCH IMG_9880

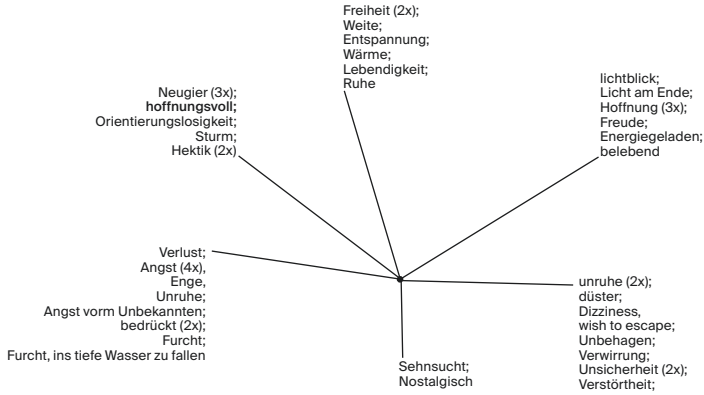
Bei diesem Versuch habe ich es anders gemacht. Die erste Belichtung bekam eine kürzere Verschlusszeit, damit das Glitzern der Sonne im Wasser klar sichtbar bleibt. Dieses Glitzern war mir wichtig, weil es für mich etwas Warmes hat, etwas Ruhiges, das mich sofort in dieses Gefühl hinein Holt. Die zweite Belichtung, der Blick nach oben in die Baumkronen, sollte das Bild brechen. Nicht klar erkennbar sein. Nicht logisch. Deshalb habe ich 1/6s gewählt und mich beim Auslösen leicht nach hinten bewegt. Ich wollte Bewegung in etwas Statisches bringen, ohne dass es laut wirkt. Mein Ziel war, dass man sich nicht am Erkennen festhält, sondern an der Gesamtwirkung. Dass das Gefühl mehr Raum bekommt als die Form.

Und genau da war es plötzlich: dieses Gefühl von Vertrautem in einer nicht ganz identifizierbaren Situation. Für mich braucht Vertrauen keinen bestimmten Ort und auch keinen bestimmten Menschen. Vertrauen ist für mich ein Zusammenspiel aus vielen Dingen. Das Glitzern, der Stillstand, die Bewegung. Die erste Belichtung steht für den Moment, der da ist und bleibt. Die zweite für Veränderung, für Leben. Vertrauen verändert sich ja auch. Und dieses Glitzern ist für mich das Verträumte, das mich an schöne, vertraute Emotionen erinnert.

Der Filter, den ich verwendet habe, der Cokin A 084 DIFFUSER 2, unterstützt diesen dreamy Look. Er hat eine leichte Nebelstruktur, die hartes Licht weicher macht. Dadurch bekommt alles diesen Glow, der für mich perfekt zu diesem Gefühl passt, das ich einfangen wollte. Zusätzlich wurde auch der Cokin A 005 COEF. +3 SEPIA verwendet, um die Farbgestaltung zu reduzieren.

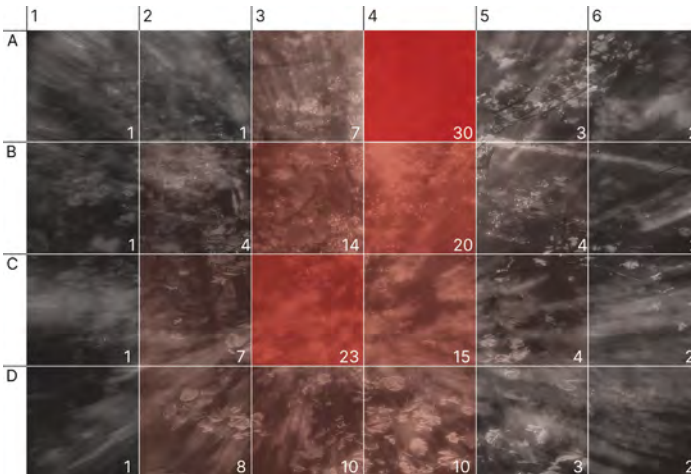
AUSZUG AUS DER UMFRAGE

„BENENNE DAS GEFÜHL, DAS DAS BILD BEI DIR HERVORRUFT.“



Die offenen Umfrageantworten machen deutlich, dass die Wahrnehmung des Bildes nicht auf eine einzelne, persönliche Empfindung beschränkt bleibt. Mehrere Teilnehmer*innen beschrieben ähnliche affektive Eindrücke, wodurch sich Überschneidungen zwischen der eigenen Wahrnehmung und den Rückmeldungen aus der Umfrage zeigen. Damit wird sichtbar, dass das Erleben des Bildes von mehreren Betrachtenden in ähnlicher Weise geteilt wird.

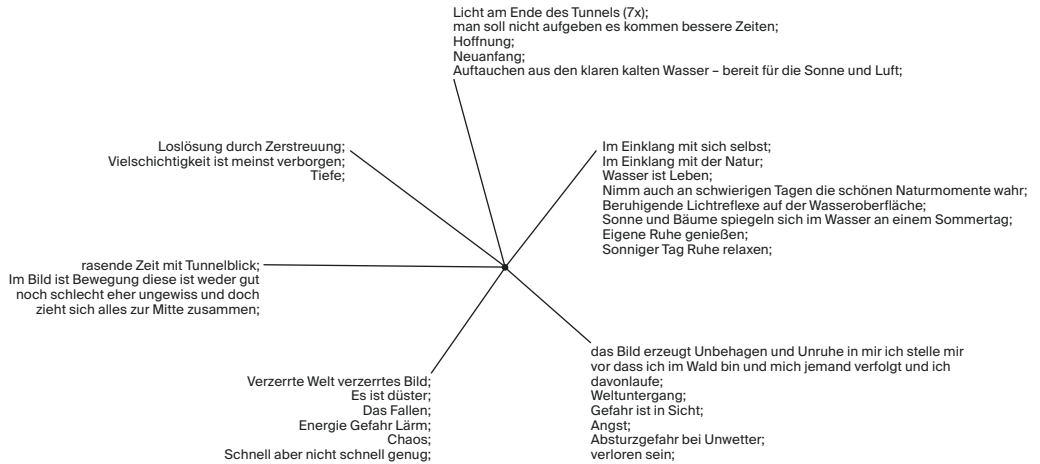
„WELCHE BILDELEMENTE WIRKEN FÜR DICH BESONDERS STARK?“



Bezogen auf das am stärksten bewertete Koordinatenfeld zeigt sich ein klarer theoretischer Zusammenhang. Dieses Feld liegt im Zentrum des Bildes und ist durch hohe Lichtintensität, verdichtete Linienführung und starke Überlagerung geprägt. Nach Arnheim (2000) richtet sich Wahrnehmung bevorzugt auf solche formalen Verdichtungen, da Linien, Kontraste und Bewegungsrichtungen früh Aufmerksamkeit binden und visuelle Spannung erzeugen.

Die Überlagerung und Unschärfe verhindern eine eindeutige räumliche Ordnung. In diesem Punkt lässt sich ein Bezug zu Boehm (2008) herstellen, der Bildwirkung dort verortet, wo Formen offen und instabil bleiben. Die Konzentration der Bewertungen im stärksten Feld kann somit als Hinweis verstanden werden, dass visuelle Spannung und Unbestimmtheit zentrale Auslöser für Wahrnehmungsintensität sind. Dieser Befund verweist auf die in Kapitel 2.3 dargestellten Mechanismen emotionaler Bildwahrnehmung.

„WELCHE BOTSCHAFT ODER AUSSAGE ERKENNST DU IM BILD?“



Mehrere Umfrageantworten zeigen inhaltliche Überschneidungen mit meinem Gedanken zum Gefühl Vertrauen. Genannte Begriffe verweisen auf Übergänge, Öffnung und Ruhe und beschreiben Zustände. Auch Aspekte wie Einklang, Stille und das bewusste Wahrnehmen von Licht und Atmosphäre finden sich sowohl in den Antworten der Teilnehmer:innen als auch in meiner persönlichen Auseinandersetzung wieder.

Experiment



02

1 INTENTIONAL CAMERA MOVEMENT

2 KÄLTE

3 TAGESLICHT

4 FILTER

Kälte.

Ich muss sofort an die aktuellen Minusgrade denken, an diese trockene Winterluft, an kalten Wind im Gesicht, an Blau und Türkis, an all die kühlen Farben, die man intuitiv damit verbindet. Oder an kaltes Licht, das bestimmte Kelvinwerte erzeugen. Ist Kälte automatisch an Temperatur gebunden? Aber ist Kälte wirklich nur etwas Sichtbares? Etwas, das man messen oder beobachten kann? Kälte kann sich im Auftreten eines Menschen ebenso zeigen wie in gestischer Distanz oder in Motiven, die nicht unmittelbar mit Kälte verbunden sind, und dabei körperlich, emotional, visuell oder still erfahrbar werden. Kälte kann auch etwas Klärendes haben. Wenn es sehr kalt ist, wirkt die Luft oft klarer, Konturen werden schärfer, Geräusche klingen anders. Vielleicht ist Kälte nicht nur Abwesenheit von Wärme, sondern auch eine Form von Konzentration. Dinge rücken auf Distanz und werden dadurch präziser.

Intentional Camera Movement
Bezieht sich um Bewegungsunschärfe, die nicht durch die Bewegung des Motivs, sondern durch eine bewusste Kamerabewegung während der Belichtung entsteht. Das Motiv selbst bleibt im Raum bzw. steht, erscheint im Bild jedoch verwischt, weil die Kamera während der Aufnahme geführt oder gekippt wird. Dadurch verlieren Konturen an Klarheit und verwandeln sich in fließende Linien, Flächen oder Farbatröfen.





EINLEITUNG

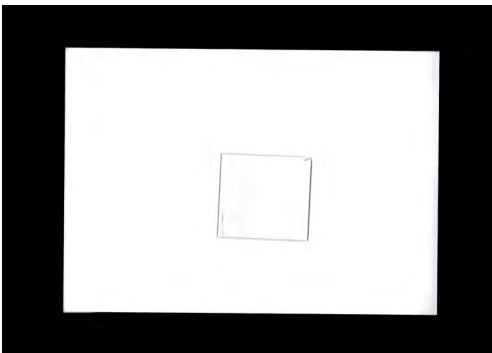
Dieses fotografische Experiment widmet sich dem Begriff „Kälte“. Ziel ist es, das subjektive Gefühl von Kälte mithilfe gestalterischer und technischer Entscheidungen sichtbar zu machen und bildlich zu verdichten. Der Fokus liegt dabei auf der Wahrnehmung von Kälte als Empfindung, nicht als physisch messbarer Zustand.

VORBEREITUNG

Als Motiv diente ein kahler Baum im Wald, aufgenommen an einem kalten Tag im November. Die Wahl des Motivs fiel spontan auf eine natürliche Szenerie mit reduziertem Kontrast, wenigen Farben und klaren Linien. Die Stimmung der Umgebung wurde durch das Tageslicht in Kombination mit dem Filtermaterial unterstrichen.

MATERIALIEN / METHODEN

Zum Einsatz kam der Filter Cokin A150 FOG1 sowie die Technik der Intentional Camera Movement (ICM), also eine bewusst herbeigeführte Bewegungsunschärfe durch Kamerabewegung während der Belichtung. Der Filter, der eine sandige Oberfläche besitzt, erzeugt zusätzlich weiche Brechungen und eine diffuse Lichtverteilung, wodurch die Konturen an Klarheit verlieren.



14.11.2023

Ich habe mich für einen Waldspaziergang entschieden, ohne genaue Planung. Ich werde fotografieren, experimentieren und spontan entscheiden. Es ist bitterlich kalt, es ist leise und auch laut. Leise weil kein Verkehr zu hören ist, umso lauter ist der Wind, der durch den Wald weht. Mein Kopf fühlt sich frei an, der Wald ist voller Ideen und Möglichkeiten.

Durch die Kälte werden meine Gedanken klarer. Die Luft fühlt sich frisch an, die Geräusche wirken deutlicher und bewusster. Es ist, als würde die Kälte alles Unwichtige wegfiltern und nur das übrig lassen, was gerade zählt. Gleichzeitig spüre ich meinen Körper intensiver, Hände, Gesicht, Atem. Diese körperliche Präsenz verbindet sich mit dem Ort und macht mich wacher für Details, die ich sonst vielleicht übersehen würde.



Dieser Versuch ging in die richtige Richtung aber 100% hat er mich dann doch nicht überzeugt.



Dieser Versuch gibt mir Frühlingsgefühle, ansatz einen Kälteschauer.



Hier ist ganz schön was los, nur keine Kälte.



Mit diesem Versuch war ich nicht zufrieden, da mir das dabei entstehende Schwindelgefühl unangenehm war.



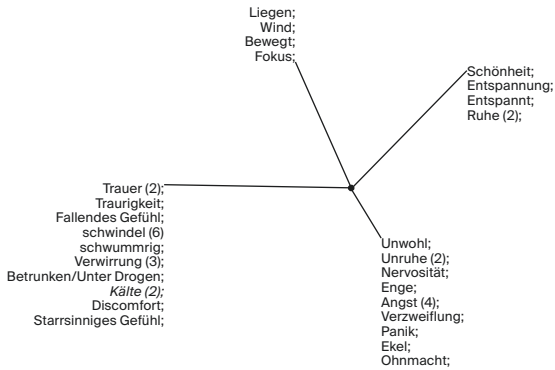
Vergrößerter Auszug 1



Vergrößerter Auszug 2

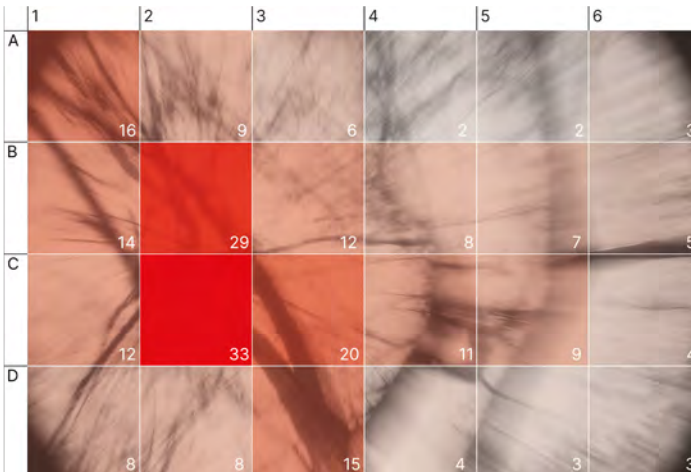
AUSZUG AUS DER UMFRAGE

„BENENNE DAS GEFÜHL, DAS DAS BILD BEI DIR HERVORRUFT.“



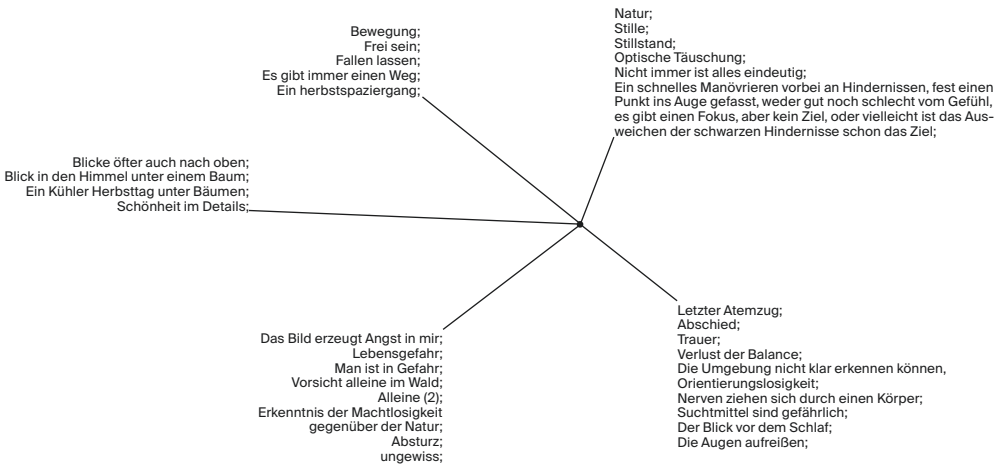
Die Ergebnisse der Umfrage zeigen, dass meine Wahrnehmung nicht nur bei mir selbst verortet ist. Auch andere Teilnehmer:innen beschreiben Empfindungen, die über das rein Sichtbare hinausgehen und Kälte nicht nur als Temperatur, sondern als Gefühl von Distanz, Klarheit oder körperlicher Präsenz wahrnehmen. Damit wird deutlich, dass ähnliche Eindrücke auch von anderen erlebt wurden und sich diese Wahrnehmung nicht auf eine einzelne, persönliche Erfahrung beschränkt.

„WELCHE BILDELEMENTE WIRKEN FÜR DICH BESONDERS STARK?“



Die hohe Anzahl der Bewertungen in einem einzelnen Bildfeld weist darauf hin, dass Wahrnehmung sich bevorzugt dort bündelt, wo Verformung, Linienverdichtung und visuelle Überlagerung zusammenwirken. Teilverdeckungen und unterbrochene Konturen erzeugen ein Wechselspiel von Sichtbarkeit und Verdeckung, das eine implizite Tiefenordnung nahelegt, ohne sie eindeutig festzuschreiben. Dadurch wird das Wahrnehmungssystem angeregt, verdeckte Formen innerlich zu ergänzen, was Aufmerksamkeit bindet und visuelle Spannung erzeugt. Diese Spannung entsteht aus dem Oszillieren zwischen Vorder- und Hintergrund sowie aus der Unvollständigkeit der dargestellten Formrelationen und erklärt, warum gerade dieser Bereich deutlich häufiger markiert wurde. In Übereinstimmung mit den gestaltpsychologischen Annahmen von Arnheim (2000) zeigt die Bewertungsverteilung, dass emotionale Intensität weniger aus klarer räumlicher Lesbarkeit hervorgeht als aus der kontrollierten Balance zwischen Andeutung und Auflösung. Dieser Zusammenhang verweist auf die in Kapitel 2.1 ausgeführten gestalterischen Bildmittel und ihre Wirkung.

„WELCHE BOTSCHAFT ODER AUSSAGE ERKENNST DU IM BILD?“



Auch in diesen Rückmeldungen zeigt sich, dass viele der beschriebenen Empfindungen eng an jene Gedanken anschließen, die mich während des Fotografierens begleitet haben. Wahrnehmungen von Bewegung, Freiheit und Natur stehen neben Gefühlen von Unsicherheit, Verlust oder Gefahr. Kälte, Distanz und Orientierungslosigkeit werden dabei nicht nur als äußere Bedingungen verstanden, sondern als Zustände, die körperlich und emotional spürbar werden. Gleichzeitig tauchen Momente von Stille, Fokus und Wahrnehmungsschärfung auf, in denen sich die Umgebung intensiv und vielschichtig zeigt. Diese Antworten machen deutlich, dass ähnliche Spannungen zwischen Ruhe und Bedrohung, Klarheit und Ungewissheit auch von anderen wahrgenommen wurden und meine Gedanken in den Erfahrungen der Teilnehmer:innen nachwirken, ohne dabei auf eine eindeutige Lesart festgelegt zu sein.

Experiment



03



1 ZENTRALPERSPEKTIVE

2 DISTANZ

3 FORMEN

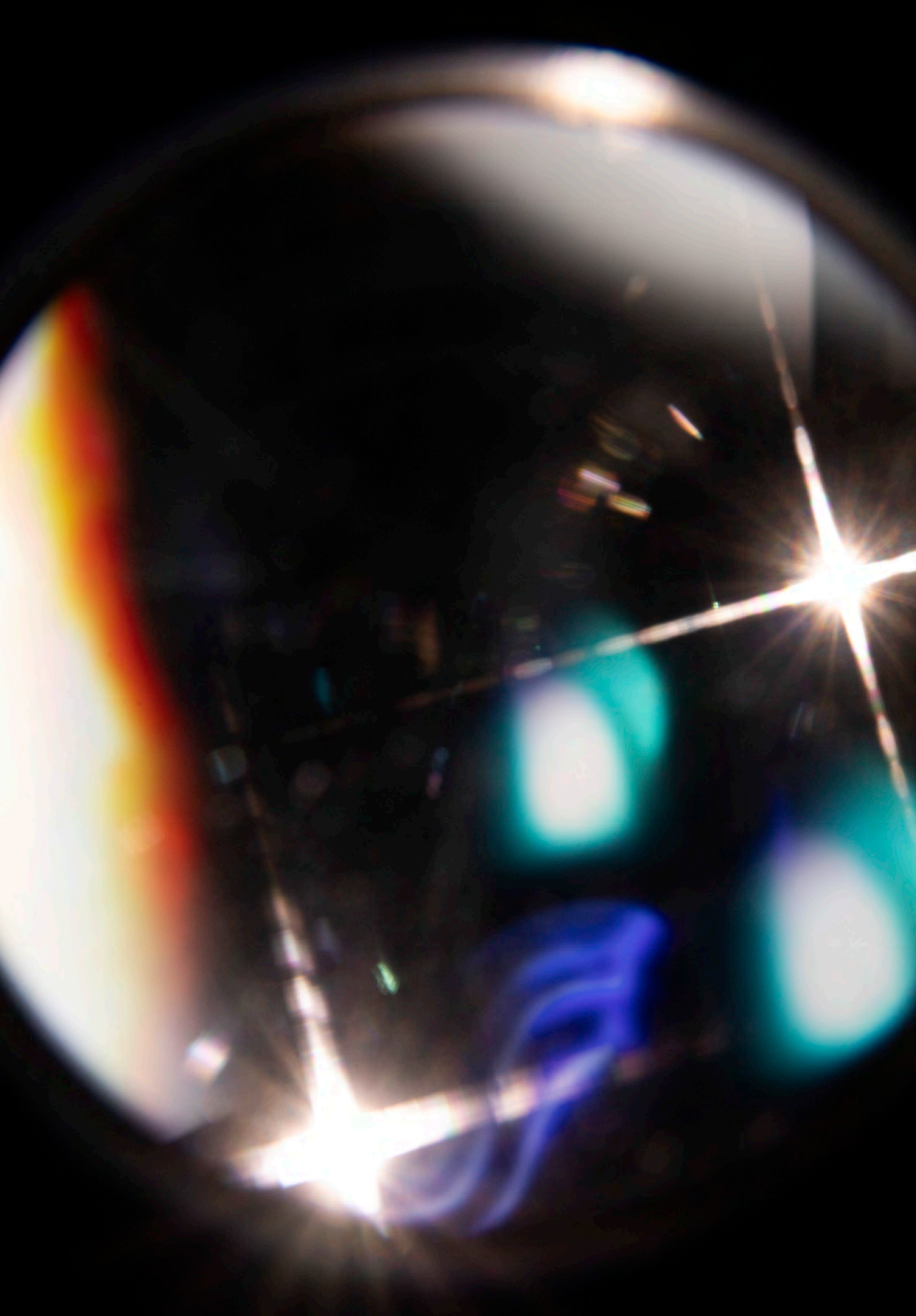
4 FILTER

Distanz.

Die visuelle Idee entstand im Rahmen eines anderen Uni-Projekts, bei dem ein Filmposter gestaltet werden sollte. Da »random combinations« zeitgleich in der Entstehung war, wurde die Ausgangssituation genutzt, um auch für dieses Projekt einen experimentelleren und kreativeren Zugang zu wählen.

Der Film erzählt die Geschichte eines ehemaligen Kinderstars, der durch einen Science Fiction Film berühmt wurde und als erwachsene Person darunter leidet. Für das Experiment sollte daher eine Bildwelt entstehen, die an Galaxien erinnert und zugleich etwas Unbekanntes, Weites und nichtgreifbares vermittelt.

Die Auswahl der Gefühle, Kategorie 2: „Was soll ausgedrückt werden?“, wurde deshalb bewusst eingeschränkt, um eine Nähe zu kosmischen Assoziationen herzustellen. Begriffe wie Neugierde, Distanz, Mystery, Faszination und Kälte dienten als gedankliche Grundlage und wurden schließlich in den Los-Topf geworfen. Ebenso wurde die Kategorie 3: „Was möchte ich fotografieren?“ reduziert, um sich auf Elemente zu konzentrieren, die visuell an Strukturen des Weltalls erinnern könnten.



EINLEITUNG

Dieses Experiment entstand im Rahmen eines Projekts, in dem ein Filmposter gestaltet werden sollte. Die Bildwelt sollte sich an der Ästhetik einer Galaxie orientieren, ohne reale Himmelsobjekte abzubilden. Ziel war es, ein abstraktes, atmosphärisches Motiv zu erzeugen, das Gefühle wie Mystery, Distanz, Faszination oder Überforderung anspricht. Innerhalb des vorgegebenen Themas „Galaxie“ zog ich als Gefühl „Distanz“ und richtete die weitere Bildgestaltung darauf aus, dieses Spannungsfeld zwischen Nähe und Entfernung visuell spürbar zu machen.

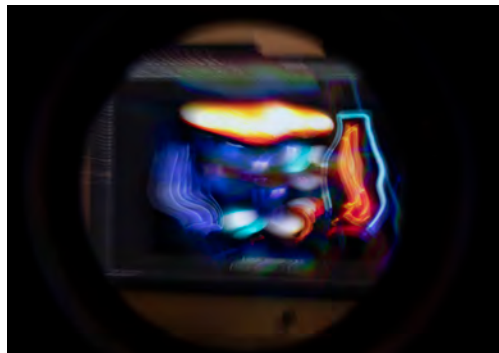
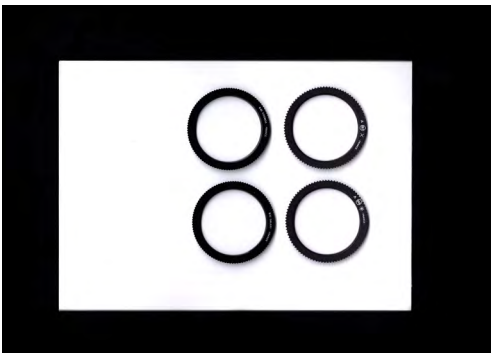
Die Grundlage bildete ein digitales Compositing aus farbtintensiven Lichtfragmenten, das anschließend fotografisch weiter verfremdet wurde. Die Aufnahme sollte offen bleiben, visuell reich an Licht, Bewegung und Reflexion, und eine kosmische Stimmung andeuten, ohne eine konkrete Form sichtbar zu machen.

VORBEREITUNG

Für das Experiment wurde ein abgedunkelter Büroraum gewählt, da der iMac als Hauptlichtquelle diente. Das digitale Compositing wurde zuvor in Photoshop erstellt. Dafür wurden mehrere Bilder mit neonfarbenen Strukturen, Lichtbahnen und abstrakten Formen übereinandergelegt, ohne feste Reihenfolge oder definierte Komposition. Die Vorbereitung umfasste außerdem die Auswahl mehrerer analoger Cokin-Filter sowie einer Taschenlampe, die als zusätzliche Lichtquelle für Reflexe und Lichtfunken eingesetzt wurde. Durch die Kombination aus Bildschirmlicht, Filterbrechungen und situativen Kameraeinstellungen sollte ein vielschichtiges, nicht klar definierbares Motiv entstehen.

MATERIALIEN / METHODEN

Verwendet wurden verschiedene analoge Filter, darunter Cokin A057 Star 4, A056 Star 8, Diffractor Kosmos B40 und Diffractor Galaxy B42. Das digitale Compositing diente als Ausgangspunkt. Fotografiert wurde direkt vom Bildschirm, ergänzt durch punktuelle Lichtakzente einer Taschenlampe. Um das atmosphärische Gefühl zu unterstützen wurde ohne Fokus fotografiert. Der Fokus wurde auf manuell und unscharf gestellt. Die Kamera wurde während der Aufnahme bewusst bewegt, um Linien, Lichtspuren und weiche Unschärfen zu erzeugen. Belichtungszeit, Zoom, Kamerawinkel und Filterwahl wurden mehrfach variiert, um unterschiedliche Brechungen und Lichtfragmente zu erzeugen. Die Methode bestand somit in einer Kombination aus digitaler Vorlage, analoger Filtertechnik und intuitiver Kamerabewegung.



13.11.2023

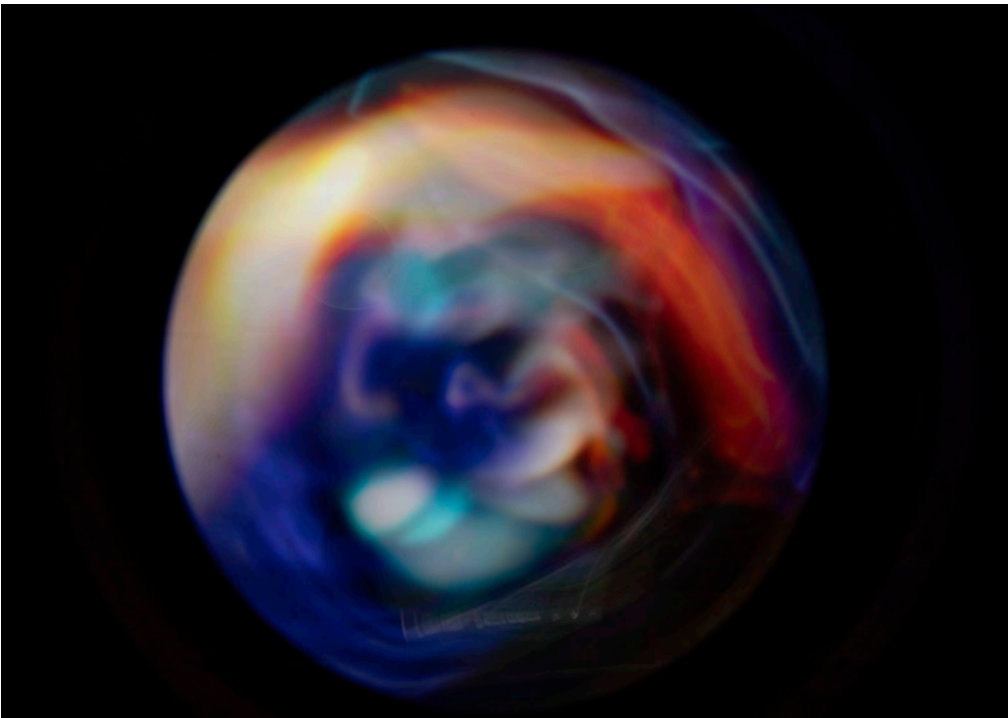
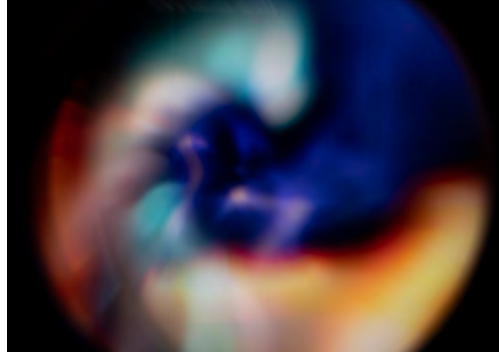
Da ich den Begriff „Formen“ gezogen hatte, erstellte ich dazu eine Mindmap und notierte alle möglichen Ideen. In der engeren Auswahl standen analoge Collagen, verschiedene Formen aus transparenten Gläsern in Kombination mit bunten Lichtquellen sowie eine digitale Collage aus unterschiedlichen Fotos und Formen, die an Lichtquellen wie zum Beispiel Ampeln oder Reklameschilder erinnerten.

Erste Überlegungen richteten sich auf analoge Collagen mit Papier, Farben oder ausgeschnittenen Motiven. Diese hätten jedoch vermutlich nicht die Leuchtkraft und Tiefe erzeugt, die ich mir vorstellte. Auch die Idee einer Mehrfachbelichtung verwarf ich, da die Gefahr einer starken Überbelichtung sehr hoch gewesen wäre. Schließlich entschied ich mich für eine digitale Collage, die ich über den Bildschirm fotografierte und mithilfe verschiedener Filter und Lichtquellen weiter verfeinerte.

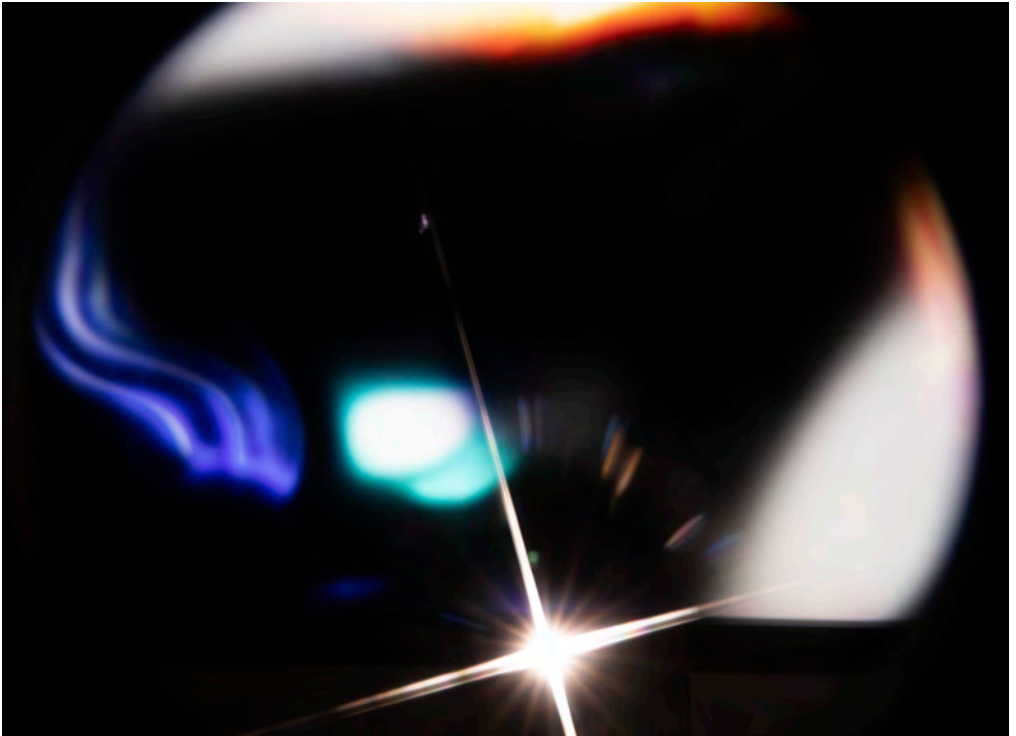
Ich startete mit der Suche nach passenden Motiven für die Collage. Eine genaue Vorstellung hatte ich nicht wie die gesamte Collage ausssehen soll, eher ein Gefühl. Ich wollte eine offene, atmosphärische Ausgangssituation, die Raum ließ.



Zu Beginn arbeitete ich mit einer sehr dichten und überladenen Collage.



Ultraschallbild eines Embryos im Mutterleib?



Hier war schon ein Funken der Galaxie zu sehen. Erst als ich eine Taschenlampe dazu nahm und gezielt kleine Lichtpunkte setzte, begannen die Reflexionen zu funktionieren. Die Bilder gewannen an Tiefe, die Formen wirkten lebendiger und das visuelle Gefühl kam näher an das heran, was ich mir vorgestellt hatte.

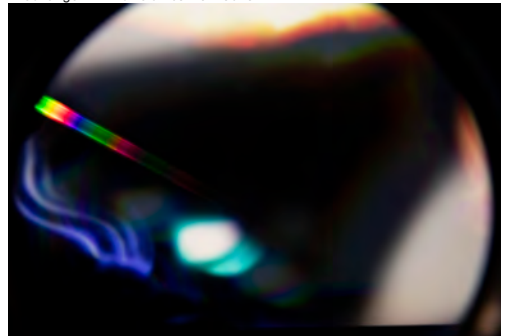


Deshalb erstellte ich eine deutlich reduziertere Collage. Weniger Elemente, mehr Fläche, mehr Leichtigkeit.



Beim Einsatz der beiden „Star“-Filter merkte ich dann schnell, dass die Ergebnisse noch nicht ausreichten. Es fehlte eine klare Lichtquelle, um die Brechungen wirklich sichtbar zu machen.

Bei der Kategorie 4: „Was steht zur Verfügung“ zog ich das Werkzeug „Filter“. Ich bereitete verschiedene Filter vor, die dafür passend sein konnten, unter anderem analoge Filter wie Co-kin: A057 Star 4, A056 Star 8, Diffractor Kosmos B40 und Diffractor Galaxy B42. Jeder dieser Filter konnte das Ziel „Galaxie“ unterstützen.







Experiment

The background of the page is an abstract, artistic composition. It features a dark, almost black, lower-left quadrant that transitions into a vast, swirling field of warm, golden-yellow and orange light. The light appears to be moving in a circular or spiral pattern, creating a sense of motion and depth. The overall effect is reminiscent of a sunset or a close-up of a glowing, turbulent fluid.

04

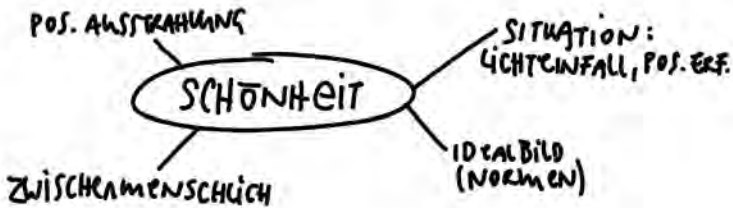


1 INTENTIONAL CAMERA MOVEMENT**2 SCHÖNHEIT****3 LICHT****4 PLASTIKSACKERL****Schönheit.**

Ich muss an schöne Momente denken, an die ich gerne zurückdenke. Und an das Sprichwort „Wahre Schönheit kommt von innen“. Aber worin genau liegt dabei das Schöne? In der Erinnerung, im Moment selbst oder in den Eigenschaften, die jemand mitbringt? Schönheit kann etwas sein, das man sofort sieht, aber auch etwas, das sich erst mit der Zeit zeigt. Vielleicht ist Schönheit ein Moment, in dem etwas stimmig wirkt, ohne dass ich sofort sagen kann, warum. Eine Person mit einer positiven Ausstrahlung, eine Szene, in der das Licht so fällt, dass sich der Moment plötzlich magisch anfühlt.

Schönheit kann auch etwas Verletzliches haben. Etwas, das nur kurz da ist und gleich wieder verschwinden könnte. In solchen Momenten wirkt Schönheit nicht wie ein Ideal, sondern wie eine Begegnung. Etwas kommt mir näher, ohne mich zu überfordern, und gleichzeitig bleibt eine kleine Distanz, in der ich schauen und spüren kann. Schönheit ist nicht nur ästhetisch, sondern auch von Normen und Idealbildern geprägt, die Druck erzeugen können. Gleichzeitig entsteht sie im Spannungsfeld zwischen Inszenierung und persönlichem Empfinden und zeigt sich nicht nur im Klaren und Sichtbaren, sondern auch in Unschärfen und flüchtigen Momenten.





EINLEITUNG

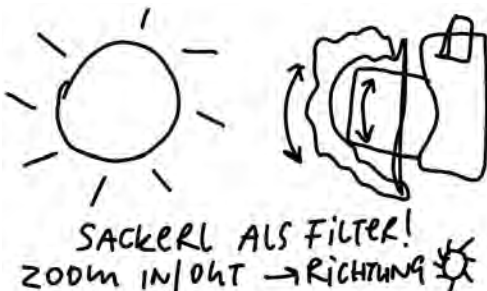
Im Zentrum dieses Experiments steht die fotografische Auseinandersetzung mit dem Gefühl von „Schönheit“. Dabei wurde bewusst auf gängige Schönheitsmotive verzichtet. Stattdessen sollte Schönheit als sinnliche Wahrnehmung erfahrbar gemacht werden – als Zusammenspiel von Licht, Farbe, Bewegung und Struktur. Der Fokus liegt auf der Frage, ob und wie Schönheit durch fotografische Mittel erzeugt oder verstärkt werden kann.

VORBEREITUNG

Die Wahl fiel auf ein alltägliches Material – eine transparente Kunststoffsackerl, wie es üblicherweise zum Einfrieren von Lebensmitteln verwendet wird. In Kombination mit tief stehender Sonne und gezielter Bewegung sollte das Material zur Projektionsfläche für Licht, Farbe und Stimmung werden. Die Aufnahmen entstanden zur goldenen Stunde, um das warme Licht und seine Wechselwirkung mit der Oberfläche des Sackerls einzufangen.

MATERIALIEN / METHODEN

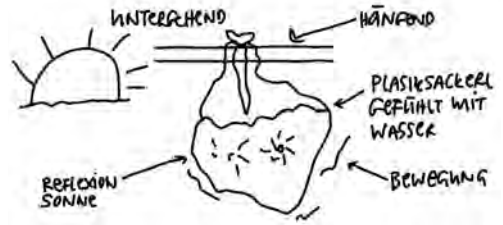
Das Objektiv wurde mit dem Kunststoffsackerl vollständig abgedeckt. Während der Aufnahme wurde die Kamera leicht in Bewegung gehalten, um weiche Lichtverzerrungen und fließende Übergänge im Bild zu erzeugen. Die Falzungen und Spannungen des Sackerls reagierten auf das einfallende Licht mit einer Vielzahl an Reflexionen und Brechungen. Die dadurch entstehenden Farbstimmungen – insbesondere im Übergang von warmen Orangetönen zu kühlem Blau – wurden bewusst als Bildinhalt integriert.



Die erste Idee war, das Plastiksackerl (blau gefärbtes transparentes Tiefkühlsackerl mit teilweiser weißer Beschichtung) direkt als Filter zu verwenden und die frühuntergehende Abendsonne einzufangen.

23.11.2023

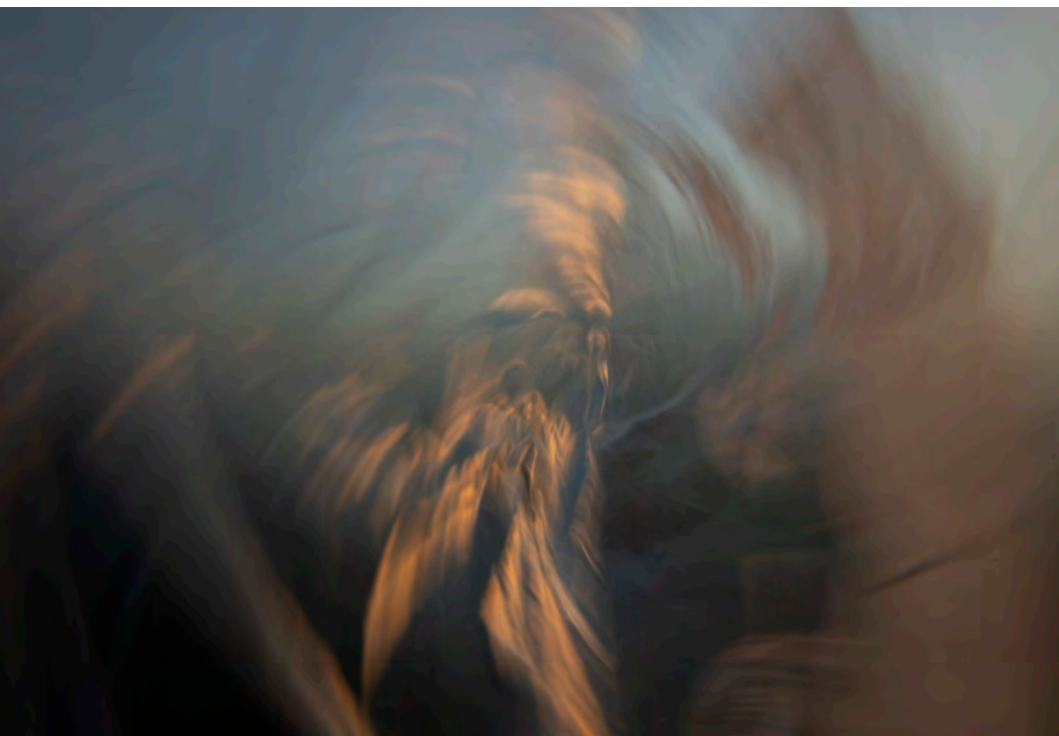
Die Aufnahmen entstanden an einem Novembertag zwischen 16.40 und 16.50 Uhr. Ich probierte verschiedene Kameraeinstellungen, Positionen und Kamerabewegungen aus. Ich hatte keine sehr konkrete Vorstellung vom Endergebnis, daher war meine Erwartungshaltung eher niedrig. Das Einzige, was ich mir vorgenommen hatte, war Folgendes. Wenn der Fokus mehr auf dem Licht liegen sollte, wollte ich eher unterbelichten. Wenn der Fokus stärker auf dem Sackel liegen sollte, eher überbelichten. Ich wollte für mich herausfinden, ob Überbelichtung oder Unterbelichtung mein persönliches Empfinden von Schönheit beeinflusst. Entscheidend war für mich dabei das Zusammenspiel zwischen Motiv und Belichtung, weil ich mit Unter- und Überbelichtung gezielt testen wollte, wie und ob sich mein eigenes Empfinden von Schönheit verändert. Wenn ich mich auf das Licht konzentriere, muss ich unterbelichten, damit das Licht nicht ausreißt und in den Vordergrund rücken kann. Wenn das Sackel im Vordergrund stehen soll, erhöhe ich die Belichtung, wodurch das Sackel heller und präsenter wirkt, während die Sonne im Bild überbelichtet wird.



Die zweite Idee war, ein Plastiksackel mit Wasser zu füllen und es hängend an einem Ort zu fotografieren, an dem die Sonne sichtbar ist oder eine gezielte Lichtquelle dahinter gesetzt werden kann. In meiner Vorstellung sah ich glitzernde Lichtreflexionen sowie ein abstraktes Gesamtbild, das durch die Kamerabewegung entstehen würde.



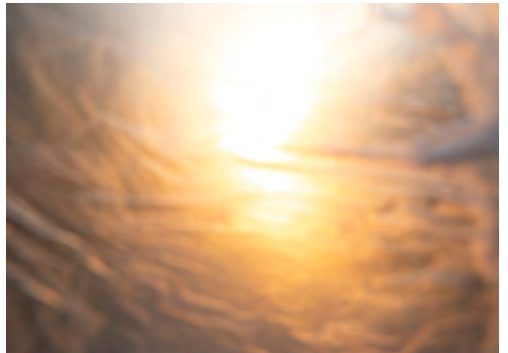
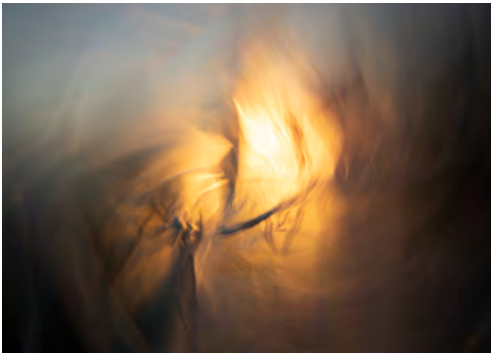
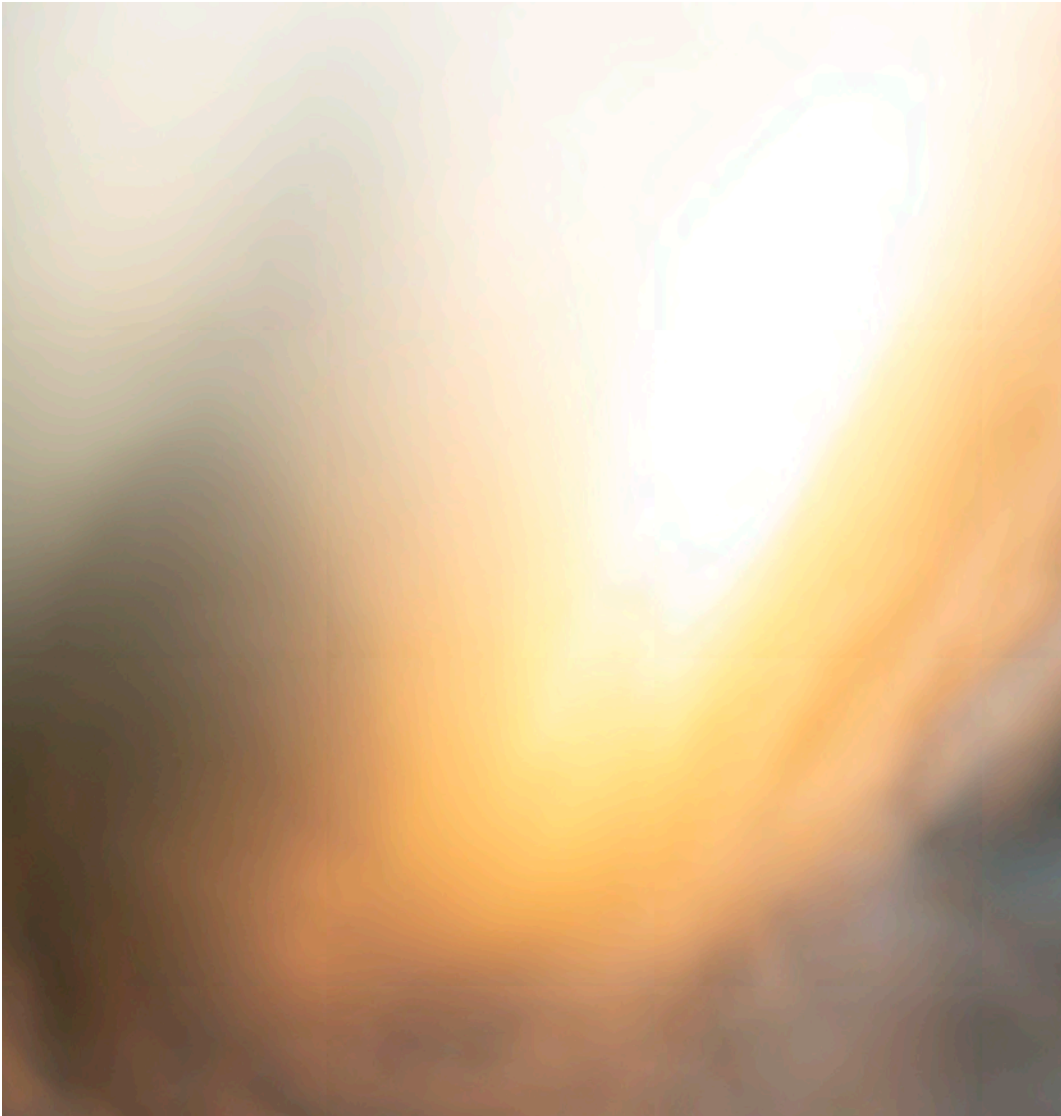
1/13, f10 keine Bewegung!



1/13s, f22, Iso 100: Hierbei habe ich mich seitlich zur sonne gedreht um nur die Reflexionen der Sonne im Sackerl zu sehen

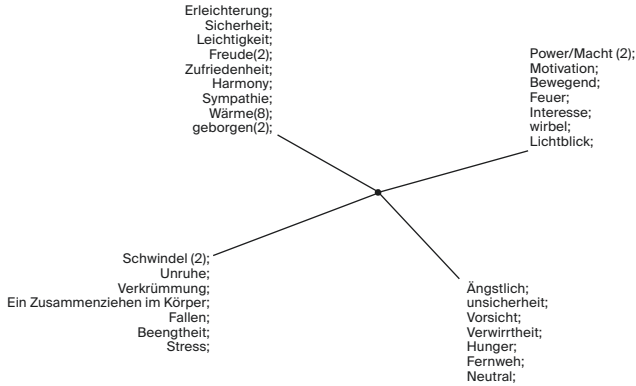






AUSZUG AUS DER UMFRAGE

„BENENNE DAS GEFÜHL, DAS DAS BILD BEI DIR HERVORRUFT.“



Die Auswertung der Antworten zeigt mir, dass meine Wahrnehmung von Schönheit und die damit verbundenen Gefühle nicht nur bei mir liegen. Viele der genannten positiven Eindrücke wie Wärme, Geborgenheit oder Leichtigkeit, aber auch Empfindungen von Unsicherheit oder Unruhe, spiegeln Aspekte wider, die auch in meinen eigenen Gedanken präsent sind. Dadurch wird für mich sichtbar, dass ähnliche emotionale Reaktionen auch bei anderen Betrachtenden auftreten.

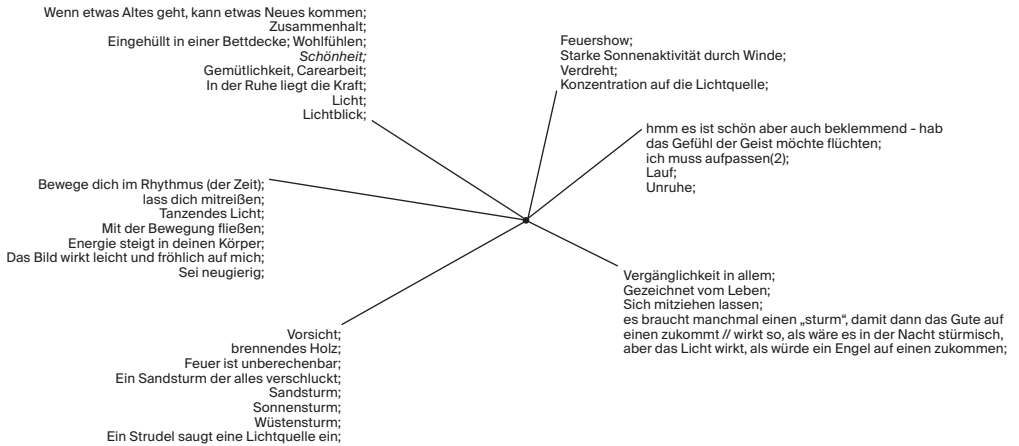
„WELCHE BILDELEMENTE WIRKEN FÜR DICH BESONDERS STARK?“

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|---|---|----|----|----|---|---|
| A | | | | | | |
| B | 1 | 2 | 4 | 8 | 2 | 1 |
| C | 1 | 10 | 33 | 35 | 4 | 1 |
| D | 2 | 11 | 34 | 29 | 5 | 1 |
| E | 1 | 5 | 7 | 5 | 2 | 1 |

Die Auswertung zeigt, dass sich die Bewertungen deutlich auf ein einzelnes Bildfeld konzentrieren, das durch hohe Farbsättigung und starke Helligkeit geprägt ist. Diese Dominanz weist darauf hin, dass Wahrnehmung hier primär über Farbe und Licht gesteuert wird und nicht über Form oder gegenständliche Erkennbarkeit.

Dieser Befund lässt sich mit Moholy Nagys Verständnis von Farbe als eigenständiger visueller Kraft verbinden. Die Häufung der Bewertungen spricht für eine physiologisch wirksame Spannungswirkung von warmen Farbtönen und Hell Dunkel Kontrasten. Auch Arnheims Ansatz wird bestätigt, da gesättigte, warme Farben eine erhöhte affektive Intensität erzeugen und Aufmerksamkeit bündeln. Dieser Befund steht im Einklang mit den in Kapitel 2.2 dargestellten Ausführungen zu den Auswirkungen von Farben auf die Stimmung und verdeutlicht die zentrale Rolle von Farbe für affektive Wahrnehmungsprozesse.

„WELCHE BOTSCHAFT ODER AUSSAGE ERKENNST DU IM BILD?“



Die Auswertung der offenen Antworten zeigt, dass sich emotionale Reaktionen auf das Bild nicht zufällig oder rein subjektiv verteilen. Vielmehr lassen sich wiederkehrende Bedeutungszuschreibungen erkennen, die von mehreren Betrachtenden unabhängig voneinander formuliert wurden. Begriffe wie Bewegung, Energie, Leichtigkeit, Ruhe, Wärme oder Geborgenheit deuten auf ein geteiltes Empfinden von Licht und Dynamik als etwas Belebendes, Tröstliches und Stabilisiertes hin. Gleichzeitig treten auch Wahrnehmungen von Gefahr, Hitze, Sturm, Unruhe oder Beklemmung auf, die darauf verweisen, dass dieselben visuellen Elemente als bedrohlich oder belastend erlebt werden können. Neben diesen Polen finden sich zudem ambivalente Beschreibungen, in denen Wandel, Vergänglichkeit, Spannung und Bewegung miteinander verschränkt sind.

Experiment



05



- 1 LANGZEITBELICHTUNG
- 2 VERGÄNGLICHKEIT
- 3 SITUATIVEN LICHT
- 4 BEWEGTE OBJEKTE

Vergänglichkeit.

Ich muss an Zeit denken, die vergeht, ohne dass man sie festhalten kann. An Jahreszeiten, die sich verändern, an Schnee, der schmilzt, an Blumen, die kurz blühen und dann verschwinden. Für mich persönlich ist Vergänglichkeit ein „großes“ Wort. Es steht für das Leben selbst. Morgen sind wir nicht mehr dieselbe Person, die wir gestern waren. Darin liegt etwas Ambivalentes, das positiv, negativ oder auch neutral sein kann, als natürlicher Prozess des Lebens.

Für mich bedeutet Vergänglichkeit auch, nicht wirklich im Moment zu sein. Situationen werden durchlaufen, ohne bewusst wahrgenommen zu werden, geprägt von gesellschaftlichem Druck, Erwartungshaltungen und dem Anspruch ständiger Selbstoptimierung. Oft fehlt die Zeit, präsent zu bleiben, Gedanken sind bereits beim nächsten Schritt, während der Moment vorbeizieht und schließlich unbemerkt vergeht. Vergänglichkeit muss aber nicht nur negativ sein. Sie kann auch entlastend wirken. Dinge dürfen vorbeigehen, Gefühle dürfen sich verändern, Situationen, die schwer sind, bleiben nicht für immer.

Visuell denke ich bei Vergänglichkeit an Licht, das sich schnell verändert, an Schatten, die wandern. An Nebel, der sich auflöst, oder Spiegelungen, die nur aus einem bestimmten Blickwinkel sichtbar sind. In der Fotografie ist Vergänglichkeit immer vorhanden. Jede Aufnahme hält etwas fest, das in der nächsten Sekunde schon anders aussieht.





EINLEITUNG

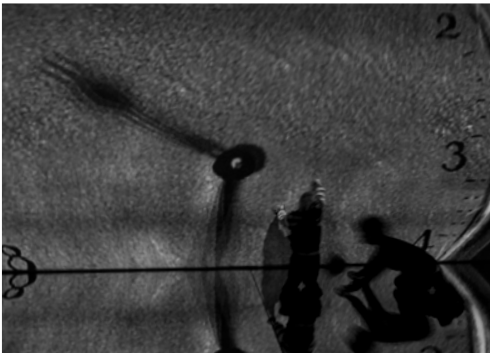
Im Zentrum dieses Experiments steht die fotografische Auseinandersetzung mit dem Gefühl von „Vergänglichkeit“. Die Umsetzung sollte nicht an ein bestimmtes Motiv gebunden sein, sondern sich an der jeweils vorgefundenen Situation orientieren. Im Fokus steht die Frage, ob Vergänglichkeit als zeitlicher Prozess sichtbar gemacht werden kann, ohne dass ein konkretes, eindeutig definierbares Motiv im Vordergrund steht.

VORBEREITUNG

Die Vorbereitung für dieses Experiment beschränkte sich darauf, die zuvor gezogenen Kombinationen zu notieren und als Grundlage bereitzuhalten. Welche Kombination letztlich eingesetzt wurde, ergab sich situativ und wurde jeweils an die aktuelle Umgebung und den Moment angepasst. Eine darüber hinausgehende Planung fand bewusst nicht statt, um offen auf flüchtige Situationen reagieren zu können.

MATERIALIEN / METHODEN

Für die fotografische Umsetzung wurde mit Langzeitbelichtung gearbeitet. Die Belichtungszeit wurde so gewählt, dass Bewegungen im Bild sichtbar werden konnten, ohne dass es zu einer Überbelichtung kam. Während der Aufnahmen wurden die Einstellungen wiederholt angepasst, bis die erzielte Bildwirkung der eigenen Vorstellung von Vergänglichkeit entsprach.

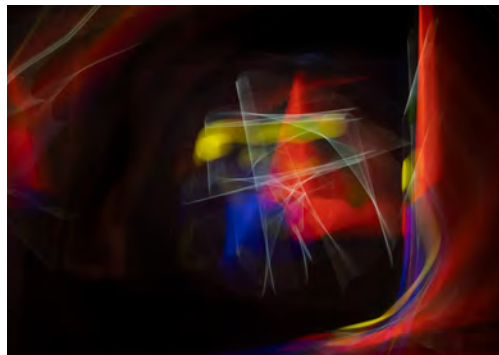
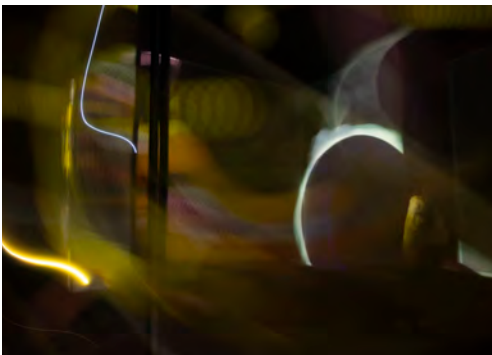
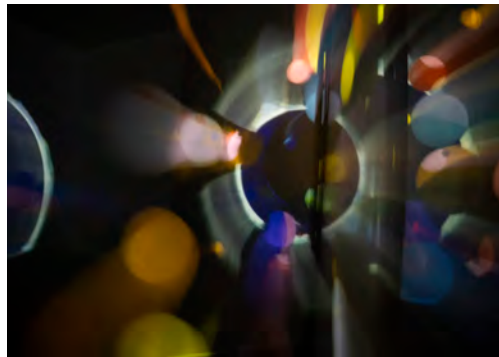
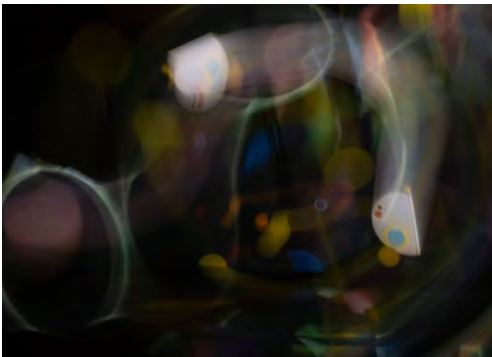
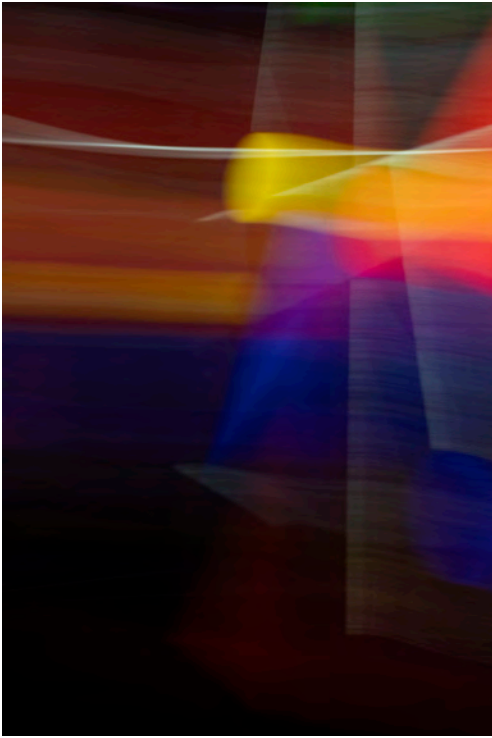


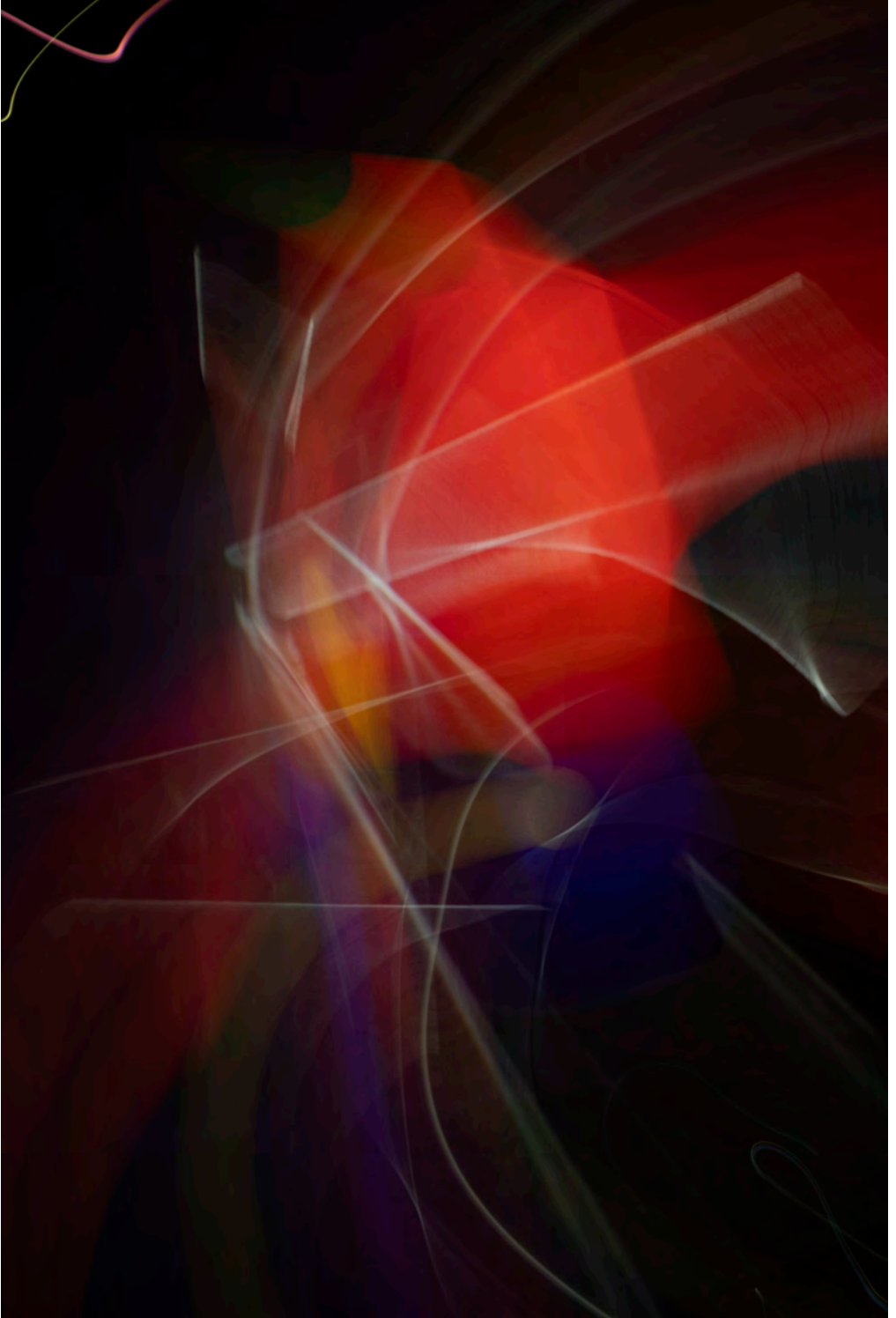
Es war meine dritte Reise nach England. Ich hatte mir vorgenommen, diesen Besuch bewusster wahrzunehmen, da ich die klassischen Sehenswürdigkeiten eh schon kannte. Dieses Mal reiste ich Mitte Dezember, jedoch weit entfernt von besinnlicher Weihnachtszeit. Ich hatte mir vor meiner Reise ein paar mögliche Experimente notiert, die ich vor Ort ohne aufwendige Vorbereitungen umsetzen konnte. Angekommen in London wurde mir wegen der unglaublichen Menge an Menschen schnell klar, dass das keine ruhige Vorweihnachtszeit werden würde.

In diesem Moment fiel auch die Entscheidung, welches Experiment ich umsetzen möchte. Ich habe versucht, die Atmosphäre in London einzufangen. Ich habe mich bewusst dagegen entschieden, auf den Moment zu warten, in dem mir keine touristische Person ins Bild läuft, ich wollte genau das. Ich wollte Menschen fotografieren, ohne dass sie erkennbar sind, die einfach nur alle Spots auf ihrer Liste abarbeiten, hinkommen, Fotos machen, die Umgebung keinen Moment ohne Kamera wahrnehmen und dann zum nächsten Punkt auf der Liste rufen.









Experiment



06



- 1 DOPPELBELICHTUNG
- 2 FASZINATION
- 3 WOHNUNG
- 4 GLASKUGEL

Faszination.

Ein sehr weit gedehnter Begriff. Sie kann bedeuten, von etwas begeistert zu sein, sich angezogen zu fühlen und neugierig zu werden. Gleichzeitig kann Faszination aber auch eine negative Seite haben, wenn sie so stark wird, dass man das Gefühl von Kontrolle kurz verliert. Dann wirkt etwas fast schon zu mächtig, zu überwältigend.

Es ist für mich ein Zustand, in dem meine Aufmerksamkeit sehr gebündelt ist. Etwas zieht meinen Blick an und hält ihn fest. Andere Eindrücke treten in den Hintergrund, Zeit wird unwichtig. Ich möchte verstehen, was ich sehe, und habe Lust, mich damit zu beschäftigen und Fragen zu stellen. Wenn ich den Begriff für mich beschreibe, dann denke ich an eine Szene, die ich nicht sofort klar entschlüsseln kann. Etwas bleibt rätselhaft, ohne völlig verschlossen zu sein. Es gibt Anhaltspunkte, aber keine eindeutige Lösung. Gerade diese Mischung aus Erkennen und Nichtverstehen macht für mich Faszination aus. Sie bewegt sich zwischen Staunen, Interesse und einem leichten Unbehagen, weil nicht alles sofort erklärbar ist.





EINLEITUNG

Dieses Experiment beschäftigt sich mit der fotografischen Darstellung von Faszination. Ziel war es, über Mehrfachbelichtung und optische Verzerrung eine Bildsprache zu erzeugen, die über das Sichtbare hinausgeht und das Staunen über Alltägliches zum Ausdruck bringt. Die visuelle Überlagerung mehrerer Ebenen sollte eine eigene ästhetische Logik erzeugen – eine Verdichtung, die den Blick fesselt.

VORBEREITUNG

Als Motiv diente ein Wohnraum mit alltäglichen Gegenständen wie Pflanzen, Lampen und Fenstern. Ergänzt wurde die Szenerie durch eine Glaskugel, die aufgrund ihrer optischen Eigenschaften das Bild invertiert und verdichtet. Die Bildkompositionen entstanden ohne genaue Vorplanung – das Spiel mit Perspektive, Reflexion und räumlicher Tiefe stand im Mittelpunkt. Die Mehrfachbelichtungen wurden bewusst gesteuert, dabei kamen zwei bis vier Ebenen pro Bild zum Einsatz.

MATERIALIEN / METHODEN

Zum Einsatz kamen eine Kamera mit manueller Mehrfachbelichtungsfunktion sowie eine Glaskugel als optisches Element. Durch die Kugel wurde das einfallende Bild auf dem Kopf dargestellt, zusätzlich verzerrt und gerahmt. Die Kombination mit weiteren Belichtungen ermöglichte komplexe Kompositionen, in denen sich Reflexion, Raumtiefe und Licht durchdringen. Die Fotografien wurden in Schwarz-Weiß gehalten, um den Fokus auf Form, Kontrast und Atmosphäre zu lenken.



22.11.2024

Im Zusammenhang mit Fotografie verbinde ich Faszination mit Bildern, die meinen Blick immer wieder zurückholen. Motive, die vielleicht auf den ersten Blick schlicht wirken, aber durch Licht, Reflexionen, Überlagerungen oder ungewohnte Perspektiven komplexer werden. Ein Bild kann faszinierend sein, wenn es eine Frage offen lässt. Wenn es mir das Gefühl gibt, näher hinschauen zu müssen, ohne dass es eine klare Antwort vorgibt.

Meine erste Idee ist, den Begriff auf visueller Ebene durch random Ausschnitte umzusetzen. Damit meine ich, dass es nicht relevant ist, was zu sehen ist. Das Bild ist aufgrund der Struktur faszinierend. Es ist so aufgebaut, dass es Fragen aufwirft. Der Blick wird angezogen weil nicht eindeutig erkennbar ist, wie dieses Bild entstanden ist.

Eine weitere Idee wäre, etwas bestimmtes zu fokussieren. Die Mehrfachbelichtung dient als Werkzeug für Wiederholung und Beobachtung (mehrere Belichtungen = wiederholender Blick. Im Vordergrund bei dieser Idee steht also die Wiederholung von etwas konkretem im Bild.



Die ersten Versuche entstanden vor einer Jalousie. Pro Bild habe ich dabei mit mindestens zwei und höchstens vier Belichtungen gearbeitet. Die horizontalen Lamellen bilden ein klares Linienschema, das sich mit meiner Silhouette und den Spiegelungen im Glas überlagert. So entsteht eine dichte, fast grafische Struktur, in der sich Raum und Lichtstreifen gegenseitig durchdringen und die Szene von einem alltäglichen Innenraum in eine rätselhafte, schwer einzuordnende Bildsituation verschieben. Hierbei liegt der Fokus auf der Wiederholung von etwas Bestimmtem, dem Fenster.



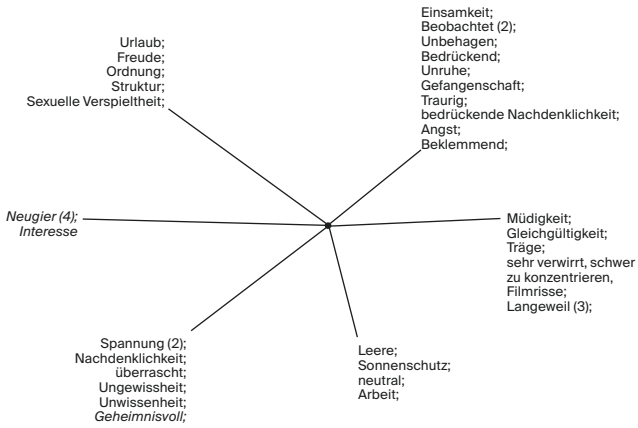


Die zweite Szene spielt auf meinem Balkon. Ich schaue mir genau an, was dort zu sehen ist, welche Formen, Linien und Gegenstände vorhanden sind und wie sich diese miteinander kombinieren lassen. Dabei überlege ich, wie ich sie durch die Glaskugel und die Mehrfachbelichtung so inszenieren kann, dass eine Bildwirkung entsteht, die den vertrauten Balkonraum in etwas Aufregendes, Rätselhaftes und faszinierend Dichtes interpretiere.



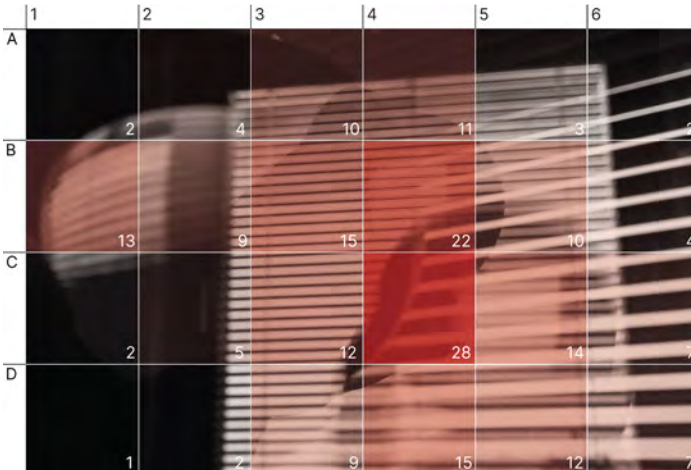
AUSZUG AUS DER UMFRAGE

„BENENNE DAS GEFÜHL, DAS DAS BILD BEI DIR HERVORRUFT.“



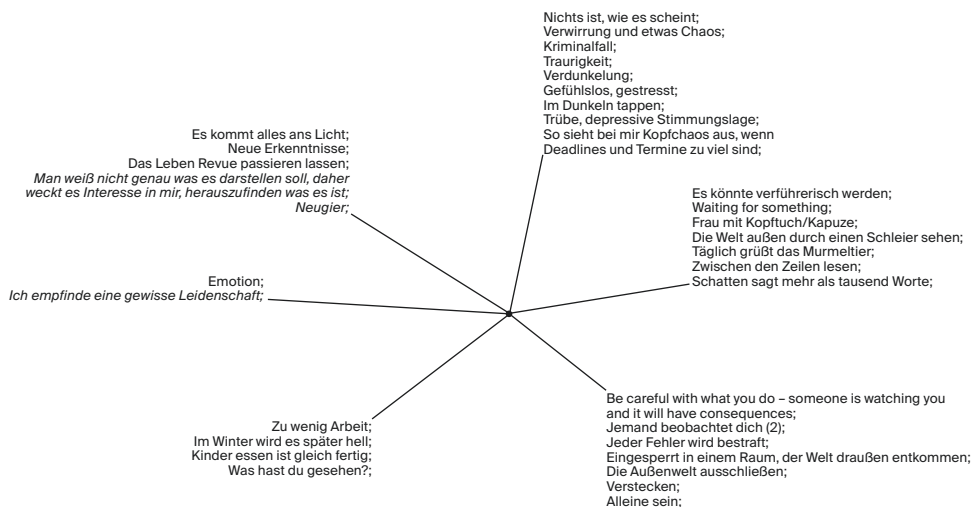
Faszination zeigt sich in den vorliegenden Antworten nicht ausschließlich als persönliche Erfahrung, sondern tritt auch in vergleichbarer Weise bei anderen Teilnehmer:innen auf. Begriffe wie Neugier, Geheimnis, Beobachtung, Spannung oder gleichzeitige Ruhe und Unruhe verweisen darauf, dass eine gebündelte Aufmerksamkeit sowie ein Schwanken zwischen Interesse und leichtem Unbehagen geteilt werden.

„WELCHE BILDELEMENTE WIRKEN FÜR DICH BESONDERS STARK?“



Ausgehend von der hohen Anzahl an Markierungen im Feld C4 zeigt sich, dass sich die Aufmerksamkeit besonders auf jenen Bildbereich richtet, in dem Überlagerung, Teilverdeckung und Durchsichtigkeit am deutlichsten vorhanden sind. Diese Häufung lässt sich mit der gestalttheoretischen Perspektive von Arnheim (2000) erklären, wonach teilweise verdeckte und zugleich durchscheinende Formen die Wahrnehmung stärker anregen. Die dichte Markierung weist darauf hin, dass das Wahrnehmungssystem hier verstärkt versucht, die überlagerten Ebenen zu ordnen und das nicht vollständig Sichtbare gedanklich zu ergänzen. Auf Basis der Mengenverteilung lässt sich daher festhalten, dass visuelle Spannung bevorzugt dort entsteht, wo Sichtbarkeit und Verdeckung in einem ausgewogenen, aber nicht eindeutig aufgelösten Verhältnis stehen. Diese Beobachtung steht im Einklang mit den in Kapitel 2.1 dargestellten gestalterischen Bildmitteln und deren Wirkung auf Wahrnehmung und visuelle Spannung.

„WELCHE BOTSCHAFT ODER AUSSAGE ERKENNST DU IM BILD?“



Begriffe wie Beobachtung, Dunkelheit, Verbergen und das Gefühl, gesehen oder kontrolliert zu werden, treten in den Antworten mehrfach auf und prägen die wahrgenommene Bildaussage deutlich. Viele Deutungen verweisen auf Unsicherheit, innere Unruhe oder eine belastende Stimmung, etwa durch Assoziationen von Eingesperrtsein, Verwirrung, Stress oder dem Eindruck, dass nichts eindeutig oder verlässlich erscheint. Neben diesen überwiegend negativen Zuschreibungen finden sich vereinzelt auch positive oder offene Lesarten wie Neugier, neue Erkenntnisse oder das Gefühl von Leidenschaft. Auffällig ist zudem eine Gruppe ambivalenter Antworten, die zwischen Beobachten und Abwarten, Verhüllung und Distanz oder einem noch nicht klar erfassbaren Geschehen oszillieren. Insgesamt entsteht so ein Spannungsfeld aus Anziehung, Verunsicherung und Deutungs Offenheit, das keine eindeutige Botschaft festlegt und unterschiedliche emotionale Zugänge zulässt.

Experiment



07



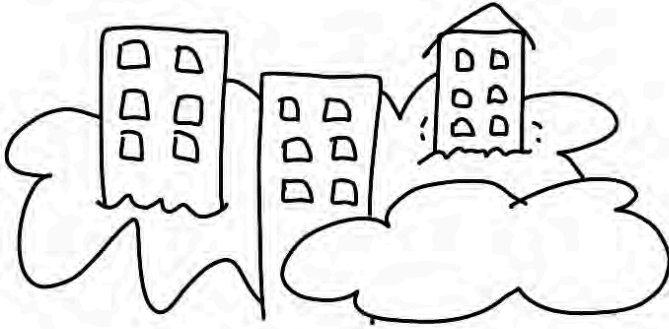
1 DOPPELBELICHTUNG
2 VERWIRRUNG
3 WOLKEN
4 FILTER

Verwirrung.

Wenn ich an Verwirrung denke, dann denke ich zuerst an einen Zustand, in dem Orientierung kurz verloren geht. Etwas passt nicht zusammen, wirkt widersprüchlich oder bleibt unklar. Verwirrung kann entstehen, wenn Informationen zu schnell aufeinander folgen oder wenn ein Detail im Bild nicht dorthin gehört, wo ich es erwarte. Es ist kein lauter Moment, eher ein leises Stolpern im Kopf. Ein kurzer Bruch im Ablauf, der mich innehalten lässt. Verwirrung kann aber auch etwas Neugieriges haben. Ich kenne den Impuls, noch einmal hinzuschauen, weil sich etwas nicht auf den ersten Blick erschließt. Ein Element scheint fehl am Platz, ein Licht wirkt ungewohnt, eine Spiegelung irritiert. Genau darin liegt für mich der Reiz. Verwirrung entsteht oft dort, wo Regeln gebrochen werden, wo sich Bekanntes mit etwas Fremdem mischt. Gleichzeitig kann Verwirrung auch belastend sein. Ein zu voller Raum, zu viele Eindrücke auf einmal, ein visueller Druck. Es kann ein Gefühl sein, nicht zu wissen, wo ich hinschauen soll. Das erzeugt ein leichtes Unbehagen, manchmal sogar Stress. Verwirrung hat daher zwei Seiten: sie kann neugierig machen, aber auch überfordern.

1. Belichtung Kaleidoskop, 1/160, f10 – Motiv: Wolken
2. Belichtung kein Filter, 1/160, f10 – Motiv: Wolken, näher





EINLEITUNG

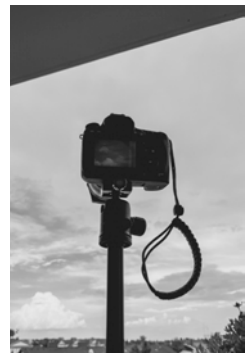
Dieses Experiment untersucht die fotografische Darstellung von Verwirrung durch atmosphärische Überlagerung. Ziel war es, mittels Doppelbelichtung und gezieltem Filtereinsatz Bildräume zu erzeugen, in denen sich Orientierung, Perspektive und Raumstruktur auflösen. Die fotografische Umsetzung sollte das Gefühl von Verwirrung, Instabilität und Ungewissheit erfahrbar machen – visuell, atmosphärisch und nicht greifbar.

VORBEREITUNG

Als Motiv dienten Wolkenformationen über dem Horizont – aufgenommen von einem erhöhten Standpunkt mit freier Sicht. Die gesamte Fotoserie entstand innerhalb eines Zeitraums von etwa vier Stunden, in denen sich Lichtverhältnisse und Wolkenstruktur langsam veränderten. Die Bildkompositionen wurden jeweils in zwei Belichtungsschritten direkt in der Kamera realisiert. Zwischen den Belichtungen wurde der Filter gewechselt oder die Kamera geringfügig geschwenkt. Ziel war es, bewusst Brüche und Überlagerungen zu erzeugen, die Irritation und Fragmentierung verstärken.

MATERIALIEN / METHODEN

Zum Einsatz kamen eine Kamera mit integrierter Mehrfachbelichtungsfunktion (2-fach), ein stabiles Stativ sowie folgende Filter: Kaleidoskop, Cokin A113 Split Field +3 und Cokin A164 Circular Pola. Die Filter wurden einzeln oder in Kombination verwendet, zum Teil gedreht oder nur partiell vor das Objektiv gesetzt. Dadurch entstanden ungewöhnliche Lichtbrechungen, Doppelungen, unscharfe Übergänge und kreisförmige Verzerrungen. Die fotografischen Interventionen zielten auf eine bewusste Destabilisierung des Himmelsraums – sowohl in seiner Tiefe als auch in seiner formalen Struktur.



14.07.2025

Für dieses Experiment habe ich zuerst meinen Cokin-Konvolat durchgestöbert und mir überlegt, welche Filter und welche Effekte im Zusammenhang mit Wolken und Doppelbelichtung entstehen könnten. Da der Begriff Verwirrung sehr vielfältig ist, war ich wortwörtlich selbst schnell verwirrt, weil ich mir zu viele Filter ausgesucht und vorgenommen hatte. Meine Idee war, von meinem Balkon aus zu fotografieren, da ich dort eine gute und weite Sicht auf den Himmel habe.

Es war ein unglaublich heißer Tag im Juli, und ich musste ein paar Tage warten, bis sich ein bewölkter Tag ergeben hat. Die Hitze war drückend und es gab keinen Wind, weshalb sich das Wolkenbild nur sehr langsam veränderte und der Prozess entsprechend länger dauerte, bis sich ein neues Wolkenbild ergab.

Ich hatte keine genaue Vorstellung darüber, wie meine Ergebnisse aussehen sollen. Ich wollte mithilfe von Doppelbelichtung und Filtern eine irritierende Szene in den Wolken erzeugen, etwa mit einem Haus, einem Auto oder einem Baum, und machte mir dazu Notizen zu möglichen Filtereffekten.

A346 DOWNSIDE EXT
□ 1/2 LINSE VERDECKT
→ RANDOM DIRECTIONEN

A113 SPIT FIELDS
☑ ZOOM ANF DUE 1/2 LINSE
→ VERWIRRUNG BEI ADBL.?
LALENDOSKOP

VERDOPPLUNG / BELECHUNG

A172 POLAR PNEUM-OLA.
ROLES VOLL. FULKE
|| DRAMATISCH?

A197 SUNSETA
= WARM / HELL FARBEN
= UNREALISTISCH = VERWIRRUNG

A117 GADIAN MT
KLEINER VEGANER
→ UNTERSCHWELT BELECHUNG

A161 GICHLAR POLAR
GEGEN ÜBERBELECHUNG

A220 MIRAGE
SPITZUNG → 20 bis 2. BEL
EIN RANDOM MOTIV HINTER SPIEGELN

Dieses Experiment wurde mit einem Stativ und einem Weitwinkel Objektiv Tamron 70-300mm aufgenommen, pro Foto wurden jeweils 2 Belichtungen aufgenommen. Mehr als zwei Belichtungen hätten das Bild überbelichtet, das wollte ich vermeiden.



IMG_9819: 1. Belichtung A113 Split Field+3, 1/160, f11 – Motiv: Baum 2. Belichtung Kaleidoskop, 1/160, f11 – Motiv: Wolken. Hierbei wäre besser gewesen, wenn ich zuerst die hellere Szene (Wolken) belichtet hätte.



IMG_9824: 1. Belichtung Kaleidoskop, 1/160, f11 – Motiv: Wolken 2. Belichtung A164 Circular Pola, 1/4, f32 – Motiv: Baum, schwenk nach links



IMG_9811: 1. Belichtung A346 Double Exposure, 1/500, f6.3, Iso 100 – Motiv: Wolken, linke Seite abgedunkelt 2. Belichtung A113 Split Field+3, 1/500, f6.3, Iso 100 – Motiv: Wolken, linke Seite unscharf



IMG_9828_1 Belichtung Kamerateleobjektiv, 1/160, f10 – Motiv: Wolken
2. Belichtung kein Filter, 1/160, f10 – Motiv: Wolken, naher



IMG_9825: 1. Belichtung Kaleidoskop, 1/160, f11 – Motiv: Wolken 2. Belichtung kein Filter, 1/100, f10 – Motiv: Baum



IMG_9818: 1. Belichtung kein Filter, 1/320, f11 – Motiv: Wolken 2. Belichtung Kaleidoskop, 1/125, f11 – Motiv: Wolken



IMG_9817: 1. Belichtung Kaleidoskop, 1/160, f32, Iso 100 – Motiv: Wolken 2. Belichtung Kaleidoskop, 1/160, f32, Iso 100 – Motiv: Wolken

IMG_9827: 1. Belichtung Kaleidoskop, 1/160, f10 — Motiv: Wolken 2. Belichtung kein Filter, 1/320, f10 — Motiv: Wolken/Flugzeug



Experiment



08

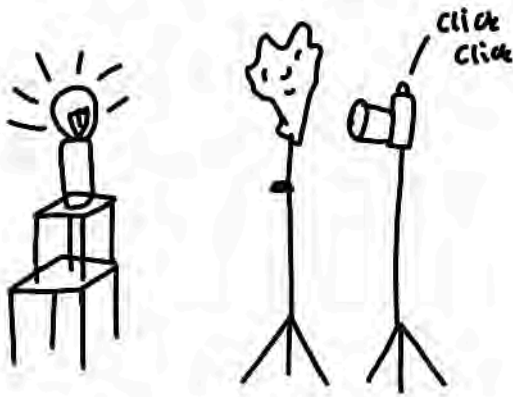


- 1 NÄHE
- 2 WÄRME
- 3 KUNSTLICHT
- 4 VERFORMTES PLEXIGLAS

Wärme.

Ich muss an Temperaturen denke, an diese drückende Hitze im Sommer, an rot und orange, an all die warmen Farben, die ich intuitiv damit verbinde. Oder an warmes Licht, an eine Glühbirne die einen bestimmten Kelvinwert erzeugt. Für mich kann sich Wärme auch im Auftreten eines Menschen zeigen, in seiner Art oder in etwas, das weniger gesehen als gespürt wird. Diese Form von Wärme kann ebenso in Motiven liegen, die auf den ersten Blick nichts mit Wärme zu tun haben, sich aber dennoch als solche erfahren lassen. Vielleicht lässt sich Wärme in Momenten finden, die eigentlich banal wirken. In berührenden Gesten. In Erinnerungen. In Details, die erst durch Stimmung warm werden, nicht durch Messungen. Wärme kann körperlich sein, emotional, visuell oder ganz still.





EINLEITUNG

Dieses Experiment untersucht die fotografische Darstellung von Wärme durch den gezielten Einsatz von verformtem Plexiglas als Filter. Ziel war es, mit Hilfe von Kunstlicht und den dadurch gebrochenen Strukturen eine Atmosphäre zu erzeugen, die weniger konkrete Objekte zeigt, sondern vor allem ein Gefühl von Wärme vermittelt. Die Verformung des Materials sollte Licht in Bewegung versetzen und dadurch ein Bild entstehen lassen, das zwischen Nähe und Unschärfe oszilliert.

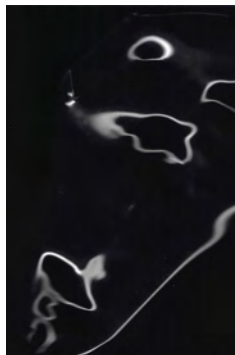
VORBEREITUNG

Als Setting diente ein heller Innenraum mit kontrollierter Beleuchtung. Hinter, über und neben der Plexiglasplatte wurden warme Kunstlichtquellen – wie Glühlampen und LED-Lichter – positioniert. Die Kamera fotografierte aus kürzester Distanz direkt durch das Plexiglas, das während der Aufnahmen leicht bewegt oder geneigt wurde. Dadurch entstanden lebendige Lichtverzerrungen, Spiegelungen und flirrende Fragmente, die visuell an Doppelbelichtungen erinnern.

MATERIALIEN / METHODEN

Zum Einsatz kamen eine digitale Spiegelreflexkamera mit lichtstarkem Objektiv (24–70 mm und 35 mm), eine von mir verformte Plexiglasplatte, ein Stativ mit Klemme zur Fixierung sowie verschiedenfarbige Kunstlichtquellen. Die Blendenöffnung der finalen Ergebnisse lag im Bereich von $f/1.4$ bis $f/2.8$, die Belichtungszeit variierte zwischen $1/15$ und $1/250$ Sekunde. Der Fokus wurde teils auf die Oberfläche des Plexiglasses, teils auf die dahinterliegende Lichtquelle gelegt, wodurch unterschiedliche Ebenen von Schärfe und Unschärfe entstanden.

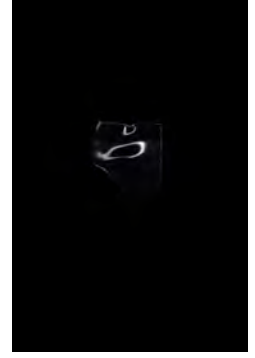
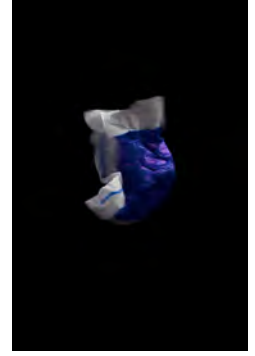
Die Hauptlichtquelle war eine Tischlampe, die ich mit Butterbrotpapier umwickelte, um sie als Diffusor einzusetzen. So wurde das harte Licht der Glühlampe gedämpft, Überbelichtungen wurden verhindert und gleichzeitig sollte die Lampe selbst nicht als Objekt im Bild erkennbar sein.



24.08.2025

Heute ist es heiß, also eigentlich perfekt passend zu dem Gefühl von Wärme. Noch wärmer wurde es mit der Heißluftpistole, mit der ich die Plexiglasplatte verformt habe. Das hatte ich mir tatsächlich einfacher und vor allem schneller vorgestellt. Die Schwierigkeit lag darin, tief genug zu biegen, um so viele „Beulen“ wie möglich zu bekommen. Niedrige Verformungen wären für meine Vorstellung einfach zu wenig gewesen. Wird das Glas nicht genügend erhitzt, kann es beim Biegen brechen – ist mir gleich zweimal passiert. Aus den Bruchstücken habe ich aber kleine Handfilter geformt. Es war insgesamt das aufwendigste Experiment.

Ich stelle mir eine bunte Szene vor, die sich anfühlt, als würde sie sich in weichen, wellenartigen Bewegungen nach außen ausdehnen. Die Farben erinnern an die Instagram-Story-Gradients, die eine Zeit lang überall zu sehen waren, nur wirkt diese Vorstellung runder, voller und fast dreidimensional, als hätten die Farbübergänge selbst eine leichte Spannung in sich.





Das Stativ montierten Plexiglas steht etwa 40-50 cm von der Lampe entfernt, die Kamera dicht hinter dem Plexiglas. Ein Discolicht an der Decke und ein weiteres direkt am Plexiglas montiert, beide mit rotem Dauerlicht.

Ich beginne mit dem Fokuspunkt auf der Lampe. 1/15, 2.8f, 24-70mm. Das Ergebnis entspricht überhaupt nicht meiner Vorstellung. Ich merke sofort, dass ich etwas an der Hauptlichtquelle verändern muss. Eigentlich möchte ich gar nicht, dass man die Lampe so klar erkennt – staubig ist sie außerdem auch. Und generell entspricht das nicht meiner Vorstellung.



Ich denke an einen „Licht-Trichter“, der das Licht der Tischlampe weiter streut und mehr „Glow“ hineinbringt. Also einen Diffusor.



Ich bastle mir einen Trichter aus Butterbrotpapier. Das Papier ist nicht durchsichtig, aber auch nicht komplett blickdicht. Es dämpft das harte Licht und macht es weicher.

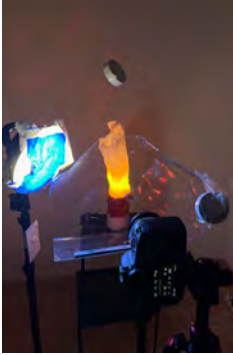


Hm ok, das wars noch nicht. Hier fehlt mir die Tiefe, Querformat ist zu weitläufig, zu weit weg.



Wie kann Nähe und Wärme gleichzeitig erzeugt werden? Welche Art von Nähe reicht aus? Die Nähe zum Plexiglas oder doch die Nähe zur Hauptlichtquelle?

Ich lasse die Kameraeinstellungen gleich und behalte den Fokus auf der Lampe. Doch auch das Hochformat überzeugt mich nicht. Ich fühle es nicht. Das Plexiglas „fehlt“.

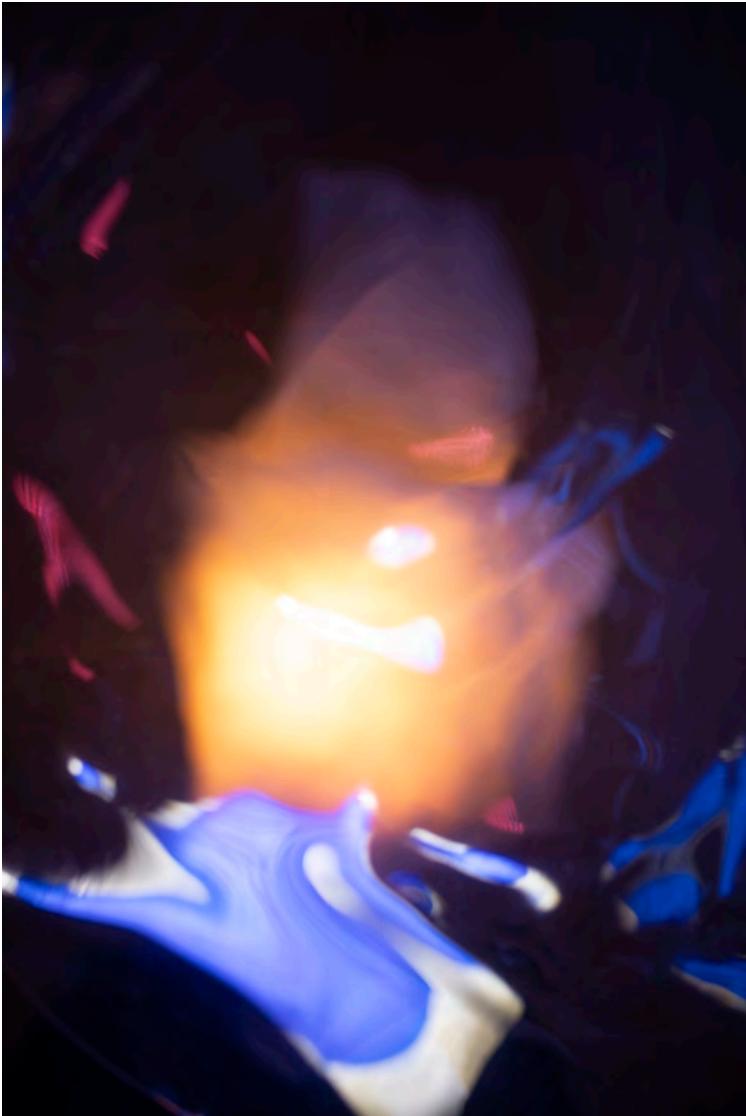


Außerdem stelle ich das hintere Discolicht auf Blau um. Die Farben werden dadurch intensiver, man sieht endlich mehr Bewegung und Stimmung im Bild – aber das geht noch besser. Also bastle ich einen größeren Trichter, der die Lampe komplett abdeckt. Ich fotografiere diesmal ohne Fokus, mit $1/25$, $3.5f$, im Hochformat. Ich verändere die Positionen und schiebe alles näher zusammen, die Lampe steht nun direkt beim Plexiglas. Um noch mehr Farbtöne ins Bild zu bringen, befestige ich eine Taschenlampe mit rotem Filter per Draht neben der Kamera, damit sie aus einem anderen Winkel auf das Plexiglas trifft und neue Reflexionen erzeugt.

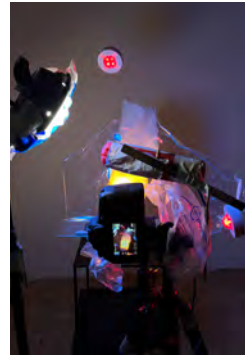


Ab hier komme ich meinem Ziel deutlich näher. Ich habe das Objektiv gewechselt – von 24–70mm auf eine 35mm Festbrennweite. Der Grund dafür war die Offenblende von 1.4f, um ein noch intensiveres Bokeh zu erzeugen. Den Trichter habe ich um eine zusätzliche Schicht Butterbrotpapier erweitert, damit noch mehr „Glow“ entsteht und das Licht insgesamt weicher wird. Zusätzlich habe ich von hinten oben händisch ein weiteres blaues Licht auf das Plexiglas reflektieren lassen, um weitere Lichtbrechungen zu erzeugen. Den Fokus habe ich auf eine dieser Brechungen im Plexiglas gelegt, damit das Hauptlicht im Hintergrund durch das Bokeh bei 1.4f noch diffuser und atmosphärischer wirkt.

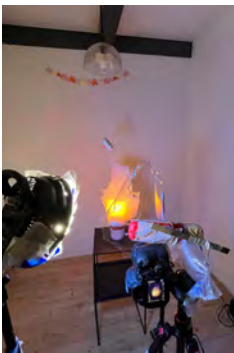
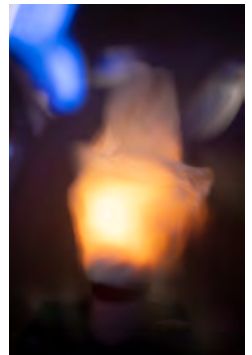
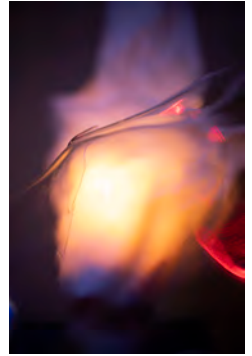
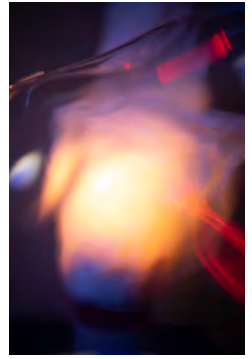
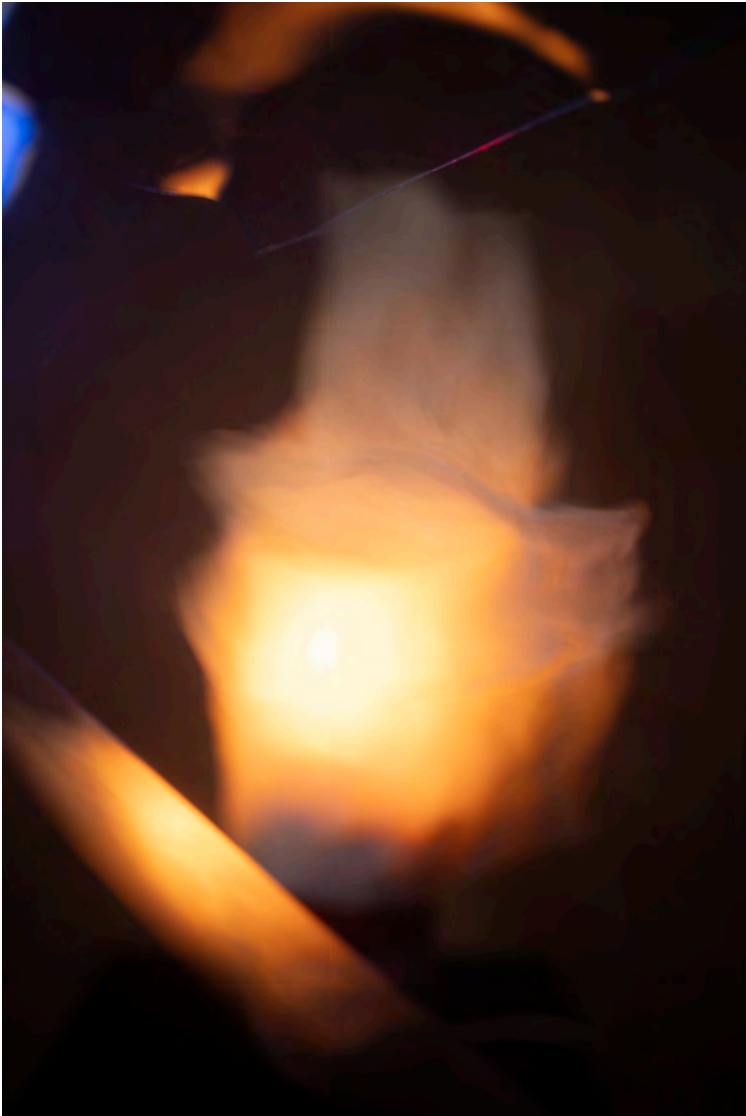




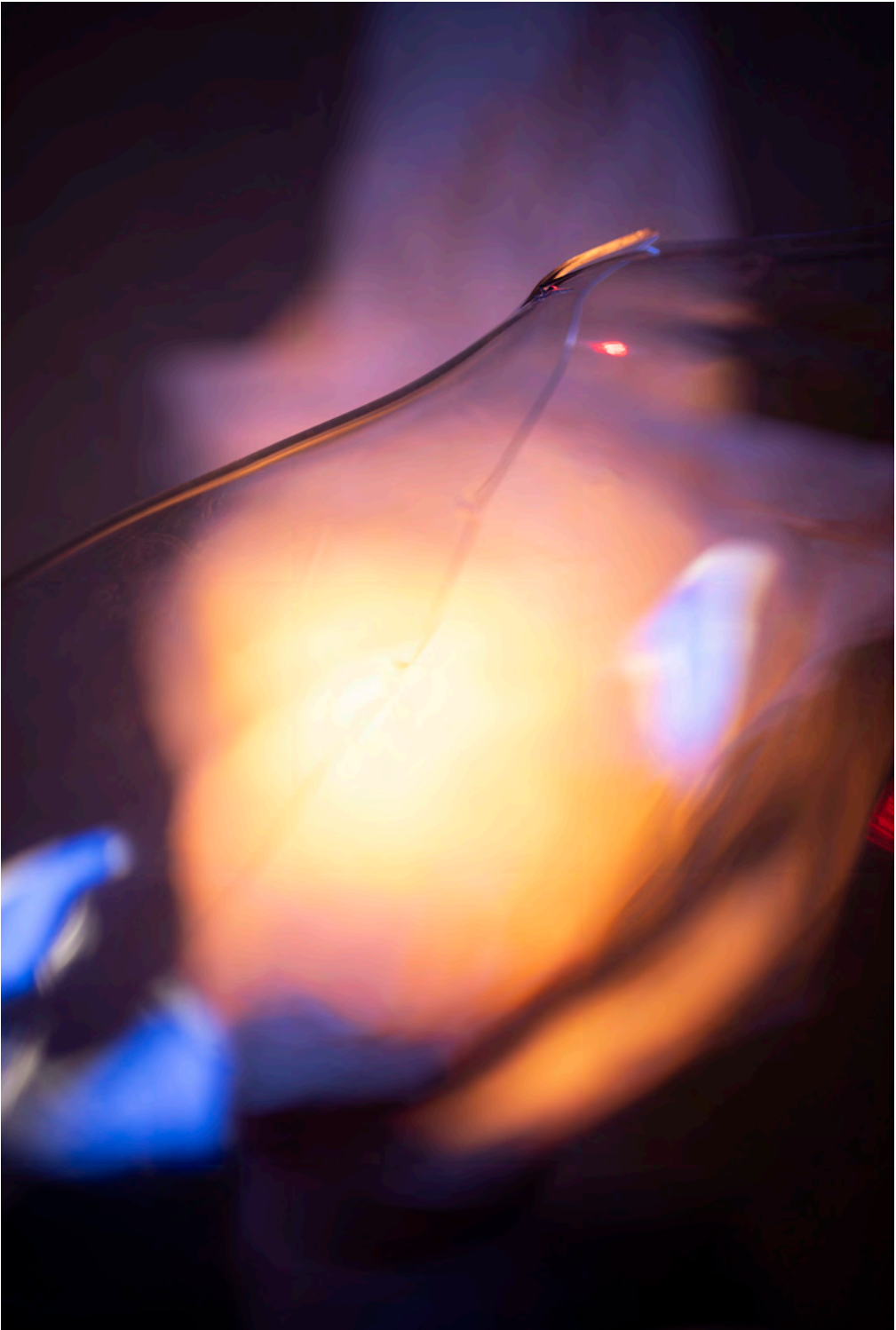
Bei diesem Experiment musste ich viel improvisieren. Mit Verpackungsmaterialien, Drähten, Rührstäben und sehr viel Klebeband habe ich versucht, die „bunten“ Lichtquellen, die für die Reflexionen im Plexiglas verantwortlich sein sollten, rund um die Kamera in verschiedenen Settings aufzubauen.



In dieser Serie arbeite ich gleichzeitig mit zwei Lichtquellen in der Hand. Links halte ich das blaue Licht freihand, rechts das Discolicht mit seinem bunten, blinkenden Effekt. Durch die Kombination der beiden unterschiedlichen Lichtstimmungen entstehen laufend neue Reflexionen und Brechungen im Plexiglas. Ich fotografiere mit Selbstauslöser, damit ich beide Hände frei habe und die Lichtbewegungen fließend steuern kann. Die Lichtbewegung fühlt sich kontrollierter an und bringt genau jene Richtung ins Bild, die mir bisher gefehlt hat.



In dieser Phase halte ich das Plexiglas freihand, um mehr Bewegung und organische Verzerrungen hineinbringen zu können. Das blaue Licht steht nun stabil auf einem Stativ, wodurch eine konstante Lichtquelle entsteht, während ich selbst freier experimentieren kann. Die rote Lampe bleibt weiterhin per Draht direkt neben der Kamera befestigt und sorgt für zusätzliche Farbakzente im Hintergrund. Ich fotografiere mit 1/200 und 1,4f, was die Lichtbrechungen noch stärker hervorhebt und das Bokeh weicher und intensiver wirken lässt. Durch die Kombination aus stabilem und bewegtem Licht entstehen in diesen Bildern besonders interessante und vielschichtige Reflexionen.









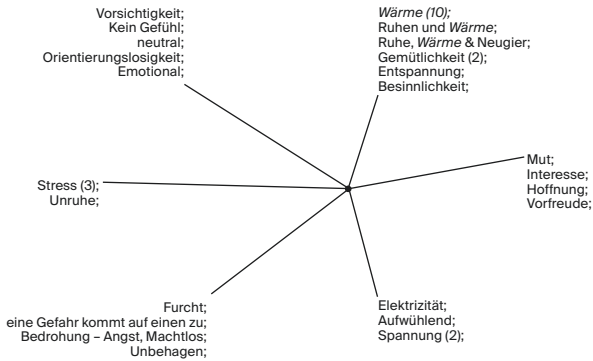
Die Aufnahmesituation entspricht dem vorherigen Setting: Plexiglas freihand, blaues Licht auf dem Stativ und die rote Lampe wie gewohnt neben der Kamera platziert. Lediglich die Kameraeinstellungen wurden angepasst – die Verschlusszeit auf 1/80 und die Blende auf f/2.8. Dadurch verändern sich die Lichtbrechungen subtil, bleiben aber im selben atmosphärischen Charakter der Serie.

Verwendete Materialien:

Plexiglas
Stative
Klemmen
Rührstab
Heißluftföhn
Angelschnur
Klebeband
Drähte
Taschenlampen
Farbige Folien
Discolichter
Tischlampe
Butterbrotpapier
Dauerlichtlampe

AUSZUG AUS DER UMFRAGE

„BENENNE DAS GEFÜHL, DAS DAS BILD BEI DIR HERVORRUFT.“



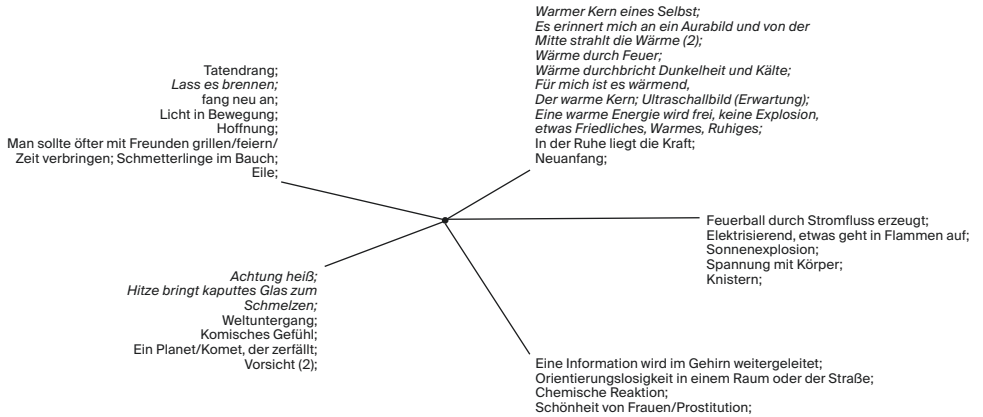
Mehrere der genannten Antworten beziehen sich auf Empfindungen wie Wärme, Gemütlichkeit, Ruhe und Entspannung und bilden damit ein deutliches Bedeutungsfeld. Neben diesen positiven Zuschreibungen treten auch ambivalente Empfindungen wie Spannung oder emotionale Bewegung auf.

„WELCHE BILDELEMENTE WIRKEN FÜR DICH BESONDERS STARK?“

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|---|---|----|----|----|----|----|
| A | | | | | | |
| B | 1 | 11 | 5 | 4 | 1 | 1 |
| C | 0 | 18 | 33 | 23 | 5 | 2 |
| D | 4 | 6 | 29 | 26 | 15 | 14 |
| | 2 | 4 | 5 | 7 | 12 | 6 |

Auf Basis der Menge der Bewertungen zeigt sich eine deutliche Konzentration im stärksten Feld B3 mit insgesamt 33 Nennungen. Diese Häufung lässt sich mit Arnheims Theorie der Komplementärfarben in Zusammenhang bringen. Die starke Präsenz kontrastreicher Farbgegensätze in diesem Bildbereich erzeugt eine hohe visuelle Spannung, die offenbar besonders häufig wahrgenommen und bewertet wurde. Arnheim beschreibt, dass das Auge bei intensiven Farbkontrasten zu Ausgleich und Ganzheit tendiert und dadurch aktiviert wird. Die hohe Anzahl an Reaktionen im stärksten Feld kann daher als Hinweis darauf verstanden werden, dass komplementäre Farbkonstellationen eine erhöhte Wahrnehmungsintensität erzeugen und Aufmerksamkeit binden. In diesem Sinne lässt sich eine theoretisch gestützte Antwort finden, da die quantitative Häufung der Bewertungen mit der von Arnheim beschriebenen spannungserzeugenden und aktivierenden Wirkung von Komplementärfarben übereinstimmt (Arnheim, 2000) und auf die in Kapitel 2.2 ausgeführten Auswirkungen von Farben auf die Stimmung verweist.

„WELCHE BOTSCHAFT ODER AUSSAGE ERKENNST DU IM BILD?“



In den Rückmeldungen lassen sich wiederkehrende Bildvorstellungen erkennen, die Wärme mit Licht, Energie, Ruhe oder einem inneren Zentrum verbinden. Neben diesen eher positiven Assoziationen treten auch vorsichtige, spannungsvolle oder ambivalente Empfindungen auf, die Wärme nicht nur als beruhigend, sondern auch als aktivierend oder verunsichernd erfahrbar machen.

Experiment

A blurred, black and white photograph of a person's face and hands, possibly in a laboratory or experimental setting. The image is out of focus, showing a person's face on the right side, looking towards the left. The background is a light, hazy color, and there are some dark, indistinct shapes that could be equipment or other people in the background. The overall mood is scientific and mysterious.

09



- 1 FREIER FALL
- 2 NEUGIERDE
- 3 GEBÄUDE
- 4 SPIEGELUNG

Neugierde.

Ich denke an Momente, in denen mich etwas förmlich nach vorne zieht. Ein kurzer Impuls, eine spontane Frage, ein Gefühl von Offenheit. Neugierde ist ein erstes Annähern, ein Innehalten und gleichzeitig ein Weitergehen. Sie entsteht in der Sekunde, in der etwas meine Aufmerksamkeit auf sich zieht, ohne dass ich schon weiß, was ich suche. Neugierde hat etwas Leichtes, betnahe Spielerisches. Ein innerer Vorstoß, der nicht drängt, sondern lockt. Sie ist der Übergang zwischen Beobachten und Ausprobieren. Zwischen Abstand und Annäherung. Zwischen Sicherheit und einem kleinen Risiko. Sie zeigt sich dort, wo ich etwas entdecke, das sich mir nicht sofort erklärt. Ein Detail, eine Form, ein Schatten, ein Gebäude, das sich verändertert, sobald ich mich bewege.



VORBEREITUNG VOR REISEANTRITT

Die Vorbereitung für dieses Experiment beschränkte sich darauf, die zuvor gezogenen Kombinationen zu notieren und als Grundlage bereitzuhalten. Welche Kombination letztlich eingesetzt wurde, ergab sich situativ und wurde jeweils an die aktuelle Umgebung und den Moment angepasst. Eine darüber hinausgehende Planung fand bewusst nicht statt, um offen auf flüchtige Eindrücke reagieren zu können und situative Atmosphären aufzugreifen.

EINLEITUNG

Das Experiment entstand spontan vor Ort. Die Pagode des Senso-ji bot eine vertikale Klarheit, die sofort ein Gefühl von Hinsehen und Weitersehen erzeugt hat. Die Verzerrungen und Bewegungen sollten keine Dramatik erzeugen, sondern das kleine innere Nach-vorne-Lehnen sichtbar machen, das Neugierde auslöst. Es ging darum, die ersten Fragen eines Blicks festzuhalten: Was passiert hier? Wie verändert sich das Gebäude, wenn etwas dazwischenfällt?

VORBEREITUNG

Meine einzige Vorbereitung war die Liste mit möglichen Experimenten und die Entscheidung, nach Situation/Gefühl zu arbeiten. Die Umsetzung ergab sich aus dem Moment. Ich probierte aus, wie weit ich gehen kann: Wie stark darf der Filter kippen? Wie verändert sich der Eindruck, wenn er frei fällt? Welche Kombination erzeugt die Spannung, die Neugierde braucht?

MATERIALIEN / METHODEN

Zum Einsatz kamen der verformte Plexiglasfilter und die Spiegelung des iPhones. Durch die längere Verschlusszeit entstanden feine vertikale Bewegungsstreifen, während die Spiegelung zusätzliche Ebenen erzeugte. Die Wirkung hing stark davon ab, wie schnell die Spiegelung fiel und wie viel vom Motiv noch zu erkennen ist.



06.09.2025 – Tokyo, Japan

Wir waren gerade beim Senso-ji (Asakusa-Schrein) angekommen, und die Pagode war aus diesem Blickwinkel definitiv der Mittelpunkt, beleuchtet vom warmen Licht des frühen Abends. Ich hatte meine Liste möglicher Experimente jeden Tag eingesteckt, um spontan in jeder möglichen Situation, bereit zu sein. Die Wahl fiel schnell auf Neugierde, da ich mir diese Szene in der Kombination aus „freien“ Fall und Spiegelung gut vorstellen konnte. Ich war sozusagen selbst neugierig, ob meine Idee, visuell machbar ist.



Spiegelung durch iPhone + Fall



Spiegelung durch iPhone + Fall

Experiment




10



- 1 SPONTAN
- 2 ANGST
- 3 FORMEN
- 4 FILTER

Angst.
Angst zeigt sich für mich als Zustand, in dem innere Unruhe entsteht, obwohl das Außen ruhig wirkt. Sie äußert sich in körperlichen Signalen wie verändertem Atem, Spannung oder Druck und kann sichtbar oder unsichtbar, laut oder leise sein. Oft entsteht sie im Zwischenraum zwischen Wissen und Vermutung, Kontrolle und Kontrollverlust, Nähe und Rückzug. Angst ist mit Ungewissheit verbunden und kann bedrückend wirken, zugleich aber die Wahrnehmung schärfen, Grenzen markieren und Aufmerksamkeit erzeugen. Sie ist weniger ein einzelnes Motiv als ein Gefüge, das sich zwischen Körper, Erfahrung und Umgebung bewegt und spürbar bleibt, ohne sich vollständig fassen zu lassen.

A black and white photograph of a large, textured sculpture of a face, possibly made of plexiglass. The sculpture has a rough, layered appearance with many small, rounded protrusions. In the foreground, the top of a person's head with dark, curly hair is visible, looking towards the sculpture. The background is a plain, light-colored wall.

Einsetz eines selbsthergestellten verformten Plexiglas Fillers +
längere Verschlusszeit + Bewegung.

VORBEREITUNG VOR REISEANTRITT

Die Vorbereitung für dieses Experiment beschränkte sich darauf, die zuvor gezogenen Kombinationen zu notieren und als Grundlage bereitzuhalten. Welche Kombination letztlich eingesetzt wurde, ergab sich situativ und wurde jeweils an die aktuelle Umgebung, das vorhandene Licht und den Moment angepasst. Die Umsetzung erfolgte spontan während der Japan Reise, wobei sich die Aufnahmeorte unmittelbar aus der jeweiligen Situation ergaben. Eine darüber hinausgehende Planung fand bewusst nicht statt, um offen auf flüchtige Eindrücke reagieren zu können und das Gefühl von Angst durch situative Atmosphären sichtbar zu machen.

EINLEITUNG

Das Experiment entstand spontan vor Ort, ohne fixe Bildvorgaben. Der Namba Yasaka Shrine bot durch den massiven Löwenkopf eine unmittelbare Atmosphäre, die sich für das Gefühl Angst auf eine sehr direkte, fast körperliche Weise anbot. Die Verzerrungen, Spiegelungen und Bewegungen sollten nicht das Motiv selbst verändern, sondern das innere Erleben sichtbar machen, das beim Betrachten dieses Ortes entstanden ist.

VORBEREITUNG

Ich hatte keine festgelegte Bildidee, sondern lediglich meine Liste an möglichen Experimenten, die ohne kompliziertes Equipment funktionieren. Vor Ort war klar, dass ich hier ausprobieren möchte, wie sich Angst durch Perspektive, Nähe und Unschärfe ausdrücken könnte. Die Entscheidungen sind intuitiv gefallen: welches Hilfsmittel ich einsetze, wie nah ich herangehe, wie viel Bewegung im Bild stattfinden darf.

MATERIALIEN / METHODEN

Zum Einsatz kamen zwei Hilfsmittel: die Spiegelung meines iPhones und ein selbsthergestellter, verformter Plexiglasfilter. Je nach Versuch habe ich beide einzeln oder kombiniert verwendet. Zusätzlich arbeitete ich stellenweise mit längerer Verschlusszeit und bewusster Kamerabewegung, um eine instabile, unruhige Bildwirkung zu erzeugen. Die Intensität der Verzerrung ergab sich durch die Neigung des Plexiglasses oder die Position des Smartphones im Vordergrund.



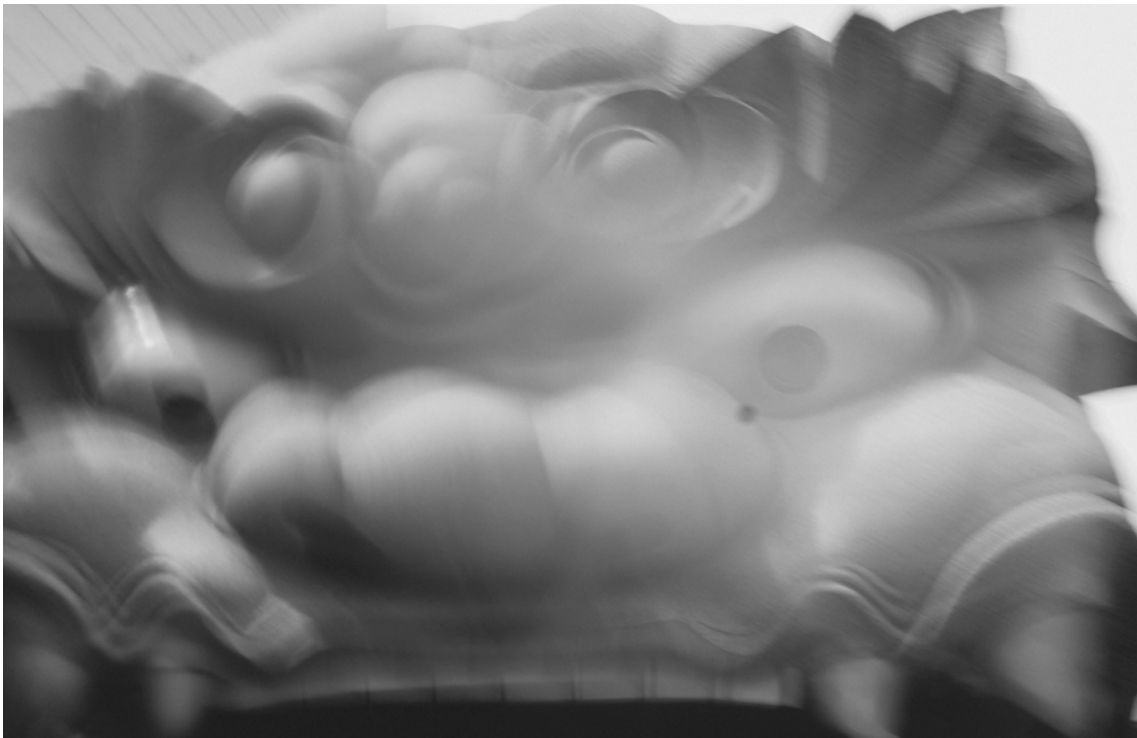
12.09.2025 – Osaka, Japan

Es ist unser zehnter Tag in Japan. Wir sind beim Namba Yasaka Shrine in Osaka angekommen. Wenn man den Schrein rein visuell betrachtet, wirkt das Motiv für Angst fast zu offensichtlich, weil der elf Meter lange und zwölf Meter hohe Löwenkopf etwas „böse“ anmutet. Trotzdem war es für mich genau der richtige Ort für dieses Experiment. Ich hatte im Vorfeld eine Liste mit möglichen Versuchen vorbereitet, die kein aufwändiges Set-up und kein spezielles Equipment brauchen. Deshalb habe ich es dem Zufall überlassen, ob mir unterwegs ein Ort oder eine Situation begegnen würde, die sich für das Gefühl „Angst“ eignet.











Spiegelung entstand mit einem iPhone + längerer Verschlusszeit + Bewegung



Spiegelung entstand mit einem iPhone





Einsatz eines selbsthergestellten verformten Plexiglas Filters +
längerer Verschleisszeit



Spiegelung entstand mit einem für den Einsatz eines selbsthergestellten verformten Plastikkäfers

Kapitel 5



Schlusssteil

CONCLUSIO

WIE VISUALISIERT MAN GEFÜHLE ANHAND VON FOTOGRAFIEEN?

Im Zentrum dieser Masterarbeit stand die Forschungsfrage, wie Gefühle anhand von Fotografien visualisiert werden können. Ziel der Arbeit war es, zu untersuchen, welche fotografischen Bedingungen dazu beitragen, dass Bilder nicht nur betrachtet, sondern als erfahrbar wahrgenommen werden. Dabei ging es weniger um die Analyse einzelner Fotografien als um ein vertieftes Verständnis von Wahrnehmung und emotionaler Resonanz im fotografischen Prozess.

Die Arbeit verfolgte einen doppelten Ansatz. Einerseits wurde die Fragestellung theoretisch fundiert, andererseits experimentell bearbeitet. Mit dem selbst entwickelten Projekt random combinations wurde ein praxisbasierter Zugang gewählt, der bewusst offen, explorativ und vom Zufallsprinzip geleitet war. Ergänzend dazu diente eine Onlineumfrage dazu, subjektive Wahrnehmungen und Empfindungen der Betrachtenden sichtbar zu machen.

Ein zentrales Ergebnis zeigt sich darin, dass die Forschungsfrage nicht pauschal beantwortet werden kann. Wahrnehmung und Gefühl sind individuell geprägt und stehen in engem Zusammenhang mit persönlichen Erfahrungen, Erinnerungen und kulturellen Einbettungen. Die Ergebnisse verdeutlichen zudem, dass Fotografie nicht isoliert wirkt, sondern als Prozess verstanden werden muss. Fotografische Bedeutung entsteht nicht allein durch das Abbilden bestimmter Motive oder formaler Elemente. Auch die Darstellung von Bewegung führt nicht automatisch zu einer empfundenen Dynamik. Erst im Zusammenspiel von Bild, Betrachtung und zeitlicher Erfahrung kann emotionale Wirkung entstehen.

ERKENNTNISSE

Nicht das einzelne fotografische Bild, sondern der Prozess des Sehens bildet den zentralen Ausgangspunkt dieser Arbeit. Bedeutung in der Fotografie entsteht dabei nicht einmalig oder abgeschlossen, sondern entwickelt sich schrittweise im zeitlichen Verlauf durch Wiederholung, Variation und Veränderung der Wahrnehmung. Dieser Ansatz findet sich sowohl in der theoretischen Auseinandersetzung als auch in der praktischen Arbeit und der Umfrage wieder.

Die Serie wird dabei nicht nur als formales Ordnungsprinzip verstanden, sondern als grundlegende Haltung gegenüber dem fotografischen Arbeiten. Einzelne Fotografien treten aus ihrer isolierten Stellung heraus und werden Teil eines offenen, sich verändernden Zusammenhangs. Wahrnehmung, Gefühl und Beziehung sind in diesem Gefüge nicht voneinander zu trennen, sondern bedingen sich gegenseitig. Bedeutung entsteht erst im Zusammenspiel mehrerer Bilder sowie im fortlaufenden Sehen und Vergleichen.

Um die eigenen Experimente nicht ausschließlich aus der Perspektive der eigenen Wahrnehmung zu betrachten, wurde ergänzend eine Umfrage mit 40 teilnehmenden Personen durchgeführt, in der ausgewählte Arbeiten gezeigt wurden. Die Ergebnisse verdeutlichen, dass die fotografischen Expe-

rimente bei den Befragten teilweise ähnliche, teilweise jedoch auch deutlich gegensätzliche Empfindungen ausgelöst haben. Diese Unterschiede unterstreichen die Individualität von Wahrnehmung und bestätigen, dass emotionale Bildwirkung nicht eindeutig steuerbar ist. Gleichzeitig zeigt sich, dass die Experimente nicht nur subjektive Setzungen darstellen, sondern bei anderen Betrachtenden tatsächliche Resonanzen hervorrufen. Die Umfrage leistet damit einen wesentlichen Beitrag zur Beantwortung der Forschungsfrage, indem sie die Offenheit und Mehrdeutigkeit fotografischer Wahrnehmung empirisch sichtbar macht.

Die theoretische Auseinandersetzung stützt diesen Befund. Die herangezogene Literatur zur Wahrnehmung und Interpretation visueller Darstellungen verdeutlicht, dass fotografische Bilder nicht unabhängig von kulturellen Prägungen, Erinnerungen und individuellen Erfahrungen verstanden werden können. In der Auseinandersetzung mit gestalttheoretischen, bildtheoretischen und kulturkritischen Positionen, insbesondere bei Arnheim, Sonntag und Moholy Nagy, wurde nachvollziehbar, wie fotografische Gestaltung Wahrnehmung lenkt und emotionale Resonanz vorbereitet, ohne sie festzulegen. Aspekte wie Farbe, Bildstruktur, Spannung, Mehrdeutigkeit sowie leibliche Erfahrung und Erinnerung wirken dabei zusammen und prägen, wie ein Bild gesehen und empfunden wird.

Damit bestätigt sich eine zentrale Erkenntnis dieser Arbeit. Gefühle werden in der Fotografie weniger eindeutig dargestellt als vielmehr im Sehen erfahrbar gemacht. Emotionale Wirkung entsteht nicht isoliert im Bild selbst, sondern im Zusammenspiel von formalen Strukturen, kulturell geprägten Sehweisen und individueller Berührbarkeit. Fotografie zeigt sich somit nicht als abgeschlossenes Ergebnis, sondern als bewegliches Gefüge, das Bedeutung offen hält und sich im fortdauernden Prozess des Sehens immer wieder neu formiert.

PERSÖNLICHES FAZIT

Für mich persönlich war diese Arbeit vor allem ein Raum des Experimentierens. Es ging mir sowohl darum, neue fotografische Techniken auszuprobieren als auch darum, mich auf einer vertieften Ebene mit dem Medium Fotografie auseinanderzusetzen. Der praktische Zugang ermöglichte es mir, Fotografie nicht nur als gestalterisches Werkzeug zu nutzen, sondern sie als Denk- und Erfahrungsraum zu begreifen, in dem sich Wahrnehmung, Reflexion und Praxis gegenseitig beeinflussen.

Auch wenn sich die zentrale Forschungsfrage nicht pauschal beantworten lässt, haben sich für mich im Verlauf der Arbeit dennoch viele Erkenntnisse ergeben. Besonders prägend war dabei das Verständnis von Fotografie als Prozess und nicht als bloße Abbildung. Bedeutung erschien mir zunehmend weniger als etwas, das im Bild bereits festgelegt ist, sondern als etwas, das sich erst im Sehen, im Arbeiten und im wiederholten Annähern herausbildet. Fotografie wurde damit nicht als punktuelles Festhalten eines Ergebnisses erfahrbar, sondern als fortlaufende Bewegung, in der Wahrnehmung und Interpretation aktiv beteiligt sind.

Das Experiment random combinations hatte für mich einen besonderen Mehrwert, weil es mir erlaubte, mich offen und experimentell mit Fotogra-

fie zu beschäftigen um neue Zugänge zu entwickeln. Durch diesen praxisbasierten Zugang wurde es mir möglich, mein eigenes fotografisches Tun kritisch zu hinterfragen. Der Arbeitsprozess war ein fortlaufendes Annähern, das stark vom Ausprobieren geprägt war. Bei keinem der Experimente war im Vorfeld absehbar, wie sich das Ergebnis entwickeln würde oder ob es Bestand haben würde. Gerade dieses Arbeiten im Ungewissen erwies sich für mich als zentraler Teil des Erkenntnisprozesses.

Die dabei leitende Neugier verstehe ich nicht als persönliche Motivation im engen Sinn, sondern als eine Haltung, die den gesamten Arbeitsprozess getragen hat. Sie richtete sich weniger auf das Finden eindeutiger Antworten als auf das Offenhalten von Wahrnehmung, auf das Infragestellen gewohnter Sehweisen und auf das Erkunden fotografischer Möglichkeiten jenseits klarer Abbildlogiken. Fotografie wurde in diesem Zusammenhang nicht als Mittel verstanden, eine vorgefundene Wirklichkeit möglichst eindeutig abzubilden, sondern als offener Prozess, in dem sich Bedeutung erst im Vollzug des Sehens formt.

Diese Offenheit innerhalb von random combinations ermöglichte mir ein freieres Arbeiten und eröffnete neue Zugänge zu meiner eigenen fotografischen Praxis. Die Auseinandersetzung mit den tieferen Ebenen der Fotografie hat dadurch nicht nur meinen Blick auf das Medium verändert, sondern auch meine persönliche Haltung nachhaltig geprägt.

Drei Jahre später, bin ich nicht der Mensch, von dem ich dachte, jemals zu sein. Ich bin viel mehr als ich mir vorgestellt habe. Das einzige was offen bleibt, ist der niemals endende Lernprozess. Neugierde fürs Leben, das ist es was mich immerzu antreibt.

KURZE GESAMTSCHAU DER UMFRAGE

Zur ergänzenden Untersuchung der fotografischen Arbeiten wurde ein visuell gestützter Online Fragebogen eingesetzt. Den Teilnehmenden wurden fünf ausgewählte Experimente aus der Serie random combinations gezeigt, zu denen sie ihre subjektiven Wahrnehmungen beschrieben. Ziel der Erhebung war es, zu erfassen, welche Gefühle die Fotografien bei den Betrachtenden auslösen und wie diese emotionalen Reaktionen mit gestalterischen Merkmalen in Verbindung stehen. Die Erhebung erfolgte anonym und ausschließlich online mit einer Zielgröße von rund 40 Teilnehmenden. Der Fragebogen war in fünf thematische Bereiche gegliedert und erfasste emotionale Reaktionen, gestalterische Wahrnehmung, Assoziationen, Bedeutungszuschreibungen sowie sinnliche Bezüge.

Die vollständige Datenauswertung der im Rahmen dieser Arbeit durchgeführten Online-Umfrage ist unter folgendem dauerhaftem Link abrufbar:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/rgcp9yohq7as4v1z9oh5s/Hausmann_Andrea_Masterarbeit_Umfrage.pdf?rlkey=6n7o0hc0j1e9cjo6yqms119mt&st=8tn2hqn3&dl=0]

LITERATURVERZEICHNIS

- Arnheim, R. (2000). *Kunst und Sehen: Eine Psychologie des schöpferischen Auges* (H. Hermann, Übers.; 3., unveränd. Aufl.). Walter de Gruyter.
- Barthes, R. (2024). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (19. Aufl.). Suhrkamp.
- Becker, I. (2010). *Fotografische Atmosphären: Rhetorik des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst*. Fink.
- Benjamin, W. (2015). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (4. Aufl.; Kommentar von D. Schöttker). Suhrkamp.
- Boehm, G. (Hrsg.). (2008). *Movens Bild: Zwischen Evidenz und Affekt*. Fink.
- Feininger, A. (1981). *Andreas Feiningers große Fotolehre*. Heyne.
- Jade, C. (o. J.). *Eyeland, Japanese artists portrait of a man and woman touching*. Fotografisches Werk.
<https://www.casparjade.com>
- Jade, C. (o. J.). *Ohne Titel*. Fotografisches Werk.
<https://www.casparjade.com>
- Jade, C. (o. J.). *Eyeland, two women, one woman is out of focus, foggy woods, Iceland*. Fotografisches Werk.
<https://www.casparjade.com>
- Jade, C. (o. J.). *Eyeland, Japanese artists portrait of a man and woman, curvy*. Fotografisches Werk.
<https://www.casparjade.com>
- Moholy-Nagy, L. (1927). *Malerei Fotografie Film* (2. Aufl.). Albert Langen.
- Moholy-Nagy, L. (2014). *Sehen in Bewegung*. Stiftung Bauhaus Dessau; Spector Books.
- Möller, J. (o. J.). *BTS and updates*. Chatroom. Instagram-Beitrag.
https://www.instagram.com/moller_joakim
- Renger-Patzsch, A. (1928). *Die Welt ist schön*. Reproduktion eines fotografischen Werks. MutualArt.
<https://www.mutualart.com/Artwork/One-hundred-works--Die-Welt-ist-schon/745E903251C45B67>
- Renger-Patzsch, A. (1922). *Fingerhut*. Fotografisches Werk. Wikipedia.
https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Renger-Patzsch
- Ruff, T. (2001). *Nudes fn06*. Fotografische Arbeit aus der Serie *Nudes*.
<https://www.thomasruff.com/werke/nudes/>
- Ruff, T. (2000). *Nudes kn30*. Fotografische Arbeit aus der Serie *Nudes*.
<https://www.thomasruff.com/werke/nudes/>
- Ruff, T. (2000). *Nudes lk18*. Fotografische Arbeit aus der Serie *Nudes*.
<https://www.thomasruff.com/werke/nudes/>
- Sontag, S. (2022). *Über Fotografie* (24. Aufl.). Fischer.
- van Gogh, V. (1888). *Letter to Theo van Gogh, Arles, September 1888 (Letter 533)*. WebExhibits. <https://www.webexhibits.org/vangogh/letter/18/533.htm>
- van Gogh, V. (1888). *Nachtcafé*. Gemälde. Yale University Art Gallery.
<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/12507>
- Weisbeck, M., & Apel, F. (2014). *Space for visual research: Workshop, manual and compendium: Volume 1*. Spector Books.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

| | |
|---|----|
| Abb. 1. Renger-Patzsch, A. Die Welt ist schön. 1928. | 19 |
| Abb. 2. Renger-Patzsch, A. Fingerhut. Die Welt ist schön. 1928. | 19 |
| Abb. 3. Arnheim, R. Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. 2000. S. xx | 21 |
| Abb. 4. Ruff, T. Nudes fn06. 2001. | 24 |
| Abb. 5. Ruff, T. Nudes kn30. 2000. | 25 |
| Abb. 6. Ruff, T. Nudes lk18. 2000. | 25 |
| Abb. 7. Van Gogh, V. Nachtcafé. 1888. | 29 |
| Abb. 8. Arnheim, R. Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. 2000. | 34 |
| Abb. 9. Jade, C. Eyeland Japanese artists portrait of a man and woman touching. | 63 |
| Abb. 10. Jade, C. Ohne Titel. | 63 |
| Abb. 11. Jade, C. Eyeland, two women one woman is out of focus, foggy woods, Iceland. | 63 |
| Abb. 12. Jade, C. Eyeland, Japanese artists portrait of a man and woman, curvy. | 63 |
| Abb. 13. Möller, J. BTS and updates. Chatroom. | 63 |

© 2025

Andrea Hausmann

Konzept, Layout, Satz und Text: Andrea Hausmann

Bilder (ohne Verweis): Andrea Hausmann

Schrift: Suisse Intl, Suisse Works (Swiss Typefaces)

