

1 / Belichtungen

Zur fotografischen Gegenwart

Koordinaten

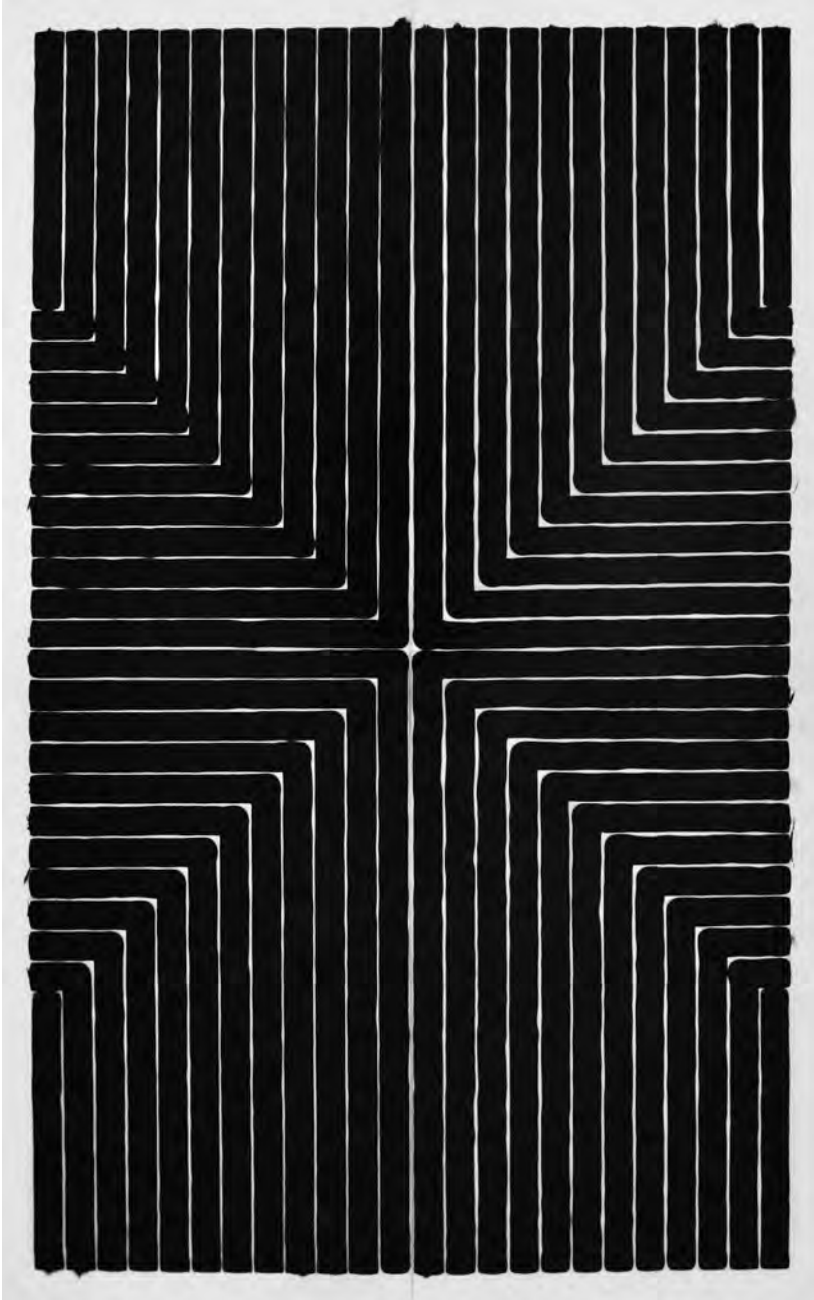
Fotografien sind Bilder voller Licht. Flüchtliges wird in ihnen nicht allein eingefangen, festgehalten und gespeichert. Durch den Eintritt in ein fotografisches Bild gewinnt das rasch Vergängliche vielmehr die Möglichkeit, im Augenblick der Bildbetrachtung neue Gegenwart für sich zu beanspruchen. Fotografien in den Blick zu nehmen heißt daher stets, zwei verschiedene Formen von Präsenz miteinander in Beziehung zu setzen: unsere eigene und diejenige des Bildes.¹ Solche Verhältnisse lassen sich aus zwei verschiedene Perspektiven betrachten. Ausgehen können wir zum einen von Beziehungen der Nähe, der Ähnlichkeit, ja sogar der Identität. Gerade in der Möglichkeit, eine im Bild liegende und immer schon vergangene Gegenwart sehr nahe an unsere eigene rücken zu können, liegt das große Versprechen der Fotografie. Man kann hierin den wesentlichen Grund ihrer Faszinations- wie Verführungskraft vermuten. Doch sind die Beziehungen zwischen unserer eigenen Gegenwart und jener des fotografischen Bildes immer auch von Distanz, Verfremdung und Autonomie bestimmt. Aus dieser zweiten Perspektive scheint die nicht minder wesentliche andere Seite des fotografischen Bildes auf. Die Gegenwart des Fotografischen bewegt sich gegenüber unserer eigenen zwischen Nähe und Ferne, Identität und Differenz. Daher verbindet sich, unausgesprochen, mit jedem fotografischen Bild die Aufforderung, über verschiedene Formen von Präsenz – innerhalb und außerhalb von Bildern – nachzudenken. Und wir aktivieren hierfür vielfältige Energien: ästhetische, epistemische, soziale.

Was aber ist überhaupt eine ‚Fotografie‘? So vertraut uns die hierbei in Frage stehenden Bilder sind und so alltäglich der Umgang mit ihnen allen ist, so schwer lässt sich ihre Vielfalt auf einen einfachen Begriff bringen. Angesichts einer fast zwei Jahrhunderte umfassenden Geschichte des Fotografischen scheint es ausgeschlossen zu sein, eine allgemein gültige Definition dieses Bildmediums zu formulieren. Ist es

überhaupt möglich, ‚die Fotografie‘ als ‚ein Bildmedium‘ anzusprechen? Oder aber verbinden sich mit dem Fotografischen einzig sehr verschiedene Bildtechnologien, die nur um den Preis unzulässiger Vereinfachung so summarisch zusammengefasst werden können? Bereits ein kurzer Blick auf die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts wird verdeutlichen, dass eine solche Vielfalt dem Fotografischen von Anfang an eigen war. Allein mit den Namen der Fotopioniere Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot und Hippolyte Bayard setzen wir ganz verschiedene Technologien wie Ideen des fotografischen Bildes in Beziehung. Streng genommen verbindet nur eines diese frühen Versuche des Fotografischen und sodann alle weiteren, bis in unsere eigene Zeit entwickelten Technologien: die dauerhafte Präsenz einer Spur, die das Licht auf einer Oberfläche hinterlassen hat und die, einem Echo gleich,² von einer anwesenden Abwesenheit zeugt.

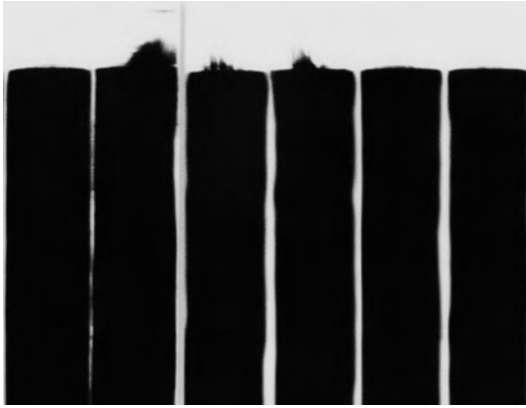
Wie undurchdringlich dieses Licht hierbei strahlen kann, zeigt ein Bild des deutschen Künstlers Philipp Goldbach (Abb. 1).³ Achtundvierzig pechschwarze und jeweils etwa acht Zentimeter breite Streifen fügen sich zu einem strengen Tableau, das sich angesichts einer Höhe von mehr als drei Metern mächtig vor den Augen der Betrachter erhebt.⁴ Elf der zwölf Streifen jedes einzelnen Quadranten biegen im rechten Winkel ab und weisen, betrachtet man das Bild von seinen Rändern her, aufgrund ihrer ebenmäßigen Staffelung auf den Mittelpunkt dieser Struktur. Alle diese Pfeile zeigen auf kaum mehr als einen kleinen weißen Fleck. Einem Angelpunkt gleich trägt dieser die Rasterstruktur aus lauter schwarzen und weißen Linien. Goldbachs Bild heißt „Die Fahne hoch! (F. Stella)“ und eröffnet mit seinem Werktitel einen weiteren Verweis. Die an ein Koordinatenkreuz erinnernde Komposition aus breiten schwarzen Streifen und schmalen weißen Stegen ist eine fotografische Reproduktion jenes gleichnamigen Gemäldes, das Frank Stella im Jahr 1959 geschaffen hat. Aus einem Abstand von mehr als fünfzig Jahren widmete sich Goldbach diesem Meisterwerk des frühen amerikanischen Minimalismus und übersetzte die strenge geometrische Struktur des Gemäldes in eine vollkommen andere mediale Ordnung. Es mag sich, wenigstens bei flüchtiger Betrachtung, ein Trompe-l'œil-Effekt einstellen und das fotografische Bild als das gemalte ausweisen. Doch kommt es hierauf allenfalls am Rande an. Denn die in Goldbachs Bild im Originalmaßstab vor Augen tretende fotografische Interpretation beansprucht vor allem eines für sich: sichtbare Gegenwart ganz aus eigenem Recht.

Die Reichweite von Goldbachs Aneignung kann ein genauerer Blick verdeutlichen, der die Ränder dieses Tableaus erkundet (Abb. 2). Denn so präzise der Künstler an seiner fotografischen Reproduktion von Stellas Gemäldes arbeitete, immer wieder fallen kleinere Fehlstellen ins Auge, an denen die schwarze Farbe über den eigentlich gesetzten Rand hinausreicht und in schattigen Flecken ausbricht. Diese Partien haben mit dem gemalten Vor-Bild nichts zu tun und geben zugleich zu erkennen, dass es sich bei Goldbachs Version um keine klassische Kamera-Fotografie



1 Philipp Goldbach: Die Fahne hoch! (F. Stella), 2012 (Aus der Serie „Copy that“).
Luminogramm auf Silbergelatinepapier (in vier Teilen), 325 × 200 cm.

handelt. Die Idee der Reproduktion wurde vielmehr streng beim Wort genommen und in ganzer Konsequenz als eine Re-Produktion, als eine Wieder-Erarbeitung ausgeführt. Denn wo der übliche Akt einer fotografischen Gemälde-Reproduktion, sieht man von den gewiss aufwändigen Vorbereitungen einmal ab, kaum mehr als jene Bruchteile einer Sekunde dauert, die eine fotografische Belichtung dauert,



2 Philipp Goldbach: Die Fahne hoch! (F. Stella), 2012, Ausschnitt vom oberen Rand.

arbeite Goldbach an seinem Bild „Die Fahne hoch! (F. Stella)“ wohl ebenso lange wie der Maler 53 Jahre vor ihm. An die Stelle von Leinwand, Pinsel und Farbe traten bei Goldbach Fotopapier, Taschenlampe und Licht. Auf insgesamt vier großformatigen Fotobögen und in beinahe vollständiger Dunkelheit zeichnete der Fotograf die Bahnen von Stellas Gemälde nach, indem er mit angeschalteter Taschenlampe das fotosensible Papier nach und nach belichtete. Der Effekt des Lichts ist hier eine in tiefem Schwarz leuchtende Finsternis, die anhand eines Luminogramms⁵ das Prinzip des Fotografischen vor Augen stellt.

Zur Geste des Malers tritt hier die Geste des Fotografen.⁶ Beide Künstler gemeinsam erproben im strengen Koordinatensystem von „Die Fahne hoch!“ einen bildnerischen Duktus, der gerade dies zeigen will: das Gewinnen von sichtbaren Formen durch den Einsatz von Material und die Anwendung von Handlungsfolgen. Beide hierbei entstandenen Versionen sind das Ergebnis einer planmäßig angelegten und überaus präzise ausgeführten Bewegung in der Zeit. Betrachten lassen sie sich daher als bildgewordene Speicher einer beträchtlichen, der Herstellung dieser Tableaus vorausgesetzten Dauer. Es ist eine zweite, einem anderen Gemälde Frank



3 Philipp Goldbach: De la nada Vida a la nada Muerte (F. Stella), 2012 (Aus der Serie „Copy that“). Luminogramm auf Silbergelatinepapier (in zwei Teilen), 254 × 756 cm. Installationsansicht in der Kunsthalle Bremerhaven, 2012.

Stellas geltende Appropriation, die dieses Moment der ins Bild tretenden Zeit deutlicher noch ausstellt. „De la nada Vida a la nada Muerte (F. Stella)“ (Abb. 3) besteht aus zwei horizontal aufgespannten Bahnen von Fotopapier, die im Ganzen mehr als siebeneinhalb Meter breit sind. Auch hier findet sich Stellas Gemälde anhand eines Luminogramms in die Ordnung des Fotografischen übersetzt und gewinnt so als Bild eines Bildes Sichtbarkeit. Doch reicht hier der Eintrag des Lichtes über Goldbachs minutiöse Re-Produktion der schwarzen Farbbahnen hinaus. Die während des Produktionsprozesses am Rand der Dunkelkammer aufgestellte Rotlichtlampe trat als ein zweiter Akteur an die Seite des Künstlers. Zwar ist das von einer solchen Lampe ausgehende Licht nur sehr schwach fotografisch wirksam, doch genügte die stundenlange Arbeit an diesem großformatigen Tableau, damit sich auch dieses Licht, einem Schatten gleich, vor allem am unteren Rand niederschlagen konnte. Was sich, von der ursprünglichen Konzeption des Werks her betrachtet, als ein fehlerhafter Effekt ausnehmen mag, ist als versehentlicher Eintrag von Licht⁷ zuletzt jedoch vor allem dies: bildgewordener Ausdruck jener Intensität, die den Fotografien als Bildern voller Licht eigen ist.

Am Ende?

Ganz scheint es, als wolle Philipp Goldbach mit seinen fotogrammetrischen Interpretationen bereits existierender Bilder die Gesten fotografischer Produktion an ihre historischen Ursprünge zurückführen. Denn schon Niépce hatte, wohl noch bevor er sich seinen Versuchen mit der Camera obscura zuwandte, mit den Möglichkeiten fotografischer Kontaktkopien experimentiert.⁸ Und auch Talbot fertigte, etwa ein Jahrzehnt später, die von ihm so benannten „photogenic drawings“ in großen Teilen als Fotogramme an, das heißt ohne den Einsatz einer Kamera. Er schloss dabei, seiner Aussage nach unwissentlich,⁹ an fotografische Versuche an, die sein Landsmann Thomas Wedgwood bereits um 1800 durchgeführt hatte. Auch in deren Zentrum stand die „agency of light“.¹⁰ In all diesen ersten Annäherungen an das Fotografische zeichnet sich, trotz der erheblichen technologischen Unterschiede, stets die wesentliche Voraussetzung fotografischer Bildlichkeit ab: die Konjunktion von Licht und fotosensiblen Material. Im Falle Wedgwoods handelte es sich noch um Ergebnisse höchst flüchtiger Art. Da es ihm nicht gelang, die sich auf dem fotosensiblen Träger abzeichnenden Schatten dauerhaft zu fixieren, können wir über die Resultate heute nur noch spekulieren. Dennoch kann das von ihm beschriebene fotografische Verfahren zur Herstellung von Kontaktkopien für sich modellhaften Charakter beanspruchen. Sieht man vom noch fehlenden Arbeitsschritt der Fixierung ab, findet hier auf der Basis des Fotogramms die Idee Anwendung, ein Bild voller Licht zu produzieren.

Hinsichtlich ihrer visuellen Erscheinung nehmen sich Fotogramme auffallend reduziert aus. Aufgrund ihrer beinahe perspektivlosen Flächigkeit sowie der Betonung von Konturen mögen sie an „Schattenriss und Scherenschnitt“¹¹ erinnern. Als ein Produktionsverfahren sind sie dennoch nicht einzig Teil jener Geschichte, die einer ‚eigentlichen Fotografie‘, verstanden als Kamerafotografie, vorausgeht.¹² Mit Fotogrammen werden vielmehr die unverzichtbaren Grundlagen des Fotografischen definiert und zur Anschauung gebracht. Fotografien, einerlei ob mit und ohne Kamera hergestellt, sind Effekte eines physikochemischen¹³ Prozesses, in dessen Mittelpunkt Transformationen durch Belichtungsvorgänge stehen. Wir haben uns angewöhnt, die hierbei gewonnenen, sichtbaren Ergebnisse als Bilder anzusprechen. Wie weit sich die Fotografie von der Idee mimetischer Bildlichkeit entfernen kann und wie nahe sie ihr hierbei zugleich ist, zeigt ein Blick auf Philipp Goldbachs Auseinandersetzungen mit Frank Stellas Gemälden. Sichtbar wird in diesen Luminoграмmen kaum mehr als eine Anordnung von breiten schwarzen Linien und schmalen weißen Stegen, die sich zu bestimmten Konstellationen fügen. Goldbach übernimmt dabei die bereits von Stella eingeführte Abkehr von einer mimetischen Bildordnung und folgt mit großer Strenge dem durch die Malerei vorgegebenen Minimalismus. Gerade in diesem überaus engen Bezug an das gemalte Vor-Bild scheint



4 Philipp Goldbach: Kodak E100G, 2011–2012 (Aus der Serie „Planfilme“).
Lack auf Plexiglas, 190 × 150,5 cm.

aber zugleich in der fotografischen Aneignung die Möglichkeit eines Verismus auf der Mimesis in die Nähe eines perfekten Trompe-l'œils rückt.

Eine solche trügerische Identifikation aufzulösen bleibt einer minutiösen Prüfung der ins Bild getretenen Details überlassen. Die Ungenauigkeiten gegenüber der gemalten Vorlage (Abb. 2) geben über den entscheidenden Unterschied Auskunft und verweisen auf die prinzipiellen Bedingungen fotografischer Bildlichkeit.¹⁴ Kleine, scheinbar aus den schwarzen Grundformen herausbrechende Eruptionen zeigen die Flüchtigkeit des fotografischen Prozesses an – und seine Empfindlichkeit gegenüber den kleinsten Unsicherheiten beim Führen des Zeichenstifts, also hier

der Taschenlampe. An solchen Stellen nimmt das Auge jene Grenze in den Blick, die zwischen intentionaler und nicht-intentionaler Formgebung verläuft und an der die Gegenwart des Fotografischen als ein Eintritt von Licht in die Oberfläche eines Bildes in besonderer Weise anschaulich wird. Goldbach arbeitet bei solchen Aneignungen auf der Basis analogen Fotomaterials, das als belichtetes, das heißt verarbeitetes Fotopapier direkt an die Wand montiert wurde. Beinahe den Charakter eines Denkmals nimmt das analoge Material des Fotografen schließlich in einer weiteren Arbeit Goldbachs an. In seiner Serie „Planfilme“ (Abb. 4) wird das Fotomaterial vom handelsüblichen Großformat 4 × 5 Zoll in eine raumgreifende Skulptur übersetzt, die eine Höhe von annähernd zwei Metern erreicht. Auch hier spielt der mimetische Nachvollzug einer außerhalb der Fotografie liegenden Sichtbarkeit keine wesentliche Rolle. Es ist die Betrachtung des fotografischen Materials selbst, die in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Goldbach entfernt sich mit solchen Arbeiten allenfalls unwesentlich von jenem Verständnis des fotografischen Prozesses, für das bereits William Henry Fox Talbot die Grundlagen gelegt hatte; und dies nicht allein in technologischer, sondern auch in ideengeschichtlicher Hinsicht.¹⁵ Erst erstaunlich spät sind solche bildmedialen Konzeptionen in eine Krise geraten. In bemerkenswertem Maß jedoch vermehrten sich seit etwa 1990 jene Stimmen, die von einer „Revolution des Fotografischen“¹⁶ kündeten und mit ihr die Vorstellung eines „post-fotografischen Zeitalters“¹⁷ verbanden. Und selbst die vorsichtiger gewählte Formel „Fotografie nach der Fotografie“¹⁸ bringt immer noch deutlich genug den Gedanken einer mediengeschichtlichen Zäsur zum Ausdruck. Zugelassen wird hierbei aber immerhin, einer Erbfolge gleich, die Idee einer ‚neuen‘, einer ‚anderen Fotografie‘. Tatsächlich haben sich mit dem Einzug digitaler Bildprozesse auch und gerade die Grundlagen des Fotografischen auf erhebliche Weise verschoben. Nicht allein, so scheint es, hat die Fotografie die Kraft, „alles zu verändern“.¹⁹ Umgekehrt wurde auch sie selbst grundlegend verwandelt, das heißt ihre Technologien, der Umgang mit ihr, ihre Reichweite und Bedeutung im Zug der „Revolution des Fotografischen“. Fraglos ist die Zäsur, die sich mit der Idee eines „post-fotografischen Zeitalters“ verbindet, ein tiefgreifender Einschnitt in die mediengeschichtlich ausgebildeten Bedingungen und Standards des Fotografischen. Ebenso richtig ist es umgekehrt aber auch, auf jene Kontinuitäten hinzuweisen, die von einer solchen Zäsur nicht berührt worden sind. In diesem Sinn eröffnet das „Post-Fotografische“, wie bereits Geoffrey Batchen zurecht unterstrich, eine paradoxe Konstellation von innerhalb und außerhalb, diesseits und jenseits zur selben Zeit: In Rede steht eine neue mediengeschichtliche Phase „after but not yet beyond photography“.²⁰

Die hiermit verbundenen Umbrüche spielen sich nicht in einsinniger Weise ab. Und unmöglich lassen sie sich auf einen einfachen Nenner bringen. Gerade deshalb soll mit den Beiträgen dieses Bandes ein weites Spektrum von Perspektiven eröffnet

werden, von denen aus es möglich wird, je spezifische Aspekte einer Ästhetik der Fotografie zu diskutieren, um dennoch zugleich die Grundlagen des Fotografischen insgesamt in den Blick zu nehmen. Der unüberschaubaren Weite des Gegenstands ist es dabei geschuldet, dass sich die hier versammelten Untersuchungen auf das Feld künstlerischer Fotografie beschränken und auch hier einzig einen eng umrissenen Ausschnitt jüngerer Positionen ansprechen können. Die hierfür ausgewählten Projekte umspannen einen Zeitraum von etwa vierzig Jahren, der annähernd in zwei Hälften geteilt werden kann: entlang jener mediengeschichtlichen Zäsur, die das Digitale für die Fotografie bedeutet – und auch wieder nicht. Vorausgesetzt ist allen Untersuchungen hierbei die Frage nach Brüchen und Kontinuitäten, nach Gewinn und Verlust, nach Aufstieg und Niedergang im Feld des Fotografischen. Denn selbst wenn es gute Gründe gibt, Michael Fried's Behauptung, Fotografie zähle heute als Kunst mehr denn je zuvor,²¹ skeptisch zu betrachten, so bleibt eines allemal richtig: Kaum etwas hat sich in den vergangenen Jahrzehnten so sehr verändert wie das Feld des Fotografischen – und hierbei insbesondere das Feld der künstlerischen Fotografie.

Erneuerte Kritik

Für die Erläuterung der Differenz von analoger und digitaler Fotografie griff einer der frühesten Kommentatoren dieses Umbruchs zu einem anschaulichen Vergleich. William J. Mitchell beschrieb beide Verfahren mit unterschiedlichen Formen einer Abwärtsbewegung. Die analoge Fotografie, so Mitchell, lasse sich denken als das Herabrollen eines Balls auf einer Rampe. Hierbei entsteht eine kontinuierliche Bewegung. Die digitale Fotografie hingegen entspricht in diesem Vergleich dem Herabschreiten auf einer Treppe. Die Bewegung wird in einzelne Schritte zergliedert, die sich präzise auszählen lassen.²² Angesprochen ist damit nicht allein die Transformation des fotografischen Produktionsprozesses, also die Ablösung der physikochemischen Grundlagen durch elektronische und damit des analogen Kontinuums durch die digitale Diskretion. Auch in den Bildern selbst lässt sich dies durch eine veränderte Ästhetik des fotografischen Bildes ablesen.²³ Umso erstaunlicher jedoch ist die Tatsache, dass eine kritische Diskussion solcher Effekte, die nicht weniger als die Sichtbarkeit des Fotografischen betreffen, bereits wieder außer Kurs geraten ist und in jüngeren Debatten kaum noch eine Rolle spielt.²⁴ Dem gegenüber scheint ein Wille zur Kontinuität zur stehen, der tradierte, anhand älterer Verfahren entwickelte Bezugsrahmen mehr oder weniger ausdrücklich übernimmt, um diese auch auf neue Verfahren des Fotografischen anzuwenden. So wie sich das Gehäuse einer Spiegelreflexkamera im Wechsel von analoger zu digitaler Fotografie überraschend wenig verändert hat,²⁵ erweist sich auch das begriffliche Gehäuse, das heißt

der summierende Name ‚Fotografie‘, als ein überaus stabiles Konzept zur Bezeichnung vollkommen (oder wenigstens doch sehr) unterschiedlicher Technologien.²⁶

Zur näheren Kennzeichnung von Kontinuität und Wandel des Fotografischen ist es zweckmäßig, zwischen quantitativen und qualitativen Veränderungen zu unterscheiden. Unmittelbar augenfällig ist vorderhand der erste der beiden Fälle. Mit dem Eintritt in ein digitales Zeitalter haben sich Zahl und Reichweite fotografischer Bilder in einem erstaunlichen Maß vergrößert. Die Möglichkeiten, Fotografien zirkulieren zu lassen, sie weiterzuverarbeiten und zu archivieren, unterliegen einem faszinierenden Wandel. Mit Blick auf die künstlerische Fotografie gewinnt die Frage nach der Quantität des fotografischen Bildes überdies einen speziellen Sinn, der beim Betreten eines Ausstellungssaals seit Längerem schon offensichtlich geworden ist. Jüngerer Teil jener von Jean-François Chevrier beschriebenen „Abenteuer der Tableau-Form“²⁷ ist die nach vielen Quadratmetern zählende Eroberung der Galeriewand. Dem gemalten Großformat wird dabei nicht allein ein fotografisches an die Seite gestellt; in besonderen Fällen geht das gemalte Großformat vielmehr im fotografischen auf.²⁸ Es handelt sich hierbei um einen Punkt, an dem sich technologische und soziologische Bedingungen des Fotografischen berühren und von dem aus sich insbesondere für die künstlerische Fotografie eine neue, ästhetisch wie ökonomisch attraktive, Perspektive innerhalb des Kunstsystems eröffnet.²⁹

Weit interessanter jedoch für ein kritisches Verständnis des Fotografischen sind jene Veränderungen, die sich auf qualitative Aspekte des Bildes beziehen. Und gerade hieraus wurden wesentliche Argumente gezogen, als vom „Ende der Fotografie“ die Rede war. Einer der frühesten Texte formulierte in diesem Zusammenhang am genauesten.³⁰ Denn wenn tatsächlich von einem „Ende“ die Rede sein kann, dann betrifft dies nicht so sehr die Möglichkeit, weiterhin – unter Zuhilfenahme welcher Technologien auch immer – fotografische Bilder produzieren zu können. In Frage stehen vielmehr die Voraussetzungen für unsere Einstellungen, mit denen wir auf fotografische Bilder blicken. Wenn die erhobenen Reden vom „Ende“ und vom „Postfotografischen“ eine Krise anzeigen sollten, dann betraf dies nicht so sehr die Bilder selbst, sondern vielmehr unseren Umgang mit ihnen, das heißt die von uns ausdrücklich oder unausdrücklich vorgenommenen Zuschreibungen und hiermit verbundenen Erwartungen. „Die Photographie“, so konnte im Jahr 1925 formuliert werden, „ist zunächst einmal das getreue Abbild der Wirklichkeit.“³¹ Doch obwohl Rudolf Arnheim seinem kleinen Essay den etwas blumigen,³² aber vielsagenden Titel „Die Seele in der Silberschicht“ gab, wusste auch er um die medientheoretischen Bedingungen eines solchen Eingangs der „Seele“ in das fotografische Material: „Zweitens jedoch hat es der Photograph in der Hand, durch Lichtwirkungen und charakteristische Ausschnitte Eignes hinzuzufügen.“³³ Auch weit über diese rudimentäre Reihe von Beispielen, etwas „Eignes“ in das fotografische Bild einzutragen, sind solche Hinzufügungen mehr als äußere Zurüstungen einer ins Bild tretenden

Wirklichkeit – allen Beschwörungen eines „Ça-a-été“³⁴ und einer indexikalischen Einschreibung³⁵ zum Trotz. Die Gegenwart des Fotografischen ist gestaltete Gegenwart. Gerade deshalb eröffnet sich mit ihr eine Gegenwart ganz eigenen Rechts.

Das „indexikalische Versprechen“³⁶ war nie etwas anderes als eine trügerische Verheißung, wenn auch gewiss eine verführerische. Tatsächlich scheint es aber so, als habe, wie bereits William J. Mitchell vermutete, vor allem die digitale Fotografie dazu beigetragen zu haben, ein solches, in das fotografische Bild gesetztes Vertrauen aufzugeben, hierzu gehörende Gewissheiten zu kündigen und im Ganzen ein ausgesprochen langes Zwischenspiel falscher Unschuld zu beenden.³⁷ Fotografien waren nie etwas anderes als ein „Transformationsmedium des Sichtbaren“.³⁸ Bereits in einer der ersten öffentlichen Äußerungen zu diesem Medium, Dominique François Aragos Ansprache vor der Pariser Akademie der Wissenschaften am 7. Januar 1839, wird gerade hierauf mit großem Nachdruck aufmerksam gemacht.³⁹ Vielleicht ist es gerade deshalb so erstaunlich, dass die Geschichte der fotografischen Bilder dennoch von einer Rhetorik mechanischer Objektivität verfolgt wurde und noch immer wird, als handle es sich, wie bereits Kelley Wilder pointiert formulierte, um einen Spuk.⁴⁰ Wohl weniger überraschen wird jedoch die große Zahl künstlerischer Arbeiten, die sich eben dieses Spuks angenommen haben, um ihn in den Bildern selbst zu dekonstruieren. Einige solcher Positionen aus der jüngeren Bildgeschichte werden in diesem Band näher in den Blick genommen.⁴¹

Sichtbar wird mit ihnen eine Option der Bildgeschichte, von der auch im Feld des Fotografischen reicher Gebrauch gemacht worden ist: mit Bildern über Bilder zu argumentieren.⁴² Philipp Goldbachs fotografische Auseinandersetzungen mit



5 Philipp Goldbach: Takht-i-Sulayman I (F. Stella), 2012 (Aus der Serie „Copy that“).
Fotogramm auf Silbergelatinepapier (in vier Teilen), 250,5 × 484 cm.

Frank Stellas Malerei sind hierbei einzig ein jüngstes Kapitel der in Bildern geführten Auseinandersetzung über Reichweite und Grenzen jenes Repertoires von Zeigeformen, die sich mit verschiedenen Bildmedien verbinden. Aus einer solchen Perspektive betrachtet, ist das aus vier Bahnen zusammengesetzte Fotogramm „Takht-i-Sulayman I (F. Stella)“ (Abb. 5) beides zugleich: die machtvolle Geste einer Aneignung und die sichtbar gewordene Unmöglichkeit, sich des Vor-Bildes tatsächlich vollständig bemächtigen zu können. Die in Stellas Gemälde herrschende und dieses Werk grundlegend bestimmende Farbigkeit muss dem von Goldbach gewählten Schwarz-Weiß-Verfahren von vornherein verstellt bleiben. Statt dessen übersetzte der Fotograf das Farbspektrum des Malers in eine Skala von Grauwerten. Sie sind das Ergebnis eines präzise kalkulierten, sich in mehreren Schritten abspielenden Belichtungsprozesses. Mit Hilfe von abnehmbaren Schablonen und einer bestimmten Zahl von Blitzbelichtungen wurden in das Fotopapier unterschiedliche Grade von Licht eingetragen, die zwischen den beiden Polen von Weiß und Schwarz ein breites Spektrum von Grautönen hervorriefen. Die Silberschicht, von der Arnheim so emphatisch sprach, wird hier zum Ort einer praktischen Demonstration von theoretischen Voraussetzungen, die dem fotografischen Zeigen eigen sind.

Elemente

Mit Philipp Goldbachs Aneignung von Frank Stellas Gemälde „Die Fahne hoch!“ (Abb. 1) wird eine Frage von grundsätzlichem Rang aufgeworfen: Was eigentlich ist überhaupt eine Fotografie? Sogleich in mehrfachem Sinn eröffnete der Fotograf mit diesem Bild einen Beziehungsreichtum, der besten Anlass gibt, nach den Grundlagen einer Ästhetik des Fotografischen zu fragen, das Interesse am einzelnen fotografischen Bild also zugleich ins Allgemeine zu wenden. Ganz zu Beginn seiner „Kleinen Geschichte der Fotografie“ zeigte sich Walter Benjamin kritisch gegenüber dem bis zu seiner Zeit erreichten Stand der Fototheorie: „Überaus rudimentär sind die Versuche, der Sache theoretisch Herr zu werden.“⁴³ Gewiss wird Benjamins im Jahr 1931 formuliertes Urteil innerhalb der heute geführten fototheoretischen Debatten kaum noch als Menetekel begriffen werden müssen. Und dennoch erneuerte eine erst jüngst erschienene Diskussion zu den Möglichkeiten einer „Philosophie der Fotografie“⁴⁴ mit plausiblen Gründen bereits in der Einleitung jenes Unge-nügen am bislang erlangten Niveau, „der Sache theoretisch Herr zu werden“. Es lässt sich vermuten, dass hierbei ein Umstand wirksam wird, der sich bei flüchtiger Betrachtung paradox ausnehmen mag: Je dringlicher die fototheoretische Diskussion ihres Gegenstands habhaft werden will, umso mehr gleitet ihr dieser aus den Händen. Eine zu große Annäherung an das fotografische Bild trägt zu dessen Auflösung bei – und dies nicht allein im metaphorischen Sinn des Wortes.⁴⁵

Goldbachs Luminogramm erweist sich hierbei als ein hintersinniges Spiel mit den Erwartungen der Betrachter. Ganz scheint es, als solle jenes dem französischen Maler Paul Delaroche untergeschobene Wort, wonach die Malerei im Angesicht des Fotografischen fortan als tot gelten müsse, doch noch eine späte Bestätigung finden.⁴⁶ So wenig für die Annahme spricht, dass sich diese viel zitierten Worte tatsächlich Delaroche selbst zuschreiben lassen, so sehr zeichnet sich mit ihnen aber eine Denkfigur ab, die sich bereits in den ersten Jahren des Fotografischen etablierte und seither mit wechselhaften Konjunkturen Geltung für sich beanspruchte. Ihr zufolge geht mit der Einführung fotografischer Bilder eine Gefährdung älterer Bildmedien einher. Insbesondere die Malerei scheint hierbei, wie das mit Delaroches Namen verknüpfte Pseudo-Zitat verdeutlicht, in ihrem Rang besonders bedrängt zu sein. Mehr als einmal und zudem hinreichend deutlich sind solche Vermutungen als haltlos zurückgewiesen worden. Die Logik visueller Ökonomien ist komplexer als dieses einfache Schema von Aufstieg und Niedergang, Innovation und Ablösung nahelegen will.⁴⁷ Und doch gibt jene Geste, die Goldbachs riesigen fotografischen Tableaus vorausgesetzt ist, ein Selbstbewusstsein zu erkennen, das sich innerhalb der jüngeren Kunst- und Bildmediengeschichte genauer fassen lässt. Nicht ausgeschlossen jedenfalls scheint es zu sein, dass die von Goldbach in seine Werktitel gesetzten Verweise auf das Vor-Bild Frank Stellas zugleich eben gerade auch dies sind: domestizierende Einklammerungen der Gemälde durch die Fotografien.

Die in diesem Buch untersuchten Werke der künstlerischen Fotografie umspannen gerade jene entscheidenden Jahrzehnte, in denen sich die Voraussetzungen für Fotografie als eine autonome Kunstform auf ebenso tiefgreifende wie folgenreiche Weise verschoben haben. Das Großtableau ist hierbei kaum mehr als ein besonders auffällig gewordenes äußeres Anzeichen für die neu gewonnene Präsenz und womöglich gar erlangte Dominanz des fotografischen Bildes innerhalb des Kunstsystems.⁴⁸ Zugleich sind solche ästhetischen Raumnahmen ein sichtbarer Hinweis auf Verschiebungen innerhalb jener Tektonik, die die soziologischen und ökonomischen Grundlagen innerhalb des Territoriums der bildenden Künste betreffen. Kaum weniger wesentlich ist in diesem Zusammenhang der erst sehr spät, dann aber rasch mit ganzem Nachdruck eingeführte Gebrauch von Farbe als unverzichtbares Element des fotografischen Zeigens.⁴⁹ Der Gebrauch der Schwarz-Weiß-Fotografie hat sich innerhalb kurzer Zeit vom Standardfall zur Ausnahme und hierbei zur dezidierten ästhetischen Aussage verwandelt. Inzwischen lässt sich ein solcher Verzicht auf Farbigkeit, wie im Fall von Goldbachs „Takht-i-Sulayman I (F. Stella)“ (Abb. 5), als eine visuelle Aussageform weit jenseits bloßer Akzidenz diskutieren.

Antworten auf die Frage, was Fotografie ist, hängen von komplexen und wandelbaren Bedingungen ab. Die Grenzen des bildmedialen Terrains des Fotografischen sind ebenso durchlässig wie instabil. Stets können sie daher kaum anders als vor-

läufig in den Blick genommen werden.⁵⁰ Es war James Elkins, der in jüngerer Zeit mit besonderem Nachdruck dafür plädierte, gerade dies, unseren eigenen Blick, als einen entscheidenden Agenten immer dann ernst zu nehmen, wenn Grundsatzfragen nach dem Fotografischen gestellt werden.⁵¹ Fotografien, so sein Vorschlag, eignen sich in besonderer Weise, auf die Erwartung visuellen Reichtums mit besonderer visueller Intensität zu antworten. Reformuliert wird von Elkins hierbei gerade jene Beobachtung, die bereits von den frühesten Kommentatoren fotografischer Bilder immer wieder geltend gemacht worden ist. Es ist die Fülle der Details, die im fotografischen Bild nicht allein besticht, sondern die sich zugleich als Grundlage einer Rezeptionserwartung ganz eigenen Rechts kennzeichnen lässt.⁵² Zwischen Sehen-Wollen und Blick-Fetischismus läuft hierbei ein ausgesprochen schmaler Grat, der im besten Fall aber gerade das kultivieren hilft, was angesichts der schieren Überzahl der in Frage stehenden fotografischen Bilder besondere Bedeutung besitzt: visuelle Aufmerksamkeit.⁵³

Das vorliegende Buch möchte einen Beitrag dazu leisten, die Möglichkeiten und Grenzen einer solchen Kultivierung des Blicks auszuloten, die sich mit der Betrachtung und Reflexion fotografischer Bilder verbinden. Hierbei sollen Elemente einer Ästhetik des Fotografischen versammelt werden, die insbesondere das Feld künstlerischer Auseinandersetzungen mit diesem Bildmedium betreffen. Das hierbei in Frage stehende Spektrum ist absichtsvoll weit gespannt. Es reicht vom klassischen Studioporträt⁵⁴ bis zu Techniken des „Digital Composing“,⁵⁵ von der fotografischen Collage⁵⁶ bis zum seriellen Erzählen,⁵⁷ von der bildanalytischen Fotografie⁵⁸ bis hin zu Strategien der Re-Inszenierung.⁵⁹ Gegliedert sind diese Annäherungen hierbei in drei aufeinander aufbauende Teile, in denen Voraussetzungen geklärt, Modelle vorgestellt und Praktiken diskutiert werden sollen. Ihren Ausgang nehmen alle diese Auseinandersetzungen von der Annahme, dass sich über die einzelne Fotografie gerade dann mehr in Erfahrung bringen lässt, wenn stets zugleich unsere eigenen Wahrnehmungsstrukturen ins Spiel gebracht werden, das heißt unsere Erwartungen im Angesicht des Fotografischen. Mit jeder einzelnen Fotografie eröffnet sich eine doppelte Gegenwart aus Bild und Betrachter. Und es sind die zwischen diesen beiden Instanzen zirkulierenden ästhetischen, epistemischen und sozialen Energien, die dem Fotografischen Sinn beilegen – oder aber entziehen. Die in jüngerer Zeit vielfach diskutierten Optionen eines Wissens in Bildern und durch Bilder erfährt hierbei eine wesentliche Kontur, stehen doch im Zentrum unserer gegenwärtigen visuellen Kultur gerade jene Bildmedien, die sich vom Prinzip des Fotografischen herleiten. Gerade dies aber sollte wichtigster Anlass sein, sich anhand der Fotografie der Gegenwart gleichermaßen fasziniert wie kritisch auf die vielfältigen Dimensionen fotografischer Gegenwart einzulassen.

Steffen Siegel

Belichtungen

Zur fotografischen Gegenwart

Wilhelm Fink

Umschlagmotiv: Philipp Goldbach: Die Fahne hoch! (F. Stella), Luminogramm,
vierteiliger Silbergelatineabzug, Unikat, 325 × 200 cm, 2012.
Privatsammlung München.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen National-
bibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und
der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und
Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es
nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Satz: Petra Florath, Berlin
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn
Printed in Germany

ISBN 978-3-7705-5708-0

Inhalt

I Voraussetzungen

1/	Belichtungen. Zur fotografischen Gegenwart	9
2/	Fotografische Detailbetrachtung: analog/digital	23
3/	Das potenzielle fotografische Bild	39
4/	Silberblick. Das Bild im Dual	59
5/	Bild ohne Blick? Ein fotografisches Blindengleichnis	75

II Modelle

6/	Der Blick auf das Fenster. Zum bildanalytischen Gestus bei Ugo Mulas und Timm Rautert	91
7/	Tuchföhlung. Zur fotografischen Soziologie in Timm Rauterts Bildnisserie „Deutsche in Uniform“	109
8/	Ironie der Reihenfolge. Enthüllung als Einhüllung bei Duane Michals	133
9/	Entfernung der Abstraktion. Cy Twomblys fotografischer Gestus	149
10/	Auf dem Weg zum Meisterwerk. Thomas Struths fotografische Museologie	165

III Praktiken

11/	Voyeurismus mit Ansage. Über Displays des Unsichtbaren	183
12/	Trompe-l'œil im Loop. Sebastian Stumpfs performative Bildmedientheorie	199
13/	Modell-Räume. Architektur, Fotografie, Topoklasmus	223
14/	Sich selbst im Auge behalten. Selbstüberwachung und die Bilderpolitik des Indiskreten	241
15/	Nach der Zahl der Worte. Fotografische Theorie und ihre künstlerische Praxis	257

Farbtafeln

	Anmerkungen	281
	Literaturverzeichnis	319
	Register	340
	Nachweise	343