

DZ BANK
KUNST
STIFTUNG

Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?

Herausgegeben von
Christina Leber und Katrin Thomschke

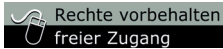
Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?

Herausgegeben von
Christina Leber und Katrin Thomschke

Eine Dokumentation des Symposiums »Licht ins Dunkel.
Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?«
am 8. und 9. Oktober 2020 in der Kunststiftung DZ BANK

Bibliografische Information der deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder verwandte Schutzrechte geschützt,
aber kostenlos zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung,
ist nur innerhalb der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts
oder mit Zustimmung des Urhebers gestattet.

 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2022.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf
<https://arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-917-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-917-9)
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.917>

Gestaltung: Burkardt | Hotz,
Büro für Gestaltung GbR, Offenbach

Redaktion: Katrin Thomschke

Bildredaktion: Jana Zimmermann

Lektorat: LEKTORATPHILOSOPHIE.DE

Umschlag: Timo Kahlen, Phosphor-Photographie,
1992 (Detail), © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

ISBN: 978-3-98501-038-7 (Softcover)
e-ISBN: 978-3-98501-039-4 (PDF)

Inhalt

- 06 **Grußwort**
Thomas Ullrich
- 08 **Vorwort**
Christina Leber, Katrin Thomschke

Vorträge und Gespräche

- 14 **Das »nächste große Ding«?**
Ein Gespräch zwischen Viktoria Binschtok und Stefan Gronert
- 26 **Von Fotografien, die nicht Fotografie sein wollten**
Ein Rückblick auf die Diskussion über den Einsatz
fotografischer Bilder in künstlerischen Arbeiten
der 1960er und 1970er Jahre
Barbara Filser
- 38 **Das Wirkliche und das Imaginäre**
Zeittheoretische Überlegungen
Eva Schürmann
- 48 **Die vergangene Zukunft der Photographie**
Hubertus von Amelunxen
- 58 **Neue fotografische Werkzeuge**
Einige Reflexionen, mit einem Schwerpunkt
auf der Fotogrammetrie
Beate Gütschow
- 66 **»UNWIDERSTEHLICHE HISTORISCHE STRÖMUNG«**
Katharina Sieverding im Gespräch mit Christin Müller
- 78 **Hybrid**
Jochem Hendricks
- 88 **Das Fotografische in der Gegenwart verorten**
Strategien und Schwerpunkte am Fotomuseum Winterthur
Nadine Wietlisbach im Gespräch mit Katrin Thomschke

Anhang

- 100 Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren
- 103 Abbildungs- und Lizenznachweis
- 104 Die Kunststiftung DZ BANK

Grußwort

Thomas Ullrich

Mitglied Vorstand DZ BANK

»Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?« – diese Frage stellten sich die Verantwortlichen unserer Kunstsammlung und initiierten das gleichnamige zweitägige Symposium im Oktober 2020. Es ist eine Frage, die uns seit der Gründung der DZ BANK Kunstsammlung im Jahr 1993 beschäftigt; ist die Sammlung doch den künstlerischen Ausdrucksformen verpflichtet, die die Fotografie – von der Camera obscura bis zur digitalen Bildgenerierung – bislang hervorgebracht hat und in Zukunft noch hervorbringen wird. Daher ist es uns eine ganz besondere Freude und Ehre, dass renommierte Künstlerinnen und Künstler ebenso wie hochkarätige Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unserer Einladung gefolgt sind und sich dieser Frage stellen.

Ich begleite die Kunstsammlung der DZ BANK seit vielen Jahren mit Leidenschaft und großem Interesse. Dabei werde ich unablässig Zeuge, wie sich technische Neuerungen durchsetzen und damit auch die Inhalte der Sammlung erweitern und verändern. In diesem Sinne gibt die Dokumentation des Symposiums keineswegs eindeutige Antworten auf die Frage nach der Zukunft der fotografischen Ausdrucksformen. Vielmehr nähern sich die Autorinnen und Autoren der Frage aus unterschiedlichen Perspektiven – sie rekapitulieren, reflektieren und werfen somit weitere wichtige Fragen nach der Zukunft künstlerischer Fotografie auf.

Umso mehr freue ich mich, dass durch die Gründung der Kunststiftung DZ BANK im Januar 2021 ein idealer institutioneller Rahmen für eine Fortsetzung und Inten-

sivierung des ebenso lebendigen wie kritischen Austauschs geschaffen wurde. Schließlich ist die Kunstsammlung der DZ BANK seit ihren Anfängen auch ein wichtiges »Barometer« für unser Unternehmen. Künstlerinnen und Künstler beschäftigen sich eindringlich mit gesellschaftlichen, politischen und persönlichen Fragestellungen. Sie decken auf und hinterfragen, sie stellen neue Zusammenhänge her, wagen Gegenerzählungen zu bestehenden Denkmustern und erweitern den Blick auf unsere Gegenwart.

Die intuitiven, aber nicht minder analytischen Blicke von Künstlerinnen und Künstlern sowie die Fragestellungen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern unterschiedlichster Disziplinen unterstützen uns dabei, Lösungen für virulente gesellschaftliche Probleme zu finden.

Ziel ist also nicht nur die künstlerische Analyse, sondern auch das Aufzeigen von Herausforderungen, vor denen wir alle stehen, und damit verbunden die immer neue Suche nach möglichen Ansätzen, diese zu bewältigen. Dazu möchte die DZ BANK als genossenschaftliche Zentralbank beitragen. Auf diese Weise kann die Auseinandersetzung mit Kunst in unser Unternehmen sowie in die Gesellschaft hineinwirken.

Ich wünsche Ihnen eine erkenntnisreiche Lektüre!

Vorwort

Christina Leber und Katrin Thomschke

Anders als Sammlungen klassischer Fotografie, die primär dem Motiv verpflichtet sind, legt die DZ BANK Kunstsammlung seit jeher einen deutlichen Schwerpunkt auf die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Motiv und dem vom Künstler gewählten Material. Wir gehen der Frage nach, anhand welcher fotografischen Technik Künstlerinnen und Künstler ihre Inhalte jeweils entfalten, ja sie am Material selbst und durch dieses ›sprechen‹ lassen. Beispielhaft hierfür ist etwa die Serie »HC« (Hortus Conclusus) von Beate Gütschow, in der sie verschiedene Perspektiven mittels eines fotogrammetrischen Verfahrens in einem Bild zusammensetzt. Auf diese Weise wird die Zentralperspektive zugunsten einer mittel-

alterlich wirkenden Vielansichtigkeit aufgehoben. Die Künstlerin stellt so einen Bezug zur Kunstgeschichte her und wertet eine vermeintlich überholte Sehgewohnheit zugunsten einer Komplexität des Sehens auf. Mehr als die Hälfte der in unserer Sammlung vertretenen Künstlerinnen und Künstler sind keine Fotografen, sondern Maler, Bildhauer, Land Art-Künstler und nicht wenige davon Konzeptkünstler. Das verwundert insofern kaum, als die Vielfältigkeit des Materials sowie eine große Bandbreite der künstlerischen Umsetzung die Fotografie seit ihren Anfängen auszeichnen. Man könnte hier sogar die Frage aufwerfen, wann genau die Fotografie eigentlich beginnt: bereits mit den Lichtzeichnungen und Schatten-

würfen in Platons »Höhlengleichnis«? Oder um das Jahr 1000, als der arabische Mathematiker, Optiker und Astronom Wissenschaftler Alhazen bereits erste Versuche mit einer Camera obscura durchführte? Oder erst im 19. Jahrhundert, als die Bildträger und die verwendete Chemie die Motive sichtbar machten?

Mit der Digitalisierung hat dieses Potenzial an Ausdrucksformen eine neue Stufe erreicht: Künstlerinnen und Künstler treten in ihren Auseinandersetzungen mit fotografischen Techniken mehr und mehr in einen eindringlichen Dialog einerseits mit der Fotografiegeschichte und andererseits mit den tradierten Kunstgattungen. So entstehen nicht nur Crossovers zwischen analoger und digitaler Fotografie, sondern auch Ableitungen aller Art. Die verwendeten Techniken und verschiedenen Materialien gehen weit über herkömmliche fotografische Prozesse hinaus. Neben einer erneut vermehrten Verwendung von analoger oder gar generativer Fotografie einerseits findet andererseits eine Auflösung fotografischer Techniken statt, wie das etwa im Schaffen der Künstlerin Katarína Dubovská der Fall ist, die die Bilder über chemische Verfahren wieder in ihre Einzelteile zerlegt. Wenn wir von Fotografie sprechen, denken wir gemeinhin an ein Motiv oder doch zumindest an ein mit klassischen fotografischen Mitteln umgesetztes Kunstwerk. Inzwischen gehören längst auch Soundinstallationen wie »Fotografieren ist« von Adrian Sauer oder Eingriffe in den Raum zu den Methoden im weitesten Sinne fotografisch arbeitender Künstlerinnen und Künstler.

Um dieser Veränderung im Umgang mit dem Material gerecht zu werden, wagen wir es, mit der Frage nach den neuen Ausdrucksformen zugleich die Suche nach einer womöglich neuen, adäquateren Begrifflichkeit zu verbinden. Bei dem Besuch der von Jan Dibbets kuratierten Ausstellung »Pandora's Box. On Another Photography« im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris im Jahr 2016 wurde für uns genau das vordringlich: Wie können wir Skulpturen und Soundinstallationen begrifflich in die Fotografie einbeziehen? Die amerikanische Kunstwissenschaftlerin Rosalind Krauss hat den Begriff des »Fotografischen« bereits 1998 in ihrem Buch »Das Photographische. Eine Theorie der Abstände« ins Spiel gebracht. Sie führte Beispiele an, in denen die Idee des Fotografischen genutzt wird, ohne dass Fototechniken zum Einsatz kommen. Damit schließt sie auch Werke in den Diskurs mit ein, die keine Fotografien sind, aber die Idee des fotografischen Mechanismus nutzen. Wie ließe sich die Arbeit am Begriff des Fotografischen vor dem Hintergrund jüngster Entwicklungen aufgreifen und weiterführen? Impliziert der Begriff des »Fotografischen« nicht unmittelbar die Frage nach dem konkreten Material, wohingegen »Fotografie« von den meisten Personen nach wie vor mit einem Motiv assoziiert wird, ohne sich um die dabei verwendete Technik Gedanken zu machen?

Wir haben Künstlerinnen und Künstler, Kuratorinnen und Wissenschaftler aus dem Bereich der Kunst- und Kulturwissenschaften sowie der Philosophie eingeladen, sich aus ihrer je eignen Perspektive

unseren Fragen zu nähern. Im Oktober 2020 war es schließlich soweit. Unter dem Titel »Licht ins Dunkel. Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?« konnten die geladenen Gäste ihre Überlegungen dem Publikum vorstellen. Die konzentrierten Diskussionen und der rege Austausch zeugten von dem großen Interesse an der Fragestellung. Mit dem vorliegenden Tagungsband versammeln wir nun die verschriftlichten und teilweise überarbeiteten Beiträge.

Den Auftakt unserer Konferenzschrift bildet das Gespräch zwischen der Künstlerin Viktoria Binshtok und dem Kurator Stefan Gronert. Sie unterhalten sich über Viktoria Binshtoks Schaffen, die zeitgenössische künstlerische Fotografie im Allgemeinen und deren Grenzen zu anderen Formen der Fotografie sowie künstlerischen Gattungen. Darüber hinaus werden die Frage der Digitalisierung als Technik und Methode ebenso wie Fragen nach der Erhaltung und Reproduzierbarkeit im Kontext von Sammlungen thematisiert.

Barbara Filser, Eva Schürmann und Hubertus von Amelunxen skizzieren in ihren Aufsätzen Überlegungen zum Begriff des Fotografischen. So wendet Filser in ihrem Aufsatz den Blick zurück in die 1970er Jahre. Sie beschäftigt sich mit Klassifizierungsversuchen von Fotografie als einem künstlerischen Medium in der damaligen Debatte um Kunst und Fotografie und fragt nach den Auffassungen des Fotografischen, die sich darin artikulieren.

Die Philosophin Eva Schürmann schlägt in ihrem Beitrag einen Bogen von dem Fotografen Henri Cartier-Bresson über

Hiroshi Sugimoto bis zur Künstlerin Isabelle Le Minh. Die französische Künstlerin Isabelle Le Minh setzt sich mit den Werken Henri Cartier-Bressons und Hiroshi Sugimotos auseinander, um die Möglichkeiten und Grenzen von Fotografie in einem »nach-fotografischen Zeitalter« zu erproben. Davon ausgehend schlägt Schürmann den Begriff des Post-Fotografischen vor, um aktuelle Tendenzen der künstlerischen Fotografie fassbar werden zu lassen.

Einen kritischen Blick auf die Fragestellungen des Symposiums wagt der Kulturwissenschaftler Hubertus von Amelunxen, der eine »vergangene Zukunft« der Fotografie skizziert. Dabei interessiert ihn weniger die technische Natur einer Zukunft der Fotografie als vielmehr die Frage nach der »gesellschaftliche Zukunft ihres Gebrauchs«.

Mit Beate Gütschow, Katharina Sieverding und Jochem Hendricks konnten wir Künstlerinnen und einen Künstler dazu gewinnen, sich aus ihrer Perspektive unseren Fragestellungen zu widmen. Ausgehend von ihrer Werkgruppe »HC« (Hortus Conclusus) beleuchtet Beate Gütschow in ihrem Beitrag die perspektivische Darstellung und die Bedeutung des Aufnahmestandpunktes in photogrammetrischen Darstellungen und setzt sich mit dem Verhältnis von Oberfläche und Objekt in der zwei- und dreidimensionalen Fotografie auseinander. Jochem Hendricks präsentiert seine medienübergreifende künstlerische Praxis, die ebenso Plastiken und Skulpturen wie Fotografien und Filme oder Malerei und Zeichnungen umfasst. Sein besonderes Augenmerk richtet er

in seinem Text auf sein Langzeitprojekt »Revolutionäres Archiv«. In einem weiteren Gespräch befragt die Kuratorin Christin Müller die Künstlerin Katharina Sieverding nach ihrer Vorstellung von Fotografie.

Und schließlich konnten wir mit Nadine Wietlisbach die Direktorin des Fotomuseum Winterthur für unsere Veranstaltung gewinnen. In einem Interview erzählt sie von der Aufgabe und den Herausforderungen, zeitgenössische fotografische Kunstwerke in ihrer ganzen Vielfalt zu erforschen und zu vermitteln. Für Wietlisbach ist es das Ziel ihrer Tätigkeit, fotografische Techniken und Prozesse in einen breiten gesellschaftlichen und politischen Kontext zu stellen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, um darüber Bild- und Medienkompetenz zu fördern. Die Frage nach der Zukunft der künstlerischen Fotografie wird damit abschließend auch zur Frage nach ihrer gesellschaftlichen Bedeutung.

Unser herzlicher Dank gilt allen Referentinnen und Referenten für die Bereitstellung ihrer Aufsätze, die jede Menge »Licht ins Dunkel« bringen konnten – dabei aber auch zu neuen Fragen angeregt haben, die zu weiteren Diskussionen herausfordern.

Vorträge und Gespräche

Das »nächste große Ding«?

Ein Gespräch zwischen Viktoria Binschtok und Stefan Gronert

Den Auftakt des Symposiums bildet ein Gespräch zwischen der Künstlerin Viktoria Binschtok und dem Kurator Stefan Gronert. Gemeinsam gehen sie der Frage »Wohin entwickelt sich die künstlerische Fotografie?« nach und suchen aus ihrer jeweiligen Perspektive Antworten zu finden.



Viktoria Binschtok und Stefan Gronert im Gespräch, 8. Oktober 2020

Viktoria Binschok: Stefan, wir wurden eingeladen, einen Blick in die Zukunft zu wagen. Siehst du am Horizont das »nächste große Ding«, das unseren Fotografie-Begriff erweitern wird – eine Technologie, eine Thematik oder einen Trend?

Stefan Gronert: Ich denke, die Frage nach Visionen oder zukünftigen Trends gehört eigentlich nicht in meinen Aufgabenbereich als Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker. Dies sind Fragen, die die Künstlerinnen und Künstler beantworten müssen. Meine Perspektive ist die zeitlich nachgeordnete. Ich kann nur sagen, was da ist, aber nicht, was kommen wird. Aus diesem Grund beschränke ich mich auf das, was aktuell zu sehen ist. Natürlich nehme ich aber auch Tendenzen wahr, von denen ich vermute, dass es in diesem Bereich entscheidende Weiterentwicklungen geben wird. Mit Blick auf die zeitgenössische Fotografie erkenne ich beispielsweise auf internationaler Ebene die Tendenz eines sehr starken Raumbezugs und einer Betonung von Materialität. Das geht bis hin zu sehr radikalen Positionen, in denen sich das Foto von seiner klassischen rechteckigen Rahmung mit Passepartout löst und in den Raum der Betrachtenden hineingreift. Bisweilen nehmen die Arbeiten auch installative Züge an, worin sich die Tendenz einer Auflösung von Gattungsgrenzen ankündigt.

Das zweite Element, das ich im Moment als sehr diskussionswürdig empfinde, scheint sich in völligem Widerspruch dazu zu bewegen. Wenn ich auf der einen Seite die stärkere Materialität in

der Produktion betont habe, sehe ich auf der anderen Seite aber etwas, was etwa deine künstlerische Praxis, Viktoria, von Anfang an motiviert: die Immaterialität der Fotografie, also ihr digitales Format. Für mich als Museumskurator stellt sich die Frage: Wie konserviere ich solche Bilder? Zunächst natürlich als ausgeprintete Objekte, aber wie konserviere ich die Bilddaten? Und in diesem Zusammenhang stellt sich sogleich die weitere Frage, ob und wie diese beiden Objekt-Dimensionen – die digitalen Daten einerseits und andererseits der Print – ohne Bruch miteinander zu verbinden sind. Die Archivierung und Konservierung von Fotografie wird im Moment auf jeden Fall sehr stark diskutiert.

Nun möchte ich deine Eingangsfrage aber gerne an dich zurückspielen. Siehst du aktuelle Tendenzen und Trends? Gibt es Entwicklungen, denen du dich zugehörig fühlst oder die dir ganz im Gegenteil völlig fremd sind?

V. B.: Interessanterweise geht es mir ganz ähnlich wie dir. Ich hatte zunächst das Gefühl, zu schnell zu diesem Gespräch zugesagt zu haben, als ich mich damit beschäftigen musste, was die Zukunft bringt. Ich arbeite als Künstlerin viel am Zeitgeschehen, an der Gegenwart der Bilder. Das heißt, mich interessieren Bildwelten, die mich jetzt umgeben. Ich beschäftige mich mit den Bildern unserer Zeit, analysiere sie und versuche, sie in meiner künstlerischen Arbeit neu zu kontextualisieren, um dadurch etwas über uns als Gesellschaft zu erfahren. Das ist natürlich kein neuer Trend, das haben schon viele

Generationen vor uns getan, wie etwa die Pictures Generation in den 1970er Jahren. Die hatten allerdings andere Kanäle und andere Apparate. Damals waren das Kino und die Werbung sehr präsent. Wir haben es heute mit ganz anderen Medien zu tun, die ich in meiner Arbeit thematisiere: Um 2013 habe ich meine »Cluster«-Werkgruppe begonnen (Abb. 1), aus der sich dann in der Folge meine aktuelle Serie der »Networked Images« entwickelt hat. Worum es mir dabei geht, ist die Auseinandersetzung mit der unfassbaren Menge an fotografischen Bilddaten, die seit der Digitalisierung im Umlauf ist. Was berichten diese Bilder? Was sind das überhaupt für Bilder? Und wie lässt sich diese Gleichzeitigkeit von so vielen unüberschaubaren Bildwirklichkeiten, die uns permanent im Netz umgeben, physisch visualisieren und damit zeitlich einfrieren? Diese Fragen inspirierten mich zu dieser Arbeit. In meiner Arbeit zeige ich »Stichproben« aus diesem digitalen Fluss der Bilder. Mit Hilfe eines Bildsuch-Algorithmus ist es möglich, mit Bildern nach Bildern zu suchen, also nach rein visuellen Aspekten und ohne sprachliche Verknüpfungen. Diese Bild-zu-Bild-Suche erlaubt einen kontextübergreifenden Einblick in das, was wir Bilderflut nennen.

Die Bilder, die ich für diese Suche benutze, fotografiere ich zuvor in der physischen Welt, das heißt, ich teile meine Bildwelt mit anderen. Die Bilddaten, die mir nach der Eingabe in den Algorithmus durch die KI vorgeschlagen werden, nehme ich wiederum lediglich als Vorbild: Ich stelle sie nach, re-inszeniere also die gefundenen JPGS. Durch diese Form der

Aneignung werden sie zu hochauflösenden artifiziellen Abbildern. Ihre ursprüngliche Message ist ohne den Link, mit dem sie verknüpft waren, nicht mehr nachzuvollziehen. Die ausgewählten Einzelbilder aus den unterschiedlichsten Kontexten unserer vernetzten Welt treten also auf rein visueller Ebene miteinander in Beziehung. Welches Bild ein generiertes und welches originär entstanden ist, lässt sich von den Betrachterinnen und Betrachtern nicht mehr dekodieren. Bild und Abbild stehen sich gleichwertig gegenüber.

Die »Networked Images« sind eine Weiterentwicklung der »Cluster«. Es sind zunehmend Symbiosen aus zwei oder mehr Bildern, die über einen Bildteil miteinander verlinkt sind (Abb. 2 und 3). Die Einzelbilder stoßen in Bildzusammenhängen aufeinander, die das Beziehungsgeflecht zwischen physischer und digitaler Welt simulieren. In ihrer Gesamtheit betrachtet, vermitteln sie eine Idee davon, was wir täglich als zufälligen Teil unserer Bildkultur visuell konsumieren. Die ursprünglich flüchtigen, fluiden Bilder erreichen mit meiner Präsentation einen anderen Aggregatzustand. Sie sind nun fixiert und wir können sie nicht mehr scrollen oder wegwischen. Sie sind einfach da.

Was mich daran auch interessiert, ist, dass seit ungefähr 10 bis 15 Jahren eine weitreichende Veränderung der Bildproduktion zu beobachten ist. Durch das Gespann von Smartphones und Sozialen Medien hat sich unsere Beziehung zu unseren eigenen visuellen Daten entscheidend gewandelt. Wir haben uns von zunächst passiven Bildkonsumenten zu exhibitionistischen Produzenten entwickelt,

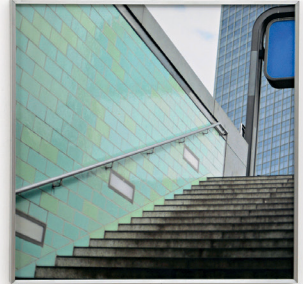
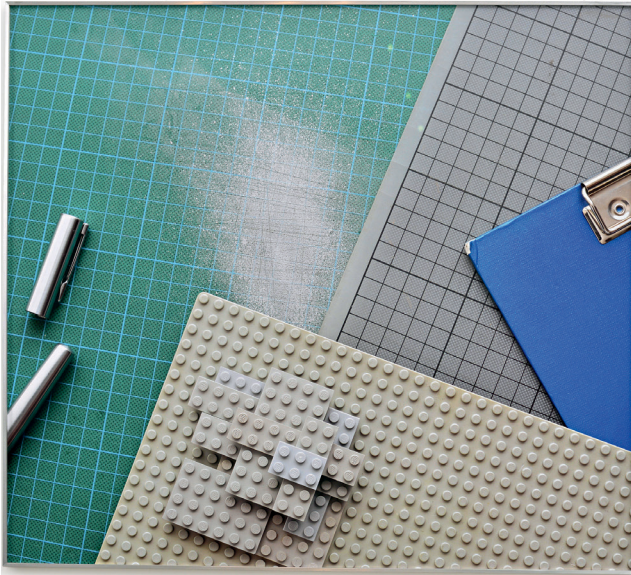


Abb. 1
Viktoria Binshtok, Cutting Mat Cluster (Cutting Mat) / Cutting Mat Cluster (Alex),
2014, aus der Serie: Cluster
Digitale chromogene Abzüge auf PE-Papier, Blatt: 90 × 99 cm / 44 × 44 cm

die ihre Daten oder ihre Aktivitäten zunehmend fotografisch teilen. Dadurch weichen die Grenzen zwischen privaten und öffentlichen Inhalten immer mehr auf. Mit anderen Worten, die transportierten Bildinhalte sind wesentlich mit dem Medium verbunden. Wenn es in Zukunft wieder andere Kanäle geben wird, werden diese ihrerseits Einfluss auf die Bildinhalte haben. Und damit ist es dann doch nur ein kleiner Gedankenschritt in die Zukunft. Wenn wir nämlich heute über Bilder reden, reden wir nicht mehr nur über physische Objekte, sondern auch über Daten. Die erscheinen auf unseren Displays erst einmal visuell, aber dahinter verbergen sich natürlich viele Informationen, die wir mit unserem menschlichen Auge gar nicht auslesen können. Diese Metadaten sind Informationen, die dann wieder nur von künstlichen Intelligenzen, von Maschinen ausgelesen werden. Ich denke, das sind Themen, die wichtig sind und in Zukunft viel mehr behandelt werden müssen. Auch, weil sie Gefahren in sich bergen. Denn wo Maschinen Bilder interpretieren, kann es natürlich auch zu Klassifizierungen, Diskriminierungen, Marginalisierungen kommen. All diese Themen sind heute relevant und werden es meiner Meinung nach immer mehr.

In diesem Zusammenhang möchte ich gerne direkt zu einem anderen Punkt kommen: Es gab in der Vergangenheit immer wieder Ausstellungen oder Symposien, die das Medium selbst ins Zentrum der Reflexion rückten. »Is Photography Over?« war zum Beispiel ein Symposium am San Francisco Museum of Modern Art im April 2010, »What Is a Photograph?«

eine Tagung (und Ausstellung) am International Center of Photography in New York im Jahr 2014. Im gleichen Jahr war die Ausstellung »(Mis)Understanding Photography. Werke und Manifeste« am Museum Folkwang in Essen zu sehen und 2015 folgte dann das Pariser Centre Pompidou mit der Ausstellung »Qu'est-ce que la photographie?«. Der Abriss dieser nur wenigen Beispiele von Veranstaltungen und Ausstellungen zum Thema Fotografie zeigt, wie sehr wir an einem Fotografie-Begriff interessiert sind. Was ist das überhaupt? Je weiter wir voranschreiten in die Zukunft, umso verwirrter scheinen wir zu sein. Siehst du, Stefan, deine Ausstellungsreihe »Kleine Geschichte(n) der Fotografie« am Sprengel Museum Hannover auch in diesem Kontext? Betrachtetest du das Medium unter diversen Aspekten, um es besser zu verstehen?

S. G.: Ja und nein. Ich bin nicht an grundsätzlichen Fragestellungen im Stile eines »Was ist ...« oder einer Ontologie der Fotografie interessiert. Ich glaube, das ist die falsche Fragestellung. In diesem Sinne ist auch die Ausstellungsreihe »Kleine Geschichte(n) der Fotografie«, mit der ich 2018 begonnen habe, viel eher durch eine geschichtstheoretische Position motiviert. Die Frage ist: Wie kann ich Geschichte von Fotografie überhaupt schreiben? Darauf gibt es meines Erachtens nur wenig überzeugende Antworten. Deswegen habe ich mich in Anlehnung an, aber auch in Abgrenzung zu Walter Benjamins Essay »Kleine Geschichte der Photographie« von 1931 zu einer sehr fragmentarischen

Sichtweise entschlossen, die keine abschließende Definition des Begriffes des Fotografischen oder der Fotografie zum Ziel hat. Es sind einzelne Begriffe, die ich ausgewählt habe, die dann mit verschiedenen, möglichst differenten Bildbeispielen illustriert werden. Darüber hinaus ist für mich als Kurator die Motivation zu dieser Ausstellungsreihe wie auch der begleitenden und stetig wachsenden Homepage die Idee von Vermittlung. Wie kann ich ein Publikum für künstlerische Fotografie sensibilisieren, von dem ich immer wieder erfahre, dass es keine Kenntnis davon hat, was künstlerische Fotografie im Unterschied zu anderen Bildern auszeichnet oder was es schon für künstlerische fotografische Bilder in der Vergangenheit gegeben hat? Also wie kann ich dem Publikum mehr an die Hand geben?

Damit ist zugleich ein wichtiger Punkt angesprochen, der mich letztlich – trotz der eingangs erwähnten Bedenken – wiederum dazu veranlasst hat, meine Teilnahme an diesem Gespräch sehr schnell zuzusagen. Was mich auf Anhieb interessiert hat, war die Frage nach der Entwicklung der künstlerischen Fotografie im Untertitel. Ich arbeite an einem Kunstmuseum und beschäftige mich per definitionem mit nur einem kleinen Segment von Fotografie, nämlich der künstlerischen Fotografie. Das macht freilich nur einen Bruchteil von dem aus, was tagtäglich produziert und meist in einen Topf geworfen wird. Damit will ich nicht sagen, dass das eine oder andere besser oder schlechter ist, aber es gibt Unterschiede. Und um diese Unterschei-

dung kümmere ich mich als Theoretiker. Wie sieht es bei dir aus, Viktoria? In deinen Arbeiten greifst du meist auf nicht-künstlerische Fotografie zurück, die du dann durch deine künstlerische Aneignung in künstlerische Fotografie transformierst. Ist der Unterschied für dich von Bedeutung, und wenn ja, in welcher Form?

V. B.: Also, ich sag mal so: Fotografien sind ja zunächst kontextabhängige Objekte. Je nachdem, wo wir diesen Objekten begegnen, ist es meist recht klar, ob es sich um Kunst handelt oder um etwas anderes: Wenn ich etwa ein Museum betrete, dann gehe ich davon aus, dass die Bilder an der Wand Kunstwerke sind. Wenn ich dagegen ein privates Fotoalbum aufschlage, habe ich es mit Erinnerungen zu tun – wobei diese natürlich später im Museumskontext wiederum zu Kunst werden können. Diese Kontextabhängigkeit der Fotografie ist entscheidend und in der Regel auch unmittelbar ersichtlich. Im digitalen Raum begegnen wir diesen verschiedenen Bildern oder visuellen Phänomenen aber nun immer im gleichen Framing: Das Display oder die Screens zeigen uns die Bilder, wodurch sich diese Unterscheidung nicht immer so einfach treffen lässt. Damit beschäftige ich mich als Künstlerin und arbeite auch sehr viel mit Bildern, die nichts mit Kunst zu tun haben. Die Unterscheidung, ob eine Fotografie Kunst ist oder nicht, interessiert mich letztlich aber gar nicht so sehr, weil ich Fotografien vor allem als Zeitzeugnisse sehe. Was mich an dem Medium Fotografie so fasziniert, ist, dass wir retrospektiv aus ihm so viel



Abb. 2
Viktoria Binschok, Not Until Tomorrow,
Installationsansicht Galerie Klemm's, Berlin 2020



ablesen können. Wir sehen meist erst später Dinge oder Details, die an eine bestimmte Zeit, an soziale Bedingungen erinnern. Deshalb schaue ich mir die ganze Bandbreite an und schöpfe daraus.

Ich möchte an dieser Stelle direkt mit einer Frage an dich fortfahren: Als Ausstellungsmacher für Fotografie prägst du mit deinen Kolleginnen und Kollegen den aktuellen Diskurs der künstlerischen Fotografie aktiv mit. Besonders noch nicht etablierte Positionen können durch eine museale Präsentation validiert werden. Woran machst du eigentlich fest, ob eine neue Position, die wir vielleicht alle noch nicht kennen, relevant sein könnte?

S. G.: Das hat natürlich einerseits sehr stark mit eigenen Interessenschwerpunkten zu tun, andererseits aber auch mit dem Kontext der Sammlung, mit der ich arbeite. Viele Leute denken, in meiner Tätigkeit gehe es allein um die Konzeption von Ausstellungen. Tatsächlich ist mein Arbeitsalltag aber auch entscheidend durch die Arbeit mit der vorhandenen Sammlung im Haus geprägt. Wenn ich ein Ausstellungsprogramm entwickle, dann mache ich das vielfach in Bezug auf die Sammlung, die schon da ist – nicht zuletzt, weil ich die Sammlung ja auch fortschreiben will. Dabei interessiert mich seit einigen Jahren vor allem die Frage nach dem Digitalen bzw. der Digitalisierung. Damit meine ich weniger technische Aspekte, also ob Arbeiten zum Beispiel mit einer digitalen oder analogen Kamera gemacht wurden. Es geht mir eher um die inhaltliche Frage, wie mit digitalen Bildern künst-

lerisch umgegangen wird. Wie wird die digitale Bildwelt, die uns und unseren Alltag heute maßgeblich prägt, in der zeitgenössischen Fotografie reflektiert? Damit verbunden sind natürlich auch die großen Theoreme des Indexes und der Spur, die Verabschiedung derselben und auch eine Kritik oder Infragestellung der klassischen Dokumentarfotografie. Diese kann in meinen Augen kein zeitgenössischer Umgang mit künstlerischer Fotografie mehr sein.

V. B.: Würdest du sagen, dass es durch die Sozialen Medien einfacher geworden ist, neue Impulse in der zeitgenössischen Fotografie zu verfolgen? Und spielen zum Beispiel Instagram-Accounts von Künstlerinnen, Künstlern und Galerien für deine Recherche eine Rolle?

S. G.: Eher nicht. Soziale Medien sind für mich kein Recherche-Tool. Dagegen spielen Homepages von Galerien und Künstlerinnen und Künstlern eine zentrale Rolle. Sie sind für mich extrem wichtig, um etwas Neues zu erfahren. Insgesamt würde ich meine Annäherung an neue Positionen aber als eher langsam beschreiben: Ich kreise lange um die Künstlerinnen und Künstler, die mich interessieren. Ich besuche sie gern in ihren Ateliers und suche das Gespräch mit ihnen. Wenn ich etwas ausstelle, informiere ich mich ausführlich und sehr sorgfältig.

Wir sprachen gerade vom digitalen Raum, weshalb ich an dieser Stelle nochmal näher auf deine Arbeit eingehen möchte. Viktoria, wie schon von dir

beschrieben, arbeitest du mit digitalen Bildern, die aus der Bildwelt des Alltags stammen, konkret aus dem Internet. Jetzt kann man natürlich provokativ fragen: Wir haben schon so eine riesige Bilderflut, muss man dieser jetzt auch noch künstlerische Bilder hinzufügen?

V. B.: Naja, diese Bilderflut ist eine digitale Bilderflut, der ich ja nichts hinzufüge. Das heißt, ich mache sie nicht zu einer noch größeren Flut. Im Gegenteil, ich ziehe ja etwas heraus. Es wird zwar nicht weniger durch mich, aber ich eigne mir die Bilder an, um sie in den physischen Raum, in den Ausstellungsraum zu überführen. Dabei geht es mir darum, eben jene Bilderflut und Momente der Bildzirkulation zu reflektieren und zu thematisieren. Das wird mich wohl noch lange beschäftigen. Was mich in diesem Zusammenhang auch interessiert, ist die Frage, ob wir inzwischen an einem Punkt in der Geschichte der Fotografie angekommen sind, an dem wir über Fotografie reden können, ohne den Begriff Authentizität benutzen zu müssen. Oder wird der Bezug zur Realität immer fester Bestandteil der Medienreflexion sein? Wie schätzt du das ein, Stefan?

S. G.: Also mit dem Begriff »Authentizität« kann ich nicht viel anfangen, jedenfalls nicht im Bereich der bildenden Kunst. Dagegen scheint mir »Realität« ein zentraler und grundlegender Begriff zu sein – wenn ich den Terminus nicht so eng fasse und mich auf gesellschaftliche Realität beziehe, die in der bildenden Kunst auf irgendeine Art und Weise reflektiert wird. Dabei meine ich nicht

etwa eine sozialkritische oder eine solche Form der dokumentarischen Fotografie, in der es um Momente von Abbildung und Verdoppelung von Realität geht. Entscheidend ist für mich eine »clevere« Form der Reflexion, das ist für mich dann der Ort von Realität. Wenn ich Realität schlicht und einfach sehe, benötige ich – zumindest auf einer künstlerischen Ebene – kein Foto mehr. Das legitimiert sich erst durch einen visuellen und reflexiven Überschuss und verhält sich insofern eher anders als das, was wir üblicherweise unter »Authentizität« verstehen.

Ich schließe an diesen Punkt direkt mit einer Frage an. Dieser Begriff von Authentizität berührt nämlich auch auf einer anderen Ebene ein Thema, das mich im Moment sehr stark bewegt: der technische Verfall von Bildern, der für Museen ein Problem ist. Ich frage mich, wie geht man damit um? Wie lange kann man Fotografien wirklich zeigen? Soll man Exhibition-Copies ziehen? Wie siehst du das als Künstlerin? Ist das für dich überhaupt ein relevantes Thema? Oder ist das eher ein Thema der Museen selbst?

V. B.: Ja, das ist auf jeden Fall ein Thema, mit dem ich mich beschäftige. In der Foto-Kunstwelt haben wir uns auf eine Limitierung der Objekte geeinigt, obwohl dem Medium Fotografie ja eigentlich die Möglichkeit zur Vervielfältigung offensteht. Grund dafür ist, dass man die Objekte sonst nicht mit einem monetären Wert bemessen könnte. Meine Arbeiten fertige ich immer in einer Auflage von 3 + 1 an:



Abb. 3

Viktoria Binschtok, Red Man Wine, 2019, aus der Serie: Networked Image
Digitale chromogene Abzüge, Motiv: je 80 × 105 cm,
Installationsansicht Galerie Klemm's, Berlin 2020

ein Artist-Print und drei gehen in die Welt. Natürlich unterliegen die Objekte, die ausgestellt werden, den Spuren der Zeit. Diesen Alterungsprozess kann man einfach nicht aufhalten, allenfalls hinauszögern. Ich persönlich finde die Spuren der Zeit aber auch in Ordnung und finde es sogar spannend, sie im Objekt mitlesen zu können. Wenn ich Modern-Prints von Motiven sehe, die eigentlich viel älter sind, bin ich fast ein bisschen enttäuscht.

Meines Erachtens sieht man dann nicht das Kunstwerk, sondern ist mit einer Dokumentation des Werkes konfrontiert. Exhibition-Prints können natürlich eine Lösung sein, sofern die entsprechenden Mittel wie Papier, Tinte usw. zur Verfügung stehen. Aber vielleicht müssen wir uns einfach auch damit abfinden, dass alles vergänglich ist. Unsere Fotografien werden uns auf jeden Fall trotzdem überdauern.

S. G.: Du verfolgst in deiner Bildsprache eine sehr stark ästhetisierende Form. Traditionell wird Ästhetisierung – vor-schnell schematisierend, wie ich finde – dem Politischen gegenübergestellt. Wie politisch siehst du dein Werk? Und muss Kunst eigentlich politisch sein? Oder spielt das keine Rolle?

V. B.: Müssen muss Kunst erstmal gar nichts! Davon abgesehen findet Kunst ja aber immer im Bezug zu einem System statt, wodurch sie per se schon politisch ist. Ich kenne natürlich die Vorstellung, dass sich das Politische und das Ästhetische in der Fotografie nicht berühren. Mir als Künstlerin ist diese Diskussion eigentlich egal, weil ich es sowieso mache, wie ich es für richtig halte. Aber wenn du mich auf die Ästhetik in meiner Arbeit ansprichst: Die kommt ganz stark durch mein Konzept zustande. In dem Moment, in dem ich Bildsuch-Algorithmen einsetze, die nach bestimmten Parametern Bilder filtern – nach Form, Farbe oder Struktur –, kommen ganz automatisch catchy Motive heraus, die auch triggern sollen. Das ist Teil meines Konzepts. Dabei interessiert es mich aber natürlich nicht nur, schöne bunte Bilder zu machen, vor allem versuche ich, möglichst überraschende Verbindungen herzustellen.

Worum es mir seit vielen Jahren geht, ist u. a. die Thematisierung von Bildproduktion und -zirkulation. In diesem Sinne stehen die visuellen Verlinkungen zwischen den Einzelbildern in meinen Arbeiten, die von einem Thema zum nächsten führen, exemplarisch für eine themenübergreifende und meist sprunghafte Informa-

tionsaufnahme. Dabei hinterlassen wir natürlich immer auch Spuren – Bilder betrachten ist also kein unbemerkter Vorgang mehr. Das heißt, hier geht es auch um die Thematisierung der unsichtbaren Strukturen, die hinter der digitalen Bilderflut stecken – also die Algorithmen einiger Monopolisten, die entsprechend unsere Profile einrichten und bestimmen, was wir zu sehen bekommen.

Wie gesagt, die Bildproduktion hat sich in den letzten 10 bis 15 Jahren durch die Smartphones und die Sozialen Medien nicht nur rasant, sondern regelrecht explosionsartig erweitert und verändert. Diese Verschiebung der Bildkanäle, von der ich eingangs schon gesprochen habe, und die damit einhergehende veränderte Bildproduktion wie auch der veränderte Bildkonsum, das interessiert mich. Es geht mir in meinen »Networked Images« also genau um diese Wechselwirkung. Von daher würde ich sagen, ja, meine Arbeit hat auf jeden Fall eine politische Dimension. Vielleicht ist es ja auch das »nächste große Ding«, dass man politische Inhalte ästhetisch transportiert?

S. G.: Ich würde behaupten, dass es nicht das nächste, sondern bereits das aktuelle »große Ding« ist. Deine Arbeit ist dafür doch schon der beste Beweis.

Von Fotografien, die nicht Fotografie sein wollten

Ein Rückblick auf die Diskussion über den Einsatz fotografischer Bilder in künstlerischen Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre

Barbara Filser

»Wir werden von Künstlern sprechen, die die Photographie verwenden. Unter ihnen sind auch zufälligerweise Photographen.«¹ Diese beiden Sätze sind in einem Editorial zu lesen, mit dem der französische Kunsthistoriker Jean Clair im Jahr 1973 das Themenheft der »Chroniques de l'art vivant« zur Fotografie einleitete. Die hiermit formulierte Abgrenzung von Künstlern und Fotografen wird noch deutlicher, wenn man die unmittelbar vorausgehenden Sätze mit berücksichtigt: »So werden wir in dieser Nummer nicht von der ›Photokunst‹ sprechen und auch nicht von Photographen. Die Photographie ist eine zu ernste Sache, als daß sie den Photographen überlassen werden könnte.«²

Nicht weniger entschieden behauptet die US-amerikanische Kunstkritikerin Nancy Foote eine Differenz. In ihrem 1976 in der »photography issue« des »Artforum« veröffentlichten Überblick über konzeptkünstlerische Arbeiten, die Fotografien nutzen, stellt sie die betreffenden Künstlerinnen und Künstler dezidiert unter dem Titel »The Anti-Photographers« vor.³ Allein mit dieser Wortschöpfung, die der Kunsthistoriker Jean-François Chevrier treffend als »acide«, also »ätzend« beziehungsweise »scharf« oder »bissig«, charakterisierte,⁴ wird eine bewusste Opposition gegenüber Fotografen signalisiert. Diese erstreckt sich nach Foote sogar auf die handwerkliche Professionalität: »[...] die Konzeptkunst [zeigt] jedoch wenig fotografisches Selbst-

bewusstsein und setzt sich von sogenannten »ernsthafte« Fotografie durch schnappschussartige Amateurhaftigkeit und eine Nonchalance, die jedem ernsthaften Fotografen die Haare zu Berge stehen ließe, ab.«⁵ Als weiteres Anzeichen für das geringe Interesse an fotografischen Techniken und Prozessen führt Foote an, dass die genutzten Aufnahmen noch nicht einmal von den Künstlern selbst gemacht worden sein müssen – nicht einmal dann, wenn es sich um eigens für eine Arbeit angefertigte Bilder handelt.

Der selbst künstlerisch tätige Unternehmer, Sammler und Kunsthistoriker Rolf H. Krauss hat ebenfalls eine entsprechende Gegenüberstellung für die künstlerische Arbeit mit Fotografie in den 1960er und 1970er Jahren formuliert. Ausgearbeitet hat er diese zunächst in seiner 1979 erschienenen Schrift »Photographie als Medium«. Darin nutzt er begrifflich noch vor allem die Unterscheidung zwischen »konventioneller« und »konzeptioneller« Fotografie.⁶ Doch taucht auch schon jene präzisere Wendung auf, mit der er wenig später den Schwerpunkt sowohl seiner Sammlung als auch seines theoretischen Interesses überschrieben hat: »Kunst mit Photographie«⁷. So betitelte Krauss eine 1983/84 präsentierte Ausstellung eben dieser Sammlung, in deren Katalog er seine Überlegungen zur Differenzierung der vorgestellten Arbeiten von der »künstlerischen Photographie«⁸ oder der »Fotografie der Fotografen«⁹ aufgriff und weiterführte.

Was diese Versuche, eine Kunst mit Fotografie von einer Fotokunst abzusetzen, generell so interessant, aber auch für

die Frage nach der künstlerischen Fotografie heute relevant macht, ist, dass sie zu einer Zeit unternommen werden, in der dem Medium endlich die lang ersehnte Anerkennung seitens der Kunstwelt zuteil wurde.¹⁰ Die neu gewonnene Aufmerksamkeit manifestierte sich unter anderem in dem seit Mitte der 1960er Jahre anwachsenden Interesse von Sammlern, Auktionshäusern, Galerien und in der Folge auch Museen und der Kunstpublizistik. Als weiterer Hinweis auf eine gestiegene Akzeptanz kann die Aufnahme der Fotografie und der Fotografiegeschichte in künstlerische und kunstgeschichtliche Studienprogramme US-amerikanischer Hochschulen gelten, die sich zeitgleich vollzieht.¹¹

Fotografie als Kunstgattung oder Fotografie als künstlerisches Medium?

Wie aber verhält es sich in diesem Zusammenhang mit jener vielfältigen Verwendung der Fotografie in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre, die sich quer durch die damals aktuellen Strömungen zieht – angefangen bei Fluxus, Happening und Pop Art bis hin zu Land Art, Body Art, Performance und Konzeptkunst? Sieht sich nicht besonders dadurch die Fotografie als künstlerisches Medium bestätigt, wie es auch die Einbeziehung der genannten Kunstrichtungen in die von Krauss ausgearbeitete Genealogie der Kunst mit Fotografie nahelegt? In der Tat ist es genau das, was die Formulierung »Kunst mit Fotografie« zum Ausdruck bringen soll. Sie bezeichne, so Krauss, »[...] die Tatsa-

che, daß die Photographie ein künstlerisches Medium sein kann, das von den Künstlern wie andere Medien, wie Malerei, Zeichnung, Radierung, Lithographie usw. zur Herstellung von Kunstwerken benutzt wird«¹². Zugleich erscheint damit jedoch auch die Anerkennung der Fotografie als autonome künstlerische Gattung infrage gestellt – jene bisweilen sogar in Führungszeichen gesetzte ›Fotokunst‹ oder ›Kunstfotografie‹, die von Clair mit Blick auf Frankreich geschmäht wird: »Im Land von Atget und Brassai ist es schlecht um das Foto bestellt. Die Zeitschriften, die sich ihm widmen, zeigen vor allem Hintern und Brüste.«¹³ Clairs Zurückweisung eines Kunstanspruchs für die Fotografie fällt entsprechend entschieden aus und lohnt, zitiert zu werden: »Über die Photographie als Kunst zu sprechen, hieß die Debatte von Anfang an falsch ansetzen; dadurch wurde ein neues Medium Zielen unterworfen, die ihm fremd waren, ästhetischen Aprioris, denen es nicht unterlag.«¹⁴ Ähnliche Einwände finden sich auch bei Nancy Foote und Rolf H. Krauss. So schreibt Krauss etwa über den Drang der Fotografinnen und Fotografen, es mit der Kunst aufzunehmen: »Die künstlerische Photographie ist der verzweifelte, stets fehlgeschlagene Versuch der Photographen, die Grenzen des eigenen Mediums zu sprengen.«¹⁵

Die Klage über einen Umgang mit Fotografie, der dem Medium nicht angemessen sei, ist allerdings keineswegs originell. Interessant ist indes, dass sie sich bei Foote explizit gegen eine Fotografie richtet, die ihren Kunststatus auf eben einen solchen als mediengerecht erachteten

Einsatz der Fotografie gründet. Für das Streben nach der Anerkennung als Kunst macht Foote nämlich den US-amerikanischen Fotografen, Galeristen und einflussreichen Förderer moderner Kunst Alfred Stieglitz verantwortlich, dem sie die Übertragung einer modernistischen Ästhetik auf die Fotografie anlastet. Dies wirke sich sowohl in einer auf formale Qualitäten fokussierten Gestaltung wie auch auf die Wahl der Motive aus und resultiere in einer Fetischisierung des fotografischen Abzugs als Unikat. »Ironischerweise«, heißt es mit Blick besonders auf den Abzug als Unikat, »begann ein Medium, das als Bildaufzeichnungs- und Vervielfältigungsgerät begonnen hatte, sich als Hersteller heiliger Objekte zu verstehen«¹⁶.

Wenn aber die Fotografien in der Kunst mit Fotografie nicht solche singulären, hochwertigen Bilder sein wollten, was wollten sie in dieser Konstellation dann sein? Dieser Frage wird im Folgenden anhand von Überlegungen aus den vorgestellten Texten und entsprechenden Beispielen künstlerischer Arbeiten zumindest in groben Zügen nachgegangen.

Der Einsatz der Fotografie in einer Kunst mit Fotografie

Die von Clair in seinem Editorial vorgeschlagene »kleine Typologie« der Verwendungsweisen von Fotografie in der Kunst listet in einer als aufsteigend zu begreifenden Reihe »das Foto als Gemälde«, das die Nutzung von Fotografien als Vorlage für die Malerei bezeichnet, »die Fotomontage«, »das bearbeitete Foto«, »das Foto als Dokument« und »das Foto als Bild« auf.¹⁷

Daraus sticht zunächst die vorletzte Kategorie hervor. Als Dokument fungiert für Clair die Fotografie für künstlerische Arbeiten, die ohne eine fotografische oder filmische Aufzeichnung nicht oder im Nachhinein nicht mehr rezipierbar wären, namentlich Land Art-Projekte und Body Art beziehungsweise künstlerische Aktionen. Vertreter der genannten Richtungen werden von Foote den Anti-Fotografen zugerechnet und sie hebt die Bedeutung der Fotografie für diese wie folgt hervor: »Für das Zeigen (wenn nicht das Machen) von praktisch jeder Manifestation von konzeptueller Kunst – Erdarbeiten, Prozeßkunst, narrativen Werken, Body Art etc. – sind Fotografien von entscheidender Wichtigkeit.«¹⁸ Aufgabe der Fotografie in konzeptuellen Kunstprozessen ist also auch bei Foote zunächst das Sichtbar- oder Zugänglichmachen, und ihre Funktion wird als »Dokumentation« und »zweckmäßige Aufzeichnung« beschrieben.¹⁹ Das bereits angesprochene Amateurhafte und Schnappschussartige – das betont Unkünstlerische, wie man auch sagen könnte – so mancher der in den erwähnten Strömungen verwendeten Fotografien ließe sich demnach als ästhetische Manifestation oder vielleicht sogar Affirmation dieser Aufzeichnungsfunktion betrachten.

Der im zitierten Satz von Foote eingeklammerte Verweis auf das »Machen« lässt darüber hinaus aber die Möglichkeit aufscheinen, dass die Fotografie als Medium wesentlich tiefgreifender in konzeptuelle künstlerische Strategien involviert sein und sogar auf deren Entwicklung Einfluss genommen haben könnte. Foote geht diesem Gedanken zunächst an einfach nach-

vollziehbaren Beispielen nach: Bei Land Art- und Body Art-Arbeiten, die in abgelegenen Gebieten oder vor einem nur kleinen Publikum realisiert wurden, werden die Bilder der fotografischen Dokumentation zu »Augenzeugen«, die bestätigen, dass etwas stattgefunden hat. Diese Augenzeugenschaft der Fotografie ermöglicht nach Foote, dass eine solche Kunst überhaupt gemacht werden konnte und weiterhin gemacht werden kann, da die produzierten Bilder deren Platz einnehmen können; sie »[...] werden in gewisser Hinsicht zum Kunstwerk selbst«, wie Foote unterstreicht.²⁰ In einer Arbeit wie Richard Longs »A Line Made by Walking, England 1967« (Abb. 1), für die der Künstler so lange auf einer Wiese hin- und hergegangen ist, bis sich sein Weg im zusammengedrückten Gras abzeichnete, sieht Foote mittels der Fotografie das Prinzip des Readymades in die Konzeptkunst importiert, indem ein Stück Landschaft künstlerisch besetzt wird. Zur Erläuterung schreibt sie, dass »[...] es die Fotografie möglich macht, anders nicht transportierbaren Orten einen Readymade-Status zu verleihen und sie in einem Œuvre (oder einer Galerie) unterzubringen [...]«²¹. Damit wiederholt Foote im Kern einen Gedanken, den Walter Benjamin bereits 1935 in seinem Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« äußerst plastisch formuliert hat: »Die Kathedrale«, so das Beispiel Benjamins, »verlässt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden.«²² Nur verleiht im Fall der von Foote angeführten Arbeiten – so lässt sich ihre Berufung auf Duchamp und das



Abb. 1
Richard Long, A Line Made by Walking, 1967
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Motiv: 116 × 85,5 cm
Foto: Tate, London 2017



Abb. 2
Richard Long, England 1968, 1968
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Motiv: 83,5 × 114 cm
Foto: Tate, London 2017

Readymade in diesem Zusammenhang auch fassen – erst die fotografische Verfügbarmachung dem, was abgelichtet worden ist, in den Augen der Betrachter künstlerische Qualität. Erst die Fotografie ermöglicht es, dass etwas, das – um auf die Arbeit Longs zurückzukommen – letztlich nur ein Trampelpfad auf einer Wiese ist, als künstlerische Besetzung der Landschaft sichtbar wird, indem es in einen entsprechenden Kontext überführt wird. Und dieser Kontext wäre der Rahmen eines Museums, einer Galerie, eines künstlerischen Gesamtwerks, also der Rahmen des Kunstbetriebs.

Bezogen auf die Vorgehensweise von Richard Long und Hamish Fulton, den Foote im selben Abschnitt bespricht, merkt sie dann noch an: »[...] der Akt des Fotografierens [ist] ebenso sehr Teil des Werks wie die daraus resultierenden Bilder«²³. Besonders ausgeprägt ist das bei einem Künstler wie Vito Acconci zu beobachten. In dessen »photo-activities« – so seine eigene Klassifikation – ist das Erstellen der fotografischen Aufnahmen, die die von ihm durchgeführte Aktion dokumentieren, selbst diese Aktion.²⁴ Für »Blinks« etwa lief der Künstler 1969 eine Straße in Manhattan entlang und drückte jedes Mal auf den Auslöser der in Laufrichtung zeigenden Kamera, wenn er entgegen seinem Vorhaben, die Augen offen zu halten, blinzeln musste. Es sind Arbeiten, die – wie diejenige Acconcis – aus Body Art, Performance und Aktionskunst hervorgehen, an denen Krauss das herausarbeitet, was er als »Verselbständigung der Kamera-Photographie« charakterisiert:²⁵ eine zunehmende Tendenz zur

Verkehrung des Verhältnisses zwischen der Aktion und ihrer Dokumentation, so wie es noch von Clair beschrieben wurde und für Krauss in den fotografischen Aufnahmen von Fluxus-Events und Happenings vorlag. In der Kunst mit Fotografie hingegen werden künstlerische Handlungen vollzogen, um fotografiert zu werden, wobei dieses Fotografiert-Werden Teil der konzeptuellen Strategie ist oder diese – wie im Fall von Acconcis Foto-Aktivitäten – sogar ausmacht.

Wie sehr aber auch Richard Long das Fotografieren bei der Konzeption seiner Arbeiten mitgedacht hat, deutet sich in einer Bemerkung zu der »England 1968« (Abb. 2) betitelten Arbeit an: »Ich erinnere mich«, so Long im Rückblick, »daß ich für ›Gänseblumen« [»England 1968«, B. F.] auf den Einfall kam, einem naturgegebenen Muster meine eigene Gestalt zu überlagern. Ich benötigte also eine Fläche mit einer gewachsenen Eigenstruktur, und Gänseblumen ergeben einen brauchbaren Schwarz-Weiß-Kontrast.«²⁶ Entstanden ist diese ›Gestalt‹ – die beiden sich überkreuzenden dunklen Balken – durch das fein säuberliche Herauszipfen der Blütenchen. Festgehalten wurde das langgestreckte X in einer Schwarz-Weiß-Fotografie, die durch die Wahl von Blickwinkel und Ausschnitt das Musterhafte der auf diese Weise markierten Wiese hervortreten lässt. Zur sorgfältigen Präsentation, die offensichtlich Konventionen der Kunstfotografie aufgreift, obwohl das Foto selbst wenig künstlerisch ist, gehören der Untergrund aus Karton, auf den der Abzug aufgezogen ist, sowie der mit Gرافit darauf vermerkte Titel.



Abb. 3
Bernd & Hilla Becher, Wassertürme, Frankreich, 1972
Silbergelatine-Abzüge auf Barytpapier, Blatt: je 18 x 24 cm

Konzeptkünstlerische Verwendungsweisen von Fotografien

Das, was das Aufgezeichnete nach Foote zu einem Readymade werden lässt – dessen technische Reproduktion –, ist für sie darüber hinaus eine Voraussetzung für das Anlegen von Sammlungen, deren künstlerischer Gehalt ein sich in Gegenüberstellungen, Reihungen oder Gruppierungen manifestierendes Konzept ist. Footes erstes Beispiel dafür sind Bernd und Hilla Bechers als »Typologien« bezeichnete Tableaus von Industriearchitekturen (Abb. 3). Deren weitestgehend gleichförmige fotografische Aufzeichnung und Wiedergabe ermöglicht die Vergleichbarkeit der zusammengruppierten Strukturen. Krauss, der wie Foote die Verwendung mehrerer Bilder als distinktes Merkmal der Kunst mit Fotografie anführt, erläutert das Funktionieren solcher Zusammenstellungen wie folgt: »Indem innerhalb der photographischen Bildfolge nur sekundär auf die abgebildete Wirklichkeit, primär jedoch auf das vorangegangene oder nachfolgende Einzelbild Bezug genommen wird, wird es möglich, Inhaltliches zu verdichten und zu transponieren und/oder Formales neu zu strukturieren.«²⁷ Dies trifft auch auf den von Foote als weiteres Beispiel angeführten Ed Ruscha und seine im Selbstverlag publizierten Bücher zu, die sie als »[...] absichtlich trivial in Hinsicht auf ihre Motive« beschreibt.²⁸ »Twenty-Six Gasoline Stations« aus dem Jahr 1963 oder »Thirty-Four Parking Lots in Los Angeles« aus dem Jahr 1967 – um nur zwei davon anzufüh-

ren – zeigen auf jeweils einzelnen Seiten auf weißem Grund genau das, was die Titel ankündigen, im Fall der Tankstellen vom Künstler selbst fotografiert, im Fall der Parkplätze von einem professionellen Fotografen aus der Luft aufgenommen. »Das Foto als Dokument«, um auf Jean Clairs Kategorien zurückzukommen, das noch eine Signifikanz der Wirklichkeitsreferenz impliziert, tritt hier hinter »das Foto als Bild« zurück. Poetisch und durchaus treffend beschreibt Clair, was mit diesem in Tableaus, Reihen, Serien oder Sequenzen geschieht: »Es ist das Foto, das kraft seiner Evidenz geheimnisvoll ist, das in seiner perfekten Klarheit verwirrt [...]«²⁹ Damit fungiert die Fotografie für Clair in der Kunst mit Fotografie auch als das Medium, das das »Optisch-Unbewusste« ans Licht bringt, so wie die Psychoanalyse das »Triebhaft-Unbewusste« aufdeckt.³⁰ Nicht umsonst hat Clair seinen Text mit genau dieser von Benjamin geprägten Formulierung – »l'inconscient de la vue« – überschrieben.

Das Beispiel Ed Ruscha wiederum illustriert zwei weitere Aspekte, die Foote am Einsatz von Fotografien in konzeptkünstlerischen Arbeiten hervorhebt. Das ist zum einen die eben angesprochene Verwendung multipler Bilder, die in einem entschiedenen Gegensatz zum Einzelbild der Fotokunst steht. Damit ist neben einer typologischen Gruppierung und einer seriellen Reihung auch die Bildung von sequenziellen oder narrativen Folgen möglich. Ausführlicher widmet sich Krauss den unterschiedlichen Formen der Anordnung, die in der Konzeptkunst und der aus ihr hervorgegangenen sogenannten »Story

Art« entwickelt wurden.³¹ Darauf kann hier ebenso wenig eingegangen werden wie auf die Kombinationen aus Text und Fotografien, mit denen sich Krauss in diesem Zusammenhang ebenfalls beschäftigt.³² Erwähnt werden sollen lediglich die in konzeptuellen Arbeiten nicht seltenen Zusammenstellungen von Fotografien mit Zeichnungen, Karten oder Diagrammen. In einer Fotografie, die somit offensichtlich einen Teil dessen bildet, was der Künstler Douglas Huebler als »System der Dokumentation«³³ bezeichnet hat, erkennt Krauss nur mehr einen Verweis auf die dahinterstehende Idee.³⁴

Der andere Aspekt, den Foote am konzeptkünstlerischen Einsatz der Fotografie unterstreicht, ist die Reproduzierbarkeit der Fotografien selbst, die es der Kunst mit Fotografie ermöglicht hat, sich andere Präsentationsformen und -orte, wie etwa die Publikation in einer Zeitschrift oder – wie bei Ed Ruscha – als Buch, zu erschließen. Dadurch nämlich konnte jenes ›heilige Objekt‹ des einzigartigen, unvergänglichen und originalen Kunstwerks umgangen werden, dem sich Kunstformen wie Konzeptkunst, Body Art und Land Art mit ihren ephemeren Kreationen entgegenstellten, ohne dass dabei die Schaffung eines künstlerischen Objekts ausgeschlossen würde.

Kunst mit Fotografien

Die Fotografie, die die Fotografien in einer Kunst mit Fotografie nicht sein wollten und in den Augen der referierten Kritikerinnen und Kritiker auch nicht sein sollten, ist also diejenige, in der das fotografische

Bild zu einem solchen ›heiligen Objekt‹ wird, dem selbstbezüglichen, ästhetisch durchkomponierten und handwerklich perfekt ausgeführten Einzelbild einer als »Kunst« oder »künstlerisch« bezeichneten Fotografie. Die Fotografie, die die Fotografien in der Kunst mit Fotografie im Gegensatz dazu sein wollten, ist die Fotografie als ›Bildaufzeichnungs- und Vervielfältigungsgerät‹ – um die Formulierungen von Foote nochmals aufzugreifen –, mithin also eine Fotografie, die sich durch ihren alltäglichen Gebrauch definiert. Die beiden grundlegenden Funktionen der Aufzeichnung und Vervielfältigung sind es dann auch, auf denen der von Krauss herausgestellte »Dokumentations-« oder »Verweischarakter« der fotografischen Bilder in der Kunst mit Fotografie beruht.³⁵

Die Verwendung der Vergangenheitsform im Titel des Beitrags ergibt sich aus dem Umstand, dass nach Krauss diese Kunst mit Fotografie mit dem Anbruch der 1980er Jahre bereits Geschichte geworden ist.³⁶ Schon 1983 konstatiert er eine Rückkehr des Einzelbildes in der künstlerischen Verwendung der Fotografie – in Farbe und in einer zuvor nicht gekannten Monumentalität zudem, die er einmal mehr als »Malerei-Ersatz« abfertigt.³⁷ Diese Formulierung aber lässt nochmals deutlich werden, dass es im Kern auch um einen Einsatz der Fotografie geht, der als dem Medium angemessen erscheint. Die hier referierte Neuauflage der Debatte um die Fotografie in der Kunst aus den 1970er Jahren kreist letztlich um etwas, das Jean Clair mit bemerkenswerter Klarheit als Problem der fehlenden Identität der Fotografie identifiziert hat, wenn er schreibt:

»Die Fotografie hat nämlich eineinhalb Jahrhunderte nach ihrer Geburt immer noch nicht ihren Status gefunden. Sie, die man dafür einsetzt, die Identität von Individuen festzustellen, hat selbst keine Identität.«³⁸

Mittlerweile scheinen wir uns mit den multiplen Identitäten der Fotografie auch im Kunst-Kontext abgefunden zu haben. Zur Akzeptanz eines Nebeneinanders verschiedener künstlerischer Verwendungsweisen der Fotografie hat nicht zuletzt die Kunst mit Fotografie der 1960er und 1970er Jahre entscheidend beigetragen. Angesichts des vielgestaltigen Einsatzes der Fotografie auch in der Kunst wäre aus den damaligen Debatten eine begriffliche Anregung zu ziehen und die »Kunst mit Fotografie« als Alternative für die »künstlerische Fotografie« aufzugreifen, allerdings in einer nicht unbedeutenden Umformulierung, die da lautet: Kunst mit Fotografien.

Vielleicht ließe sich damit auch dem entgegen, was man als erneute »Identitätskrise« der Fotografie bezeichnen könnte. Gemeint ist die Ablösung der analogen Fotografie durch digitale Verfahren der Herstellung, Verarbeitung und Verbreitung, die zwar dem Künstlerischen in die Hände zu spielen scheinen, aber so manches infrage stellen, was einmal als »fotografisch« galt. Es kann sein, dass wir weiterhin von Fotografien sprechen werden, aber »die Fotografie« könnte ausgedient haben.

1 Jean Clair: »L'inconscient de la vue«. In: *Chroniques de l'art vivant* 44 (1973), S. 6. Übers. zit. n. Jean-François Chevrier: »Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie«. In: *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren* (Kat. Ausst. Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart 1989–1990), Stuttgart 1989, S. 9–45, hier S. 11.

2 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6. Übers. zit. n.: Chevrier, »Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie«, S. 10–11 [modifizierte Übersetzung B. F.].

3 Nancy Foote: »The Anti-Photographers«. In: *Artforum* 15/1: photography issue (1976), S. 46–54.

4 Jean-François Chevrier: »Les aventures des la forme tableau dans l'histoire de la photographie«. In: *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren* (Kat. Ausst. Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart 1989–1990), Stuttgart 1989, S. 47–81, hier S. 51.

5 Nancy Foote: »Die Anti-Fotografen (1976)«. In: *The Last Picture Show. Künstler verwenden Fotografie 1960–1982* (Kat. Ausst. Fotomuseum Winterthur 2004–2005), Winterthur 2004, S. 17–20, hier S. 17. [Herv. im Orig.]

6 Rolf H. Krauss: *Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie, Ostfildern 2019* [1979].

7 Ebd., S. 84. Der Autor nennt selbst diesen Text als denjenigen, in dem er die Wendung erstmals eingeführt habe, in: Rolf H. Krauss: »Vorwort«. In: ders., *Kunst mit Fotografie und andere ausgewählte Texte*, Bielefeld 2006, S. 9–13, hier S. 10.

8 Krauss, *Photographie als Medium*, S. 12.

9 Krauss, »Vorwort«, S. 10.

10 Zur Anerkennung der Fotografie als Kunst zu dieser Zeit siehe z. B. Wolfgang Kemp: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München 2019 [2011], S. 91.

11 Zur Herausbildung eines Marktes für Fotografie siehe Krauss, *Photographie als Medium*, S. 9–11. Zur Fotografie und Fotografiegeschichte im Kontext höherer Bildung in den USA siehe Jason Francisco: »Teaching Photography as an Art«. In: *American Art* 21/3 (2007), S. 19–24, besonders S. 21.

12 Rolf H. Krauss: »Kunst mit Photographie«. In: *Kunst mit Photographie. Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss* (Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1983), Berlin 1983, S. 8–34, hier S. 8.

- 13 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6 (soweit nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen aus dem Französischen von B. F.). Als positives Beispiel führt Clair das George Eastman House International Museum of Photography in Rochester, NY an, dessen Sammlung, wie er hervorhebt, nicht nur Größen der Kunstfotografie wie »Steichen, Stieglitz, Cameron, Hill« enthalte, sondern auch Bestände von »Atget, de Nègre, de Marville«. Wengleich in Clairs knappem Überblick über die künstlerische Arbeit mit Fotografie bei den angeführten Beispielen europäische Namen überwiegen, nennt er darin auch wichtige junge Künstler der US-amerikanischen Szene (Nauman, Acconci, Oppenheim). Jeff Wall weist auf die Paradoxie hin, dass es ein Verdienst der konzeptkünstlerischen Arbeit mit Fotografie gewesen sei, der Kunstfotografie, gegen die sie ins Feld geführt wurde, erst zu ihrer vollständigen Anerkennung als »autonome, bourgeoise, sammelfähige Kunst« verholfen zu haben. Jeff Wall: »Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst« (1995). In: *The Last Picture Show. Künstler verwenden Fotografie 1960–1982* (Kat. Ausst. Fotomuseum Winterthur 2004–2005), Winterthur 2004, S. 21–32, hier S. 24.
- 14 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6. Übers. zit. n. Chevrier, »Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie«, S. 10. In diesem Zusammenhang hätte Clairs Rückgriff auf Walter Benjamins Überlegungen zur Fotografie größere Aufmerksamkeit verdient, was hier nicht im Detail aufgefächert werden kann.
- 15 Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 8.
- 16 Foote, »Die Anti-Fotografen (1976)«, S. 17. Bei Krauss findet sich eine an der modernistischen Ästhetik orientierte Fotografie zumindest impliziert, wenn er von seinen enttäuschenden Besuchern des George Eastman House und der auf zeitgenössische künstlerische Fotografie spezialisierten New Yorker Light Gallery Anfang der 1970er Jahre berichtet, deren Programmverantwortliche sich nicht für die Verwendung von Fotografien durch Künstler aller Sparten interessierten. Vgl. Rolf H. Krauss: Brief an Dieter Honisch im »Vorwort«. In: *Kat. Ausst. Kunst mit Photographie*, S. 6–7. Darüber hinaus nennt er neben dem Fotogramm die vorwiegend Druckerzeugnisse verwendende Fotocollage und -montage der künstlerischen Avantgarden der 1920er und 1930er Jahre als erste Phase der Kunst mit Fotografie, also eine Praktik, die einer »reinen Fotografie« diametral entgegensteht. Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 9 und S. 26.
- 17 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6.
- 18 Foote, »Die Anti-Fotografen (1976)«, S. 17.
- 19 Ebd., eigene, modifizierte Übersetzung von »expedient recordmaking purposes« [Foote, »The Anti-Photographers«, S. 48].
- 20 Ebd., S. 18.
- 21 Ebd.
- 22 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1977, S. 7–44, hier S. 13. Foote bezieht sich allerdings nicht explizit auf Benjamin.
- 23 Foote, »Die Anti-Fotografen (1976)«, S. 18. Foote erwähnt für Long allerdings eine Arbeit, in der Filmaufnahmen Bestandteil der von ihm durchgeführten Aktion sind.
- 24 Vito Acconci: *Vito Acconci. Diary of a Body, 1969–1973*, Mailand 2006, S. 114–115. Seine Foto-Aktivitäten hat Acconci wiederholt in unterschiedlichen Zusammenstellungen präsentiert.
- 25 Siehe dazu Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 18–20.
- 26 Richard Long in einem Gespräch mit der Kuratorin Anne Seymour im Sommer 1990: »Gesprächsprotokoll«. In: Richard Long. In *Kreisen gehen*, München, Stuttgart 1994, S. 44–46, hier S. 44.
- 27 Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 22.
- 28 Foote, »Die Anti-Fotografen (1976)«, S. 18.
- 29 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6; modifizierte Übersetzung B. F.
- 30 Ebd. Clair zitiert unter der Kategorie »La photo comme image« den Vergleich aus Walter Benjamin: »Kleine Geschichte der Fotografie«. In: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 45–64, hier S. 50.
- 31 Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 20–24. Siehe dazu auch Rolf H. Krauss: »Präsentationsformen von Kunst mit Fotografie« (2003). In: ders., *Kunst mit Fotografie*, S. 81–103.
- 32 Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 20–22.
- 33 Zit. n. ebd., S. 15.
- 34 Ebd., S. 15 u. 28.
- 35 Krauss, Brief an Dieter Honisch, S. 7.
- 36 Krauss, »Kunst mit Photographie«, S. 30f.
- 37 Ebd., S. 30.
- 38 Clair, »L'inconscient de la vue«, S. 6; modifizierte Übersetzung B. F.

Das Wirkliche und das Imaginäre

Zeittheoretische Überlegungen zur Fotografie¹

Eva Schürmann

Zeit

Zeit und Zeitliches sind – das ist von Roland Barthes bis Susan Sontag immer wieder betont worden – die eigentlichen Referenten der Fotografie. »Eben dadurch«, liest man beispielsweise bei Susan Sontag, »daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit«². Roland Barthes' emphatischer Betonung zufolge ist es vor allem die Beglaubigung des zeitlichen Dagewesen-Seins des Referenten, welche die Magie des Mediums ausmacht. Seine Konzeption des fotografischen Bildes bedient das Transparenzideal der Fotografie vor allem dadurch, dass es ein Fenster zur

Vergangenheit sein soll, welches die Bilder öffnen. Fotografie wird als eine Art Lichtbrücke von der Vergangenheit zur Gegenwart gedacht, deren verstörende Kraft vom Wirklich-Gewesensein des Fotografierten herrührt. Jedes Foto zeige, so die berühmt gewordene Formulierung: »dieses-ist-gewesen« – »cela-a-été«.

Diese Auffassung ist merkwürdigerweise sowohl unabweisbar und bestehend als auch vereinfachend und irreführend. Irreführend ist sie vor allem deswegen, weil sie eine Vorstellung nährt, die man mit Jean-François Lyotard eine »metaphysische Illusion«³ nennen muss: die Vorstellung nämlich, dass objektive Fakten ihren Abbildungen in Sprache und Bild vorangingen. Diese Vorstellung ist im Falle

der Fotografie offenbar selbst dann nicht zu verabschieden, wenn man ihre Unzulänglichkeit durchaus eingesehen hat.

Mehr als jede andere bildliche Darstellung kann die Fotografie das sichtbar Gegebene festhalten und etwas zeigen, das – um gezeigt werden zu können – wirklich wahrnehmbar gewesen sein muss. Andererseits jedoch hat noch nicht einmal der Fotograf selbst genau dasselbe gesehen, was das fotografische Bild zeigt. Denn was die Kamera unter Nutzung optischer und chemischer Prozesse aufzeichnet, ist ein fixierter, spezifisch kadrierter Ausschnitt, nicht der transitorische Moment, den der in Echtzeit sieht, der den Auslöser betätigt.

Bevor wir auf diese eigenartige Mischung von Indexikalität und Konstruktivität des fotografischen Bildes zurückkommen, rufen wir uns noch einen anderen Aspekt der Barthes'schen Fotografiekonzeption in Erinnerung: Das Licht, schreibt Barthes, das vom Referenten auf die lichtempfindliche Platte mit den Silbersalzen traf, »hat sie wirklich berührt«⁴, sei daher ein tatsächliches, unabweisbares Indiz im Sinne einer direkten Spur des Referenten. Der Referent bliebe quasi »haften«. »Die Photographie ist wörtlich verstanden die Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin.«⁵ Dabei werde das In-der-Zeit-gewesen-Sein des Fotografierten beglaubigt: »Das ist nicht da, [...] aber das ist sehr wohl dagewesen«⁶.

In einer paradoxen Umkehrung zeitlicher Linearität vergegenwärtige die Fotografie das Gewesen-Sein ihres Motivs.

Das authentifizierte »Hier-gewesen-Sein« verbinde sich, so auch Herta Wolf, zu einer »unlogischen Konjugation von hier und einmal/früher«⁷. Die Wirkung der Fotografie bestehe »nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist«⁸. Auf diese Weise bestätigen und verwerfen Fotografien zugleich das durch die Herausnahme eines singulären Augenblicks unterbrochene Kontinuum der Zeit. Eine ganze Reihe von Paradoxien – die Anwesenheit des Abwesenden, die Verlebendigung des Toten, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – machen die Fotografie damit zu einem höchst selbstwidersprüchlichen Bildgebungsverfahren: Die Präsenz des Gezeigten steht im Widerstreit zur Absenz seiner raumzeitlichen Greifbarkeit, die Gegenwart im Hier und Jetzt der Bildbetrachtung zur Vergangenheit des Dargestellten, die Gewissheit eines Anblickes zur Ungewissheit des Ausdrucks, die Transparenz des Mediums zu seiner gleichzeitigen Opazität. Denn so transparent das fotografische Bild für das Vergangene ist, so intransparent ist es für sich selbst: »Was auch immer ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.«⁹ Als Fenster macht die Darstellung sich selbst zwar durchsichtig für das Dargestellte, aber der Akt des Zeigens verschwindet hinter dem Gezeigten. Mehr noch als in der Malerei kann die Fotografie die perspektivische Dargestelltheit des Gezeigten vergessen machen.

Henri Cartier-Bresson

Die Arbeiten des französischen Fotografen Henri Cartier-Bresson (1908–2004) scheinen Barthes' Fotografieverständnis in mehr als einer Hinsicht zu bestätigen. Mit einem unglaublichen Gespür für Bildorganisation und Raumstrukturen begibt sich der Fotograf mit seiner Kamera gleichsam auf die Jagd nach bildhaften Momenten im alltagsweltlich Sichtbaren. Mit einem treffsicheren Blick für den richtigen Ausschnitt gilt seine Arbeit nach eigener Aussage dem Bemühen, »das Leben bei sich selbst zu überraschen«. »L'Instant décisif«, so der Titel des Vorwortes einer 1952 erschienenen Monografie,¹⁰ der entscheidende Augenblick, scheint ihm immer dann gekommen, wenn ohne Posen, Manipulationen und Arrangements etwas aus dem beiläufig Sichtbaren besonders hervorsticht. Auf diese Weise transformiert Cartier-Bresson das prozessual Erscheinende in ein Bild, in dem das Transitorische überdauert. Seine Fotografien zeigen singuläre Ereignisse dagewesener Augenblicke und einmaliger Konstellationen, deren ephemere Sichtbarkeit und Qualität unrettbar verloren wären, hätte der Blick des Fotografen sie nicht wahrgenommen und ins Bild übersetzt.

»Ich war an diesem Ort und das Leben hat sich mir so dargestellt«, scheint er mit all seinen Bildern zu sagen, freilich in einer Weise, die das Sichtbare gleichsam kondensiert. Das kleine Mädchen, das zur rechten Zeit am rechten Ort ist – nämlich genau in jenem Quadrat aus Licht, das die harmlose Szenerie des Spieles zu einer geometrischen Konstellation verdichteter

Wirklichkeit werden lässt –, war nur jenen entscheidenden Augenblick lang genau dort, wo das Foto es zeigt. Dies war der Augenblick, den der Fotograf festzuhalten ausgezogen war, um das flüchtige Dagewesen-Sein des Motivs zu bestätigen.

»Das Auge schneidet sich aus der Wirklichkeit seine Sujets heraus«¹¹, schreibt Cartier-Bresson und beansprucht damit eben jene Idee, der zufolge das Bild wie ein Fenster eine gerahmte Aussicht auf die sichtbare Welt bietet. Bezeichnenderweise ist es allerdings das Auge und nicht die Kamera, dem das Entscheidende zugeschrieben wird; der bildnerische Akt beginnt bereits mit dem aufspürenden Blick und kommt mit dem Zeugnis ablegenden Foto nur zu einem Abschluss. An dem indexikalischen Fotografiekonzept ändert das aber nichts, im Gegenteil, es ist die Wirklichkeit des Sichtbaren, die ausgeschnitten und dokumentiert werden kann. »Das Leben«, beschreibt Cartier-Bresson eine seiner Fotoreportage-Reisen, »war derart [...], daß ich nichts anderes tun mußte, als meine Kamera auf das zu richten, was mich am meisten berührte«¹².

Der entscheidende Augenblick scheint also für Cartier-Bresson in einer Art Bildwerdung des Sichtbaren zu bestehen, nämlich darin, dass eine Konstellation zustande kommt, in der eine geometrische und rhythmische Ordnung, eine wohlproportionierte Verteilung von Vertikalen und Horizontalen, Massen und Proportionen, Licht und Schatten gegeben ist: »La joie c'est la géométrie, toute est en place, au moment juste.« – Freude der Geometrie, wo alles zum richtigen Moment am rechten Ort sei.¹³

Unter Form verstehe er »eine strenge plastische Organisation«, die »das Ergebnis eines spontanen Gefühls für [...] plastische Rhythmen«¹⁴ sei. Zweifellos ist er dabei immer auch Kompositeur, dessen interessegeleiteter Blick quasi eine eigene Art der Belichtung darstellt und das Gesehene dem Bildrahmen anpasst. Doch sind seine Arbeiten auch dann noch Entdeckungen und keine Erfindungen von Formen, Proportionen oder Linienführungen. Gleichwohl ist zu fragen, ob man das im Bild Erscheinende jemals in der Wirklichkeit gesehen hätte, wäre die Kamera nicht da gewesen, um den Blick des Künstlers festzuhalten. Wie Clive Scott treffend schreibt, ist die Komposition »identified rather than generated«¹⁵. Stets geht es jedenfalls um die »Feststellung eines bestimmten Rhythmus der Oberflächen, Konturen und Tonwerte innerhalb der Wirklichkeit«¹⁶. Der bestechende Augenblick verdankt sich also einem Zusammenwirken von Sehen und Sichtbarem bzw. beider Spontaneität, der des Sehenden, der praktisch handelt,¹⁷ und der des Sichtbaren, das im Nu eines einmaligen, unwiederbringlichen Augenblicks eine bildhafte Konstellation ergibt.

Wohl wird das Sichtbare erst dadurch zum Bild, dass es ausgeschnitten und gerahmt wird, aber es weist eine inhärente Ikonizität auf, die Cartier-Bresson wie kaum ein anderer zu dokumentieren imstande ist. Sein mit Einbildungskraft begabter Blick wirft ein Licht auf jene Strukturiertheit des Sichtbaren, die erst durch Rahmung und Ausschnitt für jedermann wahrnehmbar wird und einen Moment der Perfektion ergibt. Mit seinem »savoir-voir« zeigt er mit einem schmalen Aus-

schnitt aus Raum, Zeit und Leben einen perspektivierten, isolierten, in der Bewegung angehaltenen Augenblick von Visibilität und Ikonizität.

Hiroshi Sugimoto

Die Imago der Fotografie als Fenster zur Vergangenheit bedient auch der zeitgenössische Künstler Hiroshi Sugimoto (* 1948), freilich um es zu konterkarieren, denn seine Bilder zeigen vor allem: »So-ist-es-nie-gewesen«. Das gilt, wie wir sehen werden, nicht nur für die Werkgruppe der Porträts, sondern auch für die Serie der »Theatres«, Aufnahmen leerer Filmspielhäuser, und die sogenannten Seestücke (»Seascapes«).

»Zeit ist das Thema meiner Arbeit«¹⁸, so der Künstler, er wolle ihren Verlauf festhalten. In seinen 1978 begonnenen, 1993 fortentwickelten Aufnahmen prächtiger amerikanischer Kinosäle aus den 1920er und 1930er Jahren ist die angehaltene Zeit in besonderer Weise thematisch. Während einer Filmvorführung bleibt die Blende seiner zentralperspektivisch positionierten Kleinbildkamera für die gesamte Spieldauer geöffnet, sein Film wird von den Filmbildern quasi überflutet. »Time exposed«, nennt der Künstler das Verfahren, was in den deutschsprachigen Katalogen als »belichtete Zeit« übersetzt wird. Die dauerhafte Belichtung führt zum Verschwinden der Bilder, am Ende bleibt eine weiße Leinwand übrig, ein leuchtendes, leeres Lichtfeld, das einen Kinosaal beleuchtet, in dem das Publikum fehlt; ein leeres Fenster, das nichts mehr zeigt, außer vielleicht den Zeigevorgang in seiner Undarstellbarkeit.

Die Zeit, die das üblicherweise sekundenbruchteil-kurze Aufblinken der Blende erfassen kann, wird so lange ausgedehnt, bis nichts mehr erscheint; die Architektur wird zum innerbildlichen Rahmen der monochromen Leinwand, die Repräsentation der Repräsentation verweist auf nichts anderes mehr als auf sich selbst.

Ganz im Gegensatz zu Cartier-Bresson wird die Fotografie bei Sugimoto zur Herichtung einer Bühne, auf der die Darstellbarkeit des Dargestellten systematisch bezweifelt wird. An die Stelle des kairologischen Momentes tritt die Abstraktion. Ein wenngleich unrealisierter Vorschlag für den Titel der großen Sugimoto-Ausstellung in der Washingtoner Hirshhorn-Sammlung 2005 lautete in abgrenzender Anspielung auf Cartier-Bresson »The indecisive Moment«¹⁹ – der unbestimmte Augenblick. Worauf eine solche Darstellung noch referiert, ist schwer zu sagen; Barthes' »unerhörte Verschränkung« (confusion inouïe) von ›cela-a-été‹ und ›c'est çalk: ›Wirklichkeit ›Es-ist-so-gewesen‹ und Wahrheit ›Das ist es!‹²⁰ bleibt gewissermaßen auf der Strecke.

Mit den Porträtarbeiten seines Œuvres thematisiert Sugimoto eine Art Theater des Todes. In seinen perfekt ausgeleuchteten Schwarz-Weiß-Fotografien von Wachsfiguren aus den Wachsfigurenkabinetten Londons und Amsterdams erscheinen die Porträtierten in einem der Dunkelkammer entlehnten schwarzen Nichts.

Was wir im Fall von Sugimotos Porträtarbeiten sehen, ist zwar kein Foto von William Shakespeare oder Henry VIII., doch es sind Fotos und es sind Porträts der Genannten, und es würde sehr

schwerfallen, über sie zu sprechen, ohne die Porträtierten zu erwähnen, denn diese sind gewissermaßen auch dann noch die Referenten der Fotografie, wenn sie sich niemals vor irgendeinem Objektiv befunden haben können. Sugimotos Arbeiten zeigen ganz und gar nicht, was gewesen ist. Und doch befanden sich ihre Referenten, wie es sich für analoge Fotografie gehört, vor der Kamera. Doch ihre Referenten sind selbst nur Abbilder von Vorstellungen, Bild vom Bild, das man sich von einem Namen zu machen angewöhnt hat. Was hier dokumentiert, bezeugt und beglaubigt wird, ist die Imago Shakespeares bzw. des monströsen Königs, so wie Geschichte und Kunstgeschichte sie überliefert haben. Was der Künstler darstellt, ist gleichsam ein wirkliches Vorstellungsbild.

Durch die einschneidenden Maßnahmen der Beleuchtung, der Schwarz-Weiß-Reproduktion und des Ausschnitts sowie der großformatigen und hintergrundlosen Darstellung wirken die Fotografierten Sugimotos lebendiger als die Wachsfiguren. Die fotografische Inszenierung lässt die Künstlichkeit der Wachspuppe vergessen, das Ölige der Wachs Oberfläche verschwindet im feinen Korn der Fotografie. Durch eine perfektionierte Reproduktionstechnik, die die Stofflichkeit der Darstellung quasi verleugnet, wirkt die Kopie der Kopie ›echter‹ als das ›Original‹. »Ich verlasse mich nicht«, schreibt Sugimoto, »auf das optische Bild, sondern ergänze es ganz beträchtlich, ich manipulierte das Medium«²¹.

In Anlehnung an die Bildkonvention des Dreiviertelprofils – nahezu nahtlos



Abb. 1
 Isabelle Le Minh, Aquila Degli Abruzzi, Italie,
 1952, 2008, aus der Serie: Trop tôt, trop tard,
 after Henri Cartier-Bresson
 Pigmentdruck auf Barytpapier, Motiv: 20 × 14 cm

anknüpfend an die Porträtkunst des jüngeren Holbein oder beleuchtet im Chiaroscuro eines Rembrandtgemäldes – inszeniert Sugimoto die Fotografie als Nachbildung eines Bildes, das jemanden nachbildet, als Nachahmung der Nachahmung von Lug und Trug. Mehr noch als die Malerei vergegenwärtigt die Fotografie – als wäre sie eben jenes transparente Fenster zur Vergangenheit – die vor Jahrhunderten Gestorbenen, schafft eine scheinbar physisch präsente Virtual Reality, jedenfalls eine gespenstische Lebendigkeit des Toten. Ähnlichkeit wird zu einer graduell steigerbaren Qualität des Bildlichen, der gedoppelte Illusionismus der fotografierten Kopie eines gemalten Originals wirkt authentischer als das Gemälde oder die Wachsfigur. Mit solchen theatralischen Inszenierungen des Fotos als Durchsicht auf etwas scheinbar ›Faktisches‹, dessen Faktizität zugleich notwendig das Produkt seines ›So-tun-als-ob‹ sein muss, führt Sugimoto das indexikalische Fotografiekonzept mit seiner Authentizitätsimago ad absurdum.

Isabelle Le Minh

Die zeitgenössische französische Künstlerin Isabelle Le Minh (* 1965) hat sich just auf die beiden Fotografiepraxen Henri Cartier-Bressons und Hiroshi Sugimotos bezogen – um sie aufgreifend völlig abzuwandeln.

In ironischer Durchbrechung von Cartier-Bressons Jagd nach dem entscheidenden Augenblick trägt eine Serie, die sich mit ihm auseinandersetzt, den Titel »Trop tot et trop tard«. In dieser Serie



Abb. 2

Isabelle Le Minh, D52 (Genol 1 g, Hydrochinon 3 g, Natriumsulfit anhydrid 13 g, Natriumcarbonat-Monohydrat 30 g, Kaliumbromid 1 g, Wasser 1000 ml), 2012, aus der Serie: Darkroomscares, after Hiroshi Sugimoto
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Motiv: 42,3 × 54,3 cm



Abb. 3
Hiroshi Sugimoto, Mediterranean Sea, Cassis, 1989
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Blatt: 46 × 58 cm

retuschiert Le Minh Cartier-Bressons Bilder, um zu fragen, was vom entscheidenden Augenblick bleibt, wenn sie entvölkert werden (Abb. 1). Zumindest im direkten Vergleich sieht man, dass die Bilder auch dann noch Spuren evozieren, wenn sie diese unterlaufen. Sie verlieren also gewissermaßen ihren Spur-Charakter nicht, wenn sie die Leere und das Abwesende thematisieren, im Gegenteil: Die Abwesenheit wird zum reflexiven Thema der fotografischen Arbeiten von Isabelle Le Minh. »Il n y a pas de Moment décisif«, scheint sie zu sagen, »on est toujours trop tôt ou trop tard« – es gebe keinen richtigen Moment, man sei immer zu früh oder zu spät.

Die Künstlerin rechnet ihre Arbeiten dem Post-Fotografischen zu, dem nachfotografischen Zeitalter, das einen Epochenchnitt markiert. Wenn man mit Photoshop beliebig dekonstruieren, umkehren, kommentieren, iterieren kann, läuft die Behauptung »cela-a-été« ins Leere. Das Wirkliche und das Imaginäre treten in einer Weise vermengt auf, dass eine Trennung bloß noch analytisch fungieren kann.

Der Bruch mit der Indexikalität der Fotografie ist offenkundig, und doch werden wir den Spur-Charakter, wie man anhand einer zweiten Serie Le Minhs sehen kann, nicht vollständig los. Die Arbeiten tragen den Titel »Darkroomscares, after Hiroshi Sugimoto« (Abb. 2) und kommen folgendermaßen zustande: Das Entwickeln von Schwarz-Weiß-Fotos in der Dunkelkammer benötigt Bäder in drei verschiedenen Entwickler- bzw. Fixierer-Flüssigkeiten. Von diesen Schalen und dem darin befind-

lichen Fotopapier hat Le Minh eine Serie von über 200 Aufnahmen mit der Großformatkamera angefertigt. Dabei hat sie die Beleuchtung und die Belichtungszeit variiert. Auf diese Weise entstanden zehn Aufnahmen, die sie behalten und als quasi interpikturalen Kommentar zu Sugimoto ausgestellt hat. Dieser hat mit seiner Serie »Seascapes« (Abb. 3) Schwarz-Weiß-Fotografien von Meereslandschaften produziert, deren eigentliches Thema abermals das Vergehen der Zeit ist. Le Minhs Bilder sehen diesen Meereslandschaften täuschend ähnlich, ohne jedoch im Geringssten die naturalistische Abbildung einer landschaftlichen Realität zu sein. Damit durchkreuzt Le Minh erneut die Transparenz-Illusion, um stattdessen die Arbeit am Material zu zeigen und neue Wege der Bilderzeugung zu erproben. Man könnte es im Rückgriff auf die Kunsthistorikerin Martina Dobbe die »bildliche Potenzialität der Fotografie«, nennen, die über die »abbildliche Lesart«²² aus dem Blick geraten war und die dadurch zurückgewonnen wird. »After photography« wäre demzufolge ein solche Fotografie, die die Möglichkeiten des Fotografischen fortschreibt, indem sie das Material thematisiert. Anstelle der Imago, man blicke durch ein transparentes Medium auf ein Gegebenes bzw. Gewesenes, kreierte sie Fiktionen eigener Art.

In seinem Aufsatz »De l'image-trace à l'image-fiction«²³ hat Philippe Dubois die These vertreten, dass sich seit den 1990er Jahren eher die Frage stelle, was die Fotografie könne, als die, was sie sei. Man darf gespannt sein, was sie noch alles kann.

- 1 Die folgenden Betrachtungen gehen auszugsweise zurück auf meine bereits erschienenen bildtheoretischen Überlegungen, die hier um den Bezug auf die Arbeiten der zeitgenössischen französischen Fotografin Isabelle Le Minh erweitert wurden. Ich danke Katrin Thomschke für den Hinweis und Isabelle Le Minh für das zur Verfügung gestellte Bildmaterial. Für Hiroshi Sugimoto und Henri Cartier-Bresson vgl.: Eva Schürmann: »Erscheinen als Ereignis. Zeittheoretische Überlegungen zur Fotografie«. In: Emmanuel Alloa (Hg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, Paderborn 2013, S. 17–38.
- 2 Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 1995, S. 12.
- 3 Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, 2., korr. Aufl., München 1989, S. 141.
- 4 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Aus dem Französischen von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 1989, S. 91.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., S. 26.
- 7 Herta Wolf: »Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' *Die helle Kammer*«. In: dies. (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002, Bd. 1, S. 89–107, hier S. 95.
- 8 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 92.
- 9 Ebd., S. 14.
- 10 Henri Cartier-Bresson: »L'Instant décisif«. In: ders., *Images à la sauvette*, hg. von Tériade, Paris 1952. Jean-Pierre Montier weist darauf hin, dass dieser Text als ein Manifest für den Fotojournalismus gelesen worden sei, während er doch im Grunde nur eine differenzierte Anmerkung zu einigen Aspekten der Fotografie ohne programmatische Absicht sei: Jean-Pierre Montier: *Henri Cartier-Bresson. Seine Kunst – sein Leben*, München 1997, S. 136.
- 11 Cartier-Bresson, zit. nach Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie*, München 2006, S. 81.
- 12 Cartier-Bresson, zit. nach Montier, *Henri Cartier-Bresson*, S. 153.
- 13 Cartier-Bresson in einem Film-Interview, in: »Henri Cartier-Bresson. Biographie eines Blicks« von Heinz Bütler, Zürich 2003, CD-ROM.
- 14 Cartier-Bresson, zit. nach Montier, *Henri Cartier-Bresson*, S. 141.
- 15 Clive Scott: *Street Photography. From Atget to Cartier-Bresson*, London 2007, S. 50.
- 16 Cartier-Bresson, zit. nach Kemp/Amelunxen, *Theorie der Fotografie*, S. 81.
- 17 Vgl. dazu Eva Schürmann: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main 2008.
- 18 Hiroshi Sugimoto im Interview mit Thomas Kellein, in: *Hiroshi Sugimoto. Time exposed* (Kat. Ausst. Kunsthalle Basel 1995), Stuttgart 1995, S. 89–95, hier S. 95.
- 19 David Elliot: »Hiroshi Sugimoto. The Faces of Infinity«. In: *Hiroshi Sugimoto* (Kat. Ausst. Mori Art Museum, Tokio 2005, Hirshhorn Museum Washington D.C. 2006), Ostfildern-Ruit 2005, S. 33–42, hier S. 39.
- 20 Barthes, *Die helle Kammer*, S. 124.
- 21 Nancy Spector (Hg): *Hiroshi Sugimoto. Portraits, Ostfildern-Ruit 2000*.
- 22 Vgl. Martina Dobbe: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaften, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, München 2007.
- 23 Philippe Dubois, »De l'image-trace à l'image-fiction«. In: *Études photographiques* 34 (2016), <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593> (letzter Zugriff: 02.03.2021).

Die vergangene Zukunft der Photographie

Hubertus von Amelunxen

LB gewidmet

*»A photograph is not a substitute for anything.«
Hollis Frampton, 1962*

*»Photography is an art of content, analogous to drama, the novel and film.«
Lewis Baltz, 1972*

Die Frage nach der Zukunft der Photographie erfolgt aus einer Gegenwart, die eine vergangene Zukunft, eine Zukunft der Vergangenheit ist.¹ Dass die Photographie künftig ist, ihre Zeit der Aufnahme in die Zeit der Betrachtung überträgt, kann nicht bezweifelt werden, und wenn es eine Aufgabe der Photographie gäbe, so hieße sie, in eigenem Inhalt vollendet, sich künftige Blicke zu sichern. Strukturell verstanden, könnte die Frage in den Verhältnissen begründet sein, in denen sich das Medium Photographie gegenwärtig befindet – ob entweder das Medium Photographie oder aber die Verhältnisse sich verändert haben. Nach der Zukunft der Kunst ist oft genug gefragt worden, seit ihrem Ursprung: von Platons Höhlengleichnis

über die »Querelle des Anciens et des Modernes« zu Hegels geschichtsphilosophisch konstatiertem Ende der Kunst, den vielen künstlerischen Morden an der Kunst durch die Avantgarden bis in die heutigen Tage hinein. Man darf bezweifeln, ob diese Frage von irgendeinem Interesse ist, zumal Kunst jenseits einer kollektiven Frage der gesellschaftlichen und strukturellen Verortung zu jeder Zeit aus der Not, aus der Leidenschaft, aus der Lust und aus einer inneren Notwendigkeit geschöpft wird, und sie entsteht ohne das Diktat, je eine Antwort schuldig zu sein. Da wir nicht nur aus dem Kaffeesatz lesen wollen, sollte zwischen einer zeitlich bestimmten, historischen Zukunft der Photographie – beispielsweise hinsichtlich der

technischen Entwicklung der Apparaturen, der Optik, der Halbleiter etc. –, einer gesellschaftlichen Zukunft des Gebrauchs mitsamt der ihm zugrundeliegenden Intentionen und einer ästhetischen Zukunft unterschieden werden, also der Formen und Inhalte, die künstlerisch im Medium der Photographie bzw. ihm benachbarter Medien verlangt werden.

Zum Jubiläum der 150 Jahre Photographie, im Jahr 1989, konnte ich gemeinsam mit Dieter Appelt die Ausstellung zu William Henry Fox Talbot in der Neuen Nationalgalerie realisieren, »Die aufgehobene Zeit – Zur Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot«, zum Ursprung der Photographie aus dem Blickwinkel eines ihrer Erfinder, eines Neugierigen und umfassend humanistisch Gebildeten, dem die Wissenschaften und das induktive Experiment die geistige Erfassung und Erschließung der Welt bedeuteten. Mit gerade einmal acht Jahren, bereits fließend in sechs Sprachen, mahnte er seine Mutter, alle an sie gerichteten Briefe für die Zukunft aufzubewahren.² Was mit der Photographie zu unternehmen war, hat William Henry Fox Talbot binnen zwei Jahrzehnten experimentell ausgelotet und umgesetzt: Mikro- und Makrophotographie, photographische Druckverfahren, Lichtsatz für arme Poeten, das erste photographisch illustrierte Buch und die erste Phänomenologie der Photographie, »The Pencil of Nature« (1844–1846), Belichtung zu 1/100.000 Sekunde mit der Entladung einer Faraday'schen Batterie und vieles mehr. Es gelangen ihm wichtige technische Fortschritte im Gebrauch der Photographie.

Das Wichtigste aber war die Erkenntnis, dass die Photographie den Menschen ins Licht der Zeit und die Zeit in den Schatten des Bildes stellt. Jede Photographie ist eine chronoskopische Erfassung menschlicher Existenz.

Ein paar Jahre später, 1995 in München, kam der dialektische Widerpart, die Ausstellung »Fotografie nach der Fotografie«. Hier ging es um die Veränderung des künstlerischen Umgangs mit dem Medium Photographie durch die globale Digitalisierung und die anstehende Ablösung der Dunkelkammer durch die algorithmische Berechnung des Bildes, die Vertretung und Verrückung des historischen Raumes durch die rechnerische Generierung von Raum und Licht und damit auch von Zeit. Etwa dreißig Künstlerinnen und Künstler waren eingeladen, sich mit ihrem Werk photographisch zu den grundlegenden Veränderungen von Körper und Gedächtnis, historischem und psychischem Raum zu befassen.³ Im Wesentlichen handelte es sich um zwei Schwellen, jene erste vom händischen zum technisierten, physikalisch-chemischen, indexikalischen Bild, und die zweite von diesem fort zur vollendeten Berechnung, Simulation oder Generierung des Bildes durch bereits vorgegebene oder aber eigens programmierte Software. Was bedeutet es, dieser Schwellen gewahr zu werden, sie zu betreten und einen anderen Raum zu öffnen?⁴ Photographie ist ein Zeitbild und ist es auch dort noch, wo es seinen analogen Status gegen den eines analogo-numerischen Bildes eingetauscht hat.⁵ Es ist der Drang des Menschen, alles in die Zeit zu geben, die eigene Zeit und selbst die Zeit davor,

vor der Geburt, die Zeit der Eltern und Großeltern, die Zeit der Verluste und Gewinne, der Kriege, Freuden, Verwerfungen und Verödungen. Alles geschieht aus der Zeit heraus. Das bildliche Einfrieren der Zeit zu einem Augenblick macht einen Großteil der Faszination der Photographie aus, dieser menschenfeindlichsten aller menschlichen Erfindungen, ein »Teufelsmittel«, wie Thomas Bernhard sie nannte.⁶ Ob nun wirklich das 19. Jahrhundert gleichermaßen die Geschichte wie die Photographie erfand, wie Roland Barthes behauptet, oder Geschichte und Photographie sich darin gleichen, dass beide ein Mittel der Entfremdung seien, was Siegfried Kracauer zur Grundlage seiner Historik macht – immer jedenfalls ist Photographie ein Zeitbild. Die enge Verflechtung von Photographie und Zeit ist es auch, die jede Historisierung der Photographie zu einem schwierigen, zweifelhaften Unterfangen macht, bedingt sie doch eine Historisierung des Zeitbildes, welche das einzelne Bild ohne Rückvergewisserung ebenso der Zeit zurechnet wie die Sekunde der Minute. Die Zeit des Bildes wird in Epoche, Stil, Kanon und Autorenschaft eingeebnet, die Falten werden gebügelt und Singularität wie Kontingenz des photographischen Bildes im vorausgesetzten Kontinuum historischer Linearität aufgehoben. Doch mit der Zeit der Photographie verhält es sich wie bei dem Protagonisten von Juan Rulfos Roman »Pedro Páramo«, der das von Stecknadeln durchlöchernte Bild seiner Mutter in der Hemdtasche trägt und jedes Mal, wenn er das Bild an einem anderen Ort an die Wand pinnt, die Zeit von Neuem beginnen und einen magischen Raum nicht geschicht-

licher, aber zirkulärer Zeit entstehen lässt.⁷ Jede Historisierung, jeder Kanon opfert den Augenblick, und für eine Geschichte der Photographie als Bildern der Augenblicklichkeit bedeutet dies eine Geschichte der unerlösten Momente, der aufgehobenen Zeit.⁸ Die Zeit der Photographie ist, mit Vilém Flusser gesprochen, die Zeit des phänomenologischen Zweifels: zu jeder Zeit einem Bild gegenüberzustehen, dessen Zeit das Ende eines Werdens ist, zugleich aber das Ende als Werden bewahrt. Die Photographie nimmt Zeit, radikal, und sie gibt Zeit. Das war und ist das photographische Paradoxon – die vergangene Zukunft.

Für William Henry Fox Talbot war das photographische Bild nicht eindeutig, so wenig zu deuten, dass er nach 1835 bekanntlich seine Erfindung wieder in die Schublade legte, bis er 1839 von der anderen Erfindung durch Niépce und Daguerre hörte. Sein Anliegen war es, einerseits die Photographie wissenschaftlich zur Erkundung dessen zu nutzen, was nicht gewusst noch gesehen ist, andererseits eben zur Gründung einer neuen Kunst, die er selber – wie auch Étienne-Jules Marey mit der Chronophotographie wenige Jahrzehnte später – nicht für sich beanspruchen wollte, sondern als Grundlage für eine Kunst der Zukunft zu liefern gedachte. Der Einbruch des Photographischen in die Phänomenologie der Wahrnehmung hat mit dem technischen, zeitfaktischen Bild den Begriff der Kunst radikal über den Haufen geworfen. Von der neuzeitlichen Kunst Giottos bis zu den Seestücken William Turners bestimmte der mimetische Impuls die raumzeitliche

Darstellung in der Malerei. William Turners berühmter Ausspruch zur Photographie, er sei froh, sein Werk bereits vollendet zu haben, lässt die Einsicht anklingen, dass dem Einbruch der Photographie in die Bestimmungen des Ästhetischen das Ende der Mimesis als Movens der Malerei folgen sollte. William Henry Fox Talbot, Étienne-Jules Marey, Charles Baudelaire und Marcel Duchamp waren in ihrem Denken, Forschen und Handeln – das Bild ist eine Handlung – am jeweiligen Ursprung dieser radikalen Veränderung. Wollten wir diese erste Schwelle benennen und historisch situieren, so läge sie zwischen der Aufklärung, der Emanzipation von Verstand, Vernunft und Gesellschaft jenseits der kanonischen Überantwortung von ästhetischen Urteilen an hierarchisch strukturierte Diskurse von Kunst und Gesellschaft, und einer Romantik, die sich geistig wehrhaft gegenüber und mit den Wissenschaften (sowohl anverwandt wie auch zu ihnen antagonistisch) versteht – die blaue Blume im Land der Technik, wie Walter Benjamin sagt.⁹ Nicht die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks stand im 19. Jahrhundert im Vordergrund, sondern der katastrophische Schnitt in das, was wir die Genese des Kunstwerks nennen können, die Logik des Produziertseins des Kunstwerks, wie Adorno ein Jahrhundert später schreibt. Mit der Photographie hat das Kunstwerk keine Zeit der Genese mehr, die sich als ein dauernd bildender Prozess in der Zeit verstehen ließe, ablesbar in den Schichten, Strichen, den Texturen und Fakturen des Bildes, die erst später, wenn dieses längst das Atelier verlassen hat, »zusammenwachsen«.

Vielmehr haben die Unmittelbarkeit, die Plötzlichkeit, der Schock, das »poetische Faktum«, wie Salvador Dalí es prägnant nannte, jeden Verlauf der Entstehung des Kunstwerks ersetzt, zumindest dort, wo wir von Photographie sprechen. Mit einer Unterbrechung, die ein Katalysator für die Abstraktion war, des Symbolismus, des Piktorialismus, da zwischen 1890 und 1910 deutlich formuliert wurde, die Kunst der Photographie bestünde nicht in der Aufnahme, sondern in der Zubereitung der Aufnahme in der Dunkelkammer – nicht das Dargestellte, sondern die Darstellung bestimme das Kunstwerk –, hat die Photographie sich bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts cum grano salis dann recht gleichförmig entwickelt. Gleichförmig sage ich, ja, aber doch in den verschiedensten Richtungen, Stilen etc., langweilig, da die »zu Markt und Museum verkommene« künstlerische Photographie sich nach und nach der Eigenart des Mediums entfremdete. Als Alfred Stieglitz 1922 die berühmte Frage an Marcel Duchamp richtete: »Wie halten Sie es mit der Photographie?«, und der ungefähr antwortete: Das wissen Sie, ich verehere die Photographie, solange sie uns die Malerei verachten lehrt, bis ein anderes Medium kommt und uns die Photographie verachten lehrt – war dies die entscheidende, von Baudelaire bereits prognostizierte Antwort. Schon in dem berühmten Manifest von El Lissitzky und Hans Arp zu den Ismen in der Kunst spielt die Photographie keine Rolle mehr.¹⁰

In den frühen 50er Jahren des 19. Jahrhunderts forderte Gustave Le Gray vehement, die Eigenheit des photographischen



Abb. 1
Lewis Baltz, Commercial Building, Pasadena, 1973, aus der Serie: Prototype Works
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Blatt: 41 x 50 cm



Bildes anzuerkennen und sie vor Industrialisierung und Kommerzialisierung und zugunsten der Kunst zu schützen. Die Photographie sollte gemeinsam mit der Malerei in den Museen ausgestellt und die Menschen sollten für den neuen Blick, für das neue Sehen durch die Photographie geschult werden. Er war Mensch seiner Zeit und ahnte gewiss nicht das Bauhaus voraus, dachte vielmehr an seine Seestücke, doch der Ansatz hätte ein entscheidender sein können, kundig die Bemerkung von László Moholy-Nagy vorwegnehmend, dass die der Photographie Unkundigen die künftigen Analphabeten sein würden. Es scheint mir heute wichtig, sich der fundamentalen Kritik an der Photographie bewusst zu werden, die im 19. Jahrhundert vor allem mit Charles Baudelaire einsetzte: Sie galt weniger der formalästhetischen Bewertung von Photographien, die, als würde er Gerhard Richters wissend kritische Betrachtung zur Photographie vorwegnehmen, von grundsätzlicher Trivialität sind, als den elementaren und von Baudelaire als fatal angesehenen Folgen für das Begreifen von Kunst überhaupt.¹¹ Während die meisten Stellungnahmen zur Photographie im 19. Jahrhundert in ihrer Argumentation im Netz der traditionellen Kunstkritik verstrickt bleiben, zieht Baudelaire keineswegs einen Vergleich zwischen Malerei und Photographie, sondern zwischen Bild und Beschauer, und analysiert die Rückwirkung der konsumtiven anstelle der kontemplativen Anschauung der Photographie. Vor allen anderen, das hatte Walter Benjamin erkannt, verfolgt Baudelaire eine Kritik der Warenästhetik, der Auslage – und Photographie ist ihr Bild.

Baudelaires Einspruch gilt der Bourgeoisie, die in der Kunst den Reflex eigener Bedürfnisse zu finden sucht, anstatt das einschneidende, gar dekonstruktive Potenzial des photographischen Bildes zu erkennen. Das Credo sei, Kunst habe die absolute Reproduktion des Realen zu bieten, folglich sei Photographie die vollendete Kunst. Damit zielt er auf die »Technokratie der Sinnlichkeit«, um einen Begriff von Wolfgang Fritz Haug aus seiner Kritik der Warenästhetik aufzunehmen, der dann von Situationismus und Fluxus übernommen wurde – die Avantgarden sind nah beieinander. Die ästhetische Produktion assimiliere die ökonomischen Strategien und tausche den ästhetischen Schein des Kunstwerks gegen den Warenschein der »rohen Dinglichkeit«. Wenn es der Kunst um den Markt geht, bedarf es der adäquaten Identifikationsangebote für den Käufer; diese sind nunmehr aus ihrer ikonographischen Tradition entlassen und im Alltäglichen angesiedelt – die Photographie legt ihren Gegenstand der Anschauung traditionslos dar. Der nach wie vor entscheidende Satz Baudelaires lautet: »Ist es gestattet anzunehmen, dass ein Volk, dessen Augen sich daran gewöhnen, die Ergebnisse einer materiellen Wissenschaft als Produkte des Schönen anzusehen, nach einer gewissen Zeit die Fähigkeiten einbüßt, was im weitesten ätherisch und immateriell ist, beurteilen und empfinden zu können?«¹² Da ist es nur noch ein Sprung zu Marcel Duchamps »Fountain« von 1917.

Baudelaires vorausschauende Bestandsaufnahme zur Zukunft der Kunstrezeption setzt sich, von Marcel Duchamp

weitergetragen, bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts fort. Sie beurteilt nicht das Kunstwerk, sondern die Materialisierung des Werks und damit seine zweckhafte Einbettung in die gesellschaftlichen Bedürfnisse der Betrachtung. Die Folgen sind andernorts hinreichend beschrieben worden.

Von Baudelaire zu Paul Valéry, der zur Hundertjahrfeier der Erfindung der Photographie sagte, die Photographie habe den Menschen daran gewöhnt, nur noch das zu sehen, was zu erwarten gewesen wäre, und nicht mehr das, was nicht existiert, wohl aber in der Einbildungskraft schlummert; von Aby Warburgs »Bilderatlas Mnemosyne« (»zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft ...«), Erwin Panofskys in Aussicht gestelltem Totsagen der Kunst 1929/1930 durch die schwindende Urteilsfähigkeit – »und sie wird nicht an der Reproduktion gestorben sein«¹³ –, über Benjamins widerstrebende Verabschiedung des Originals 1935 bis hin zu André Malraux' Diktum im Umfeld seines 1947 begonnenen »Musée imaginaire«, dass die Kunstgeschichte eine Geschichte des Photographierbaren geworden sei – vieles ist bereits aus der Kritik Baudelaires von 1859 abzulesen gewesen, ihre vergangene Zukunft. Und hatte nicht der bedeutende Künstler und Photograph Lewis Baltz über große Teile der Kunstwelt geäußert: »Artist becoming bourgeois, making art for other than it's own sake«¹⁴. Das klingt wie die Widmung der »Fleurs du Mal« Baudelaires an den Bourgeois: »hypocrite lecteur«.

Sprechen wir über die Zukunft der Photographie, dann müssen Zweifel über

die Relevanz möglicher Antworten aufkommen. Weil mögliche Antworten auf die Zukunft der Photographie sich nur aus ihrer Vergangenheit herauslesen ließen? Oder weil eine Differenzierung zwischen künstlerischer Photographie und anderer Photographie grundsätzlich problematisch ist? Muss ich mich nun vorsehen, als Bild nur das Photographische und als ein Photographisches nur das Künstlerische zu sehen? Und wäre dann in der Benennung nicht nun schon jene Schwelle überschritten, die es zunächst und zuvörderst zu erkunden gilt? Schließlich heißt der Titel des Symposiums: »Über die Zukunft der künstlerischen Photographie«.

Wo stehen wir nun mit der Zukunft der Photographie, der künstlerischen Photographie? Können wir einmal absehen von den Umständen, Abständen, Zuständen der Kunstakademien, der Photo-Schulen, der Biennalen und Ausstellungsmarathons sowie der selten auskurierten Kuratoren und Kuratorinnen, dann gilt es Kriterien aufzustellen, die nicht vom Markt, einzig von den Bildern selbst diktiert werden. Doch die Bilder sind stumm. Für das künstlerische Schaffen ist Bildung fundamental, weniger für den künstlerischen Prozess als für die mit ihm einhergehende Verantwortung. Wesentlich aber bleibt die existenzielle Behauptung des Prozesses im Angesicht der Künste und des Lebens. Es bedarf einer substanziellen Bildung, um Bilder sehen, vergleichen, »verstehen« oder gar schaffen zu können. Und Bildung bedeutet ein historisch erworbenes und auf Zukunft angelegtes Wissen, das den Antagonismus von Kunstwerk und gesellschaftlichem Individuum zu verstehen und

in eine gesellschaftliche Erfahrung zu übersetzen weiß. Zudem und wesentlich bedeutet Bildung Aufklärung. Bildung nach Moses Mendelssohns und Kants Beantwortung der Frage »Was ist Aufklärung?« verlangt nach Mündigkeit und Fähigkeit der Unterscheidung, der Kritik. Wo ist diese Kritik heute? Und wie vereinbaren wir die elementare, jeder Kunst als Apriori verliehene Zweckfreiheit mit der Funktionalisierung und der Politisierung des Bildes?¹⁵ Geht es für die Zukunft der »künstlerischen« Photographie um eine Kommunikation, um ihre Kommunizierbarkeit? Sind wir uns nicht einig, dass Kunst eben weder Kommunikation noch Information ist? Und wenn in Düsseldorf bei einem jüngsten Ankauf von Photographie für ein großes Museum, dem größten Ankauf je von Photographie in der Geschichte der BRD, nur mehr mit Motiven, nicht mehr mit Originalen argumentiert wird, die Bilder selbst also gar nicht in Augenschein genommen werden – ist dann nicht der Tod der Kunst eingeleitet, die folglich nicht aufgrund der Reproduktion gestorben wäre, wie es Baudelaire 1859 ahnte und Panofsky 1929 niederschrieb, sondern dem Merkantilismus und der puren Verflachung der Gemüter und Wahrnehmungen geschuldet? In seiner Kritik der Photographie schrieb Baudelaire: »[D]enn wenn der Künstler das Publikum verdimmt, so rächt es sich dafür an ihm.« Und: »Erlaubt man der Photographie als Stellvertreterin der Kunst in einigen ihrer Funktionen aufzutreten, so wird sie diese bald verdrängt und gänzlich verdorben haben, dank der natürlichen Verbündeten, die sie in der Torheit der Menge findet.«¹⁶

Ein Ausblick kann nur in Sorge und Ernsthaftigkeit gegeben werden, und er betrifft nicht nur die Photographie. Sinnlos ist es, den Grund für die verflachende Rezeption des Kunstwerks einzig den Kunstmärkten zuzuschreiben, den Rankings, Quoten und Höchstpreisen, dem Warenhandel. Gewiss hat die von der Photographie bewirkte ubiquitäre Verfügbarkeit der Bilder einen Anteil an der mangelnden Tiefe der Betrachtung. Entscheidend aber sind die narzisstischen, regressiven Tendenzen, die Hypostasierung des Selbst in der ästhetischen Rezeption. Die so düstere wie helllichtige Prognose von Moholy-Nagy, die Unkundigen in der Photographie seien die Analphabeten der Zukunft, ist längst eingetreten. Das Defizit geistiger Bildung, die Unfähigkeit, in der Kunstbetrachtung kritisch unterscheiden, beurteilen und entscheiden zu können, führt die Betrachtung in die Selbstbespiegelung und das Kunstwerk in die Dienstbarkeit. In einem Interview, das Lewis Baltz im Jahr 1972 im Alter von 27 Jahren sich selber gab, antwortete er auf seine Frage, was die künstlerische Photographie ausmache: »the edge«, der Rand, die Schwelle. Dies ist buchstäblich gemeint, denn die Photographie sei ein fünfseitiges flaches Objekt und in der Konstruktion des Bildes müsse das Verhältnis dieser Seiten berücksichtigt werden. Mit dem Rand brechen Realität und Bild ineinander (Abb. 1). Und ob auch eine dokumentarische Photographie Kunst sei, fragt Lewis Baltz sich und antwortet: »Documentation is the art of photography.«¹⁷ Wenn die Kunst im Zentrum einer gesellschaftlichen Ethik liegt, so sind Künstlerinnen und Künstler auch aufge-

rufen, verantwortlich ihre Kunst zu wählen. Das heißt weder dienen noch sich einer Meinung dienlich zu machen, aber eine Kunst zu schaffen, die eben diese Ethik aufs Neue entwirft: einem globalen Ethos der Kunst verbunden, Regeln durch das singuläre Kunstwerk zu schaffen, mit denen das Kunstwerk selber jederzeit zu brechen befähigt wäre, um je neu die Bedingungen der Kunst in die Fähigkeit künstlerischen Handelns zu übersetzen. Das ist der höchste Anspruch, in der Bildung, im Bewusstsein um die künstlerische Verantwortung sowie in eigener künstlerischer Schöpfung. Lewis Baltz und Walker Evans standen sich in diesem Anspruch nahe, Photographie als eine Kunst des Inhalts zu fassen.

Es geht nicht um eine Differenzierung und Absonderung von wissenschaftlicher, dokumentarischer, künstlerischer oder privater Photographie, aber um das Begreifen beziehungsweise um die »Einstellung« der Welt durch die Programme des photographischen Apparates. In »Für eine Philosophie der Fotografie« hatte Vilém Flusser das Photographieren als ein »Herstellen von Informationen/informativen Bildern« definiert.¹⁸ Die Bilder seien die Verwirklichung der im Programm des Apparates enthaltenen Möglichkeiten, informativ, so sie neue Möglichkeiten offenbaren, redundant, wenn sie bereits erforschte wiederholen. Die Grundzüge seiner Philosophie der Photographie entwickelt Flusser anhand der Begriffe Bild, Apparat, Programm und Information; sie konstituieren das in Programmen begrenzte photographische Universum, gegen das er die experimentelle/künstlerische Photo-

graphie als eine Kritik des Funktionalismus setzt. Wenn mit der Erfindung der Photographie das nachgeschichtliche Zeitalter einsetzte und wir begonnen haben, anstatt die Welt nur mehr die Bilder mit Bedeutung zu versehen, dann haben wir den historischen Raum zugunsten der den Raum abschleifenden Bildoberflächen verlassen. Flussers These lautet, dass die Erfindung der Photographie einen ebenso radikalen epistemologischen Schnitt darstellt wie die Erfindung der Schrift. Die Linearität der Schrift wird durch die kreisende Wechselbeziehung der Bilder ersetzt und an die Stelle der Geschichte und des Bewusstseins der Texte treten die Magie und die Idolatrie des nachindustriellen Zeitalters: »eine Welt, in der sich alles wiederholt«¹⁹.

Die Welt braucht Kunst, der Mensch braucht Kunst – wie feiern den hundertsten Geburtstag von Joseph Beuys –, um die Welt, um den Menschen wiederzugewinnen. Vielleicht liegt die Zukunft der künstlerischen Photographie in den Archiven. Auch hier war es Baudelaire, der die Photographie als dafür geschaffen sah, die »kostbaren Dinge, deren Gestalt zu schwinden droht und die es danach verlangt, einen Platz in den Archiven unseres Gedächtnisses zu erhalten«, im Bild zu bewahren.²⁰

1 Vgl. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979.

2 Vgl. Hubertus von Amelunxen: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1988.

3 Vgl. Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut und Florian Rötzer (Hg.): *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden, Basel 1995.

4 Vgl. Hubertus von Amelunxen: »Foto-Film. Vor und zurück – auf der Stelle und fort – eine kleine Schwelgenkunde«. In: Katja Pratschke, Gustáv Hámos und Thomas Tode (Hg.): *Viva Fotofilm! Bewegt/unbewegt*, Marburg 2008, S. 107–118.

5 Ich übernehme die Formulierung des »analogo-numerischen Bildes« von Bernard Stiegler: »Rémanescence et discrétion des images«. In: *Art/Photographie numérique. L'image réinventée*, CYPRES, École d'Art d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence 1995, S. 220–252.

6 Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt am Main 1986, S. 242.

7 Vgl. Juan Rulfo: *Pedro Páramo*. Aus dem Spanischen von Mariana Frenk, München 1989.

8 Vgl. Michel Frizot (Hg.): *Histoires de la photographie*, Paris 1994; Péter Nádas: *Schöne Geschichte der Fotografie*, Berlin 2010 sowie die von Jan Dibbets kuratierte Ausstellung *Pandora's Box – Jan Dibbets on Another Photography* (Kat. Ausst. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris), Paris 2016, darin: Hubertus von Amelunxen: »La Soupe de Daguerre – or How the Ends Touch the Beginnings«, S. 132–137.

9 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Kap. XI: *Maler und Kameramann*, Frankfurt am Main 1963, S. 31.

10 El Lissitzky und Hans Arp: *Die Kunstismen 1914–1924*, Erlenbach-Zürich, München, Leipzig 1925.

11 Vgl. Gerhard Richter: *Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*. Herausgegeben von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, *passim*.

12 Charles Baudelaire: »Der Salon 1859. Brief an den Herrn Direktor der »Revue Française«. In: *ders., Sämtliche Werke/ Briefe*. Herausgegeben von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst, übersetzt von Friedhelm Kemp und Bruno Streiff, München 1989, S. 127–212, hier S. 140.

13 Erwin Panofsky: »Original und Faksimilereproduktion« (1929/1930). In: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle V*, S. 111–123, hier S. 122. Der Satz lautet: »Sollte es jemals dazu kommen, daß niemand mehr zu dieser Unterscheidung fähig wäre, daß Menschenwerk und Maschinenwerk tatsächlich identisch geworden wäre – dann wäre nicht sowohl das Kunst-Verständnis tot als vielmehr die Kunst; und sie wäre dann nicht an der Reproduktion gestorben.«

14 Duncan Forbes (Hg.): *An Interview with Lewis Baltz*, London 2020, o. S.

15 Hätte man sich noch vor wenigen Jahren, noch gestern, vorstellen können, dass vier Museen eine Ausstellung der Werke des großen amerikanischen Malers Philip Guston absagen bzw. auf das Jahr 2024 vertragen, von den Befürchtungen getragen, die Kunst Gustons – Ku-Klux-Klan, Zigaretten – könne missverstanden werden? Tate Modern in London, National Gallery of Art in Washington sind zwei der Museen. In vier Jahren aufholen?

16 Baudelaire, »Der Salon 1859. Brief an den Herrn Direktor der »Revue Française«, S. 135, S. 138f.

17 Forbes (Hg.), *An Interview with Lewis Baltz*.

18 Vgl. Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983, S. 25.

19 Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, S. 9.

20 Baudelaire, »Der Salon 1859. Brief an den Herrn Direktor der »Revue Française«, S. 139.

Neue fotografische Werkzeuge

Einige Reflexionen, mit einem Schwerpunkt auf der Fotogrammetrie

Beate Gütschow

Die Fotogrammetrie ist eine im 19. Jahrhundert entwickelte Vermessungstechnik, die es ermöglicht, einen Körper als dreidimensionales Objekt zu berechnen, sobald dieser von mehreren Seiten fotografiert wurde. Heute findet diese Technik in vielen Apps Verwendung, ohne dass dies sichtbar wäre. In meiner künstlerischen Arbeit habe ich die Fotogrammetrie dazu genutzt, eine neue fotografische Bildperspektive einzuführen. Ich werde in diesem Text meine künstlerische Arbeit vorstellen und einige übergeordnete Überlegungen zur digitalen Fotogrammetrie und zu den gegenwärtigen Entwicklungen in der Fotografie anstellen.

Historische und gegenwärtige Anwendung der Fotogrammetrie

Die Fotografie wurde früh zu Vermessungszwecken eingesetzt: Die Luftbildfotografie wurde schon ab den 1860er Jahren für militärische Zwecke genutzt, später kamen zivile Vermessungen hinzu. 1851 fand man eine mathematische Formel, wie aus mehreren, aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommenen Fotos die kompletten Maße eines Gegenstandes errechnet werden können. Diese Technik wurde bald in der Denkmalpflege eingesetzt, um Gebäude in ihrer äußeren Ausdehnung zu erfassen, ohne sie von Hand vermessen zu müssen. In den 1980er Jahren wurde die

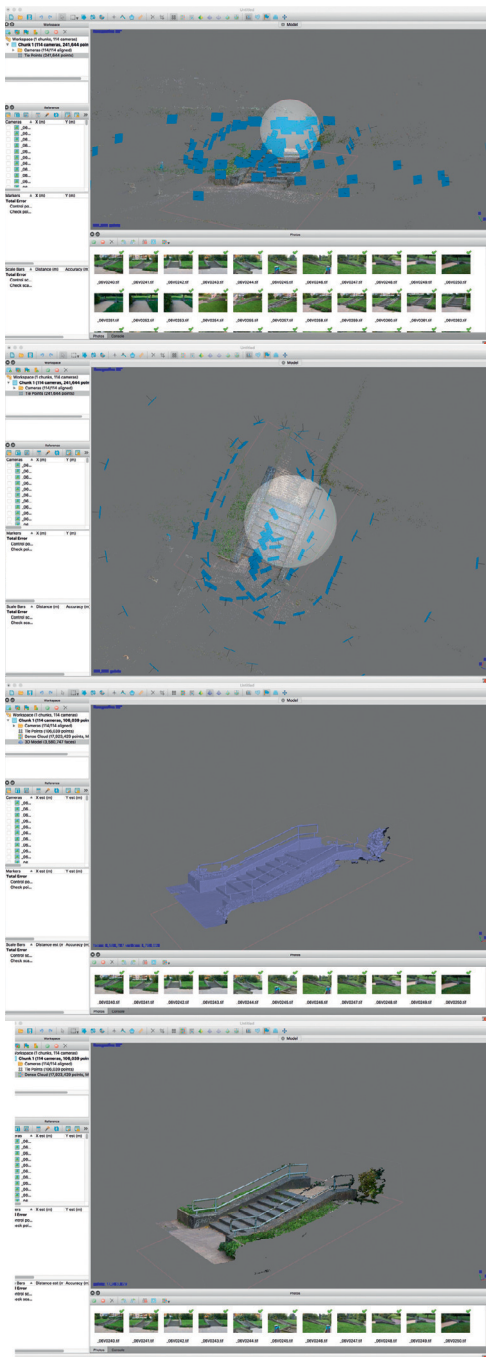
Fotogrammetrie digitalisiert, die Künstlerin Karin Sanders beispielsweise hat früh mit dieser Technik gearbeitet, um auf der Basis von vielen, gleichzeitig aufgenommenen Fotografien Porträtskulpturen herzustellen. Heute wird mithilfe der Fotogrammetrie der städtische Raum automatisiert erfasst und als dreidimensionale Karte zur Verfügung gestellt; auch Software zur Gesichtserkennung, Augmented Reality-Apps und Programme für das autonome Fahren arbeiten neben anderen Techniken mit dem fotogrammetrischen Verfahren. Da diese fotografische Technik unseren Alltag in einem hohen Maße steuert, dies jedoch oft unsichtbar bleibt, halte ich es für notwendig, ihre Funktionsweise zu verstehen und diese künstlerisch zu reflektieren.

Funktionsweise der Fotogrammetrie

Um ein Objekt fotogrammetrisch zu erfassen, wird es von allen Seiten fotografiert. Die Fotos müssen sich jeweils überlappen; kein Winkel des Objektes darf ausgelassen werden, damit im 3D-Raum ein Modell des Objektes errechnet werden kann, welches keine Löcher aufweist. Meistens reichen hierfür 30 bis 50 Fotos eines Motivs. Die Fotos werden mit einer speziellen Fotogrammetrie-Software zusammengerechnet: Durch die überlappenden Stellen in den Fotos erkennt die Software, welches Foto neben, über oder unter ein anderes Foto anzuordnen ist. Das Programm kann aus den Fotos die Maße des fotografierten Objektes ableiten und das Objekt in seiner räumlichen Ausdeh-

nung als Polygonen-Netz darstellen. Über diesen Körper werden in einem zweiten Rechenschritt die fotografischen Oberflächen des Ausgangsmaterials gelegt (Abb. 1). Durch das fotografische Abtasten eines Gegenstandes entsteht ein 3D-Objekt, welches darüber hinaus eine fotografische Oberfläche besitzt: Handelt es sich demnach um eine dreidimensionale Fotografie?

In fotogrammetrischen Verfahren werden die Abmessungen des fotografierten Gegenstandes genau erfasst, die Berechnungen geben Auskunft über Länge, Breite und Höhe des Objektes, jede Einbuchtung, jeder Winkel und jede Auskrugung ist erfasst. Hier ähnelt die Fotogrammetrie der Laserscanning-Technologie, es gibt jedoch einen wesentlichen Unterschied: Laserscanner senden Licht zum Gegenstand, der Gegenstand reflektiert das Laserlicht und der Scanner misst mit dem zurückfallenden Licht den Abstand zum Objekt. Ein Laserscanner-3D-Modell entsteht also aus gesendetem und einfallendem Licht, während in der Fotogrammetrie nur das vom Gegenstand ausgehende Licht mit einer einfachen Fotokamera aufgezeichnet wird. Pflanzen und Bäume sind fotogrammetrisch nur rudimentär zu erfassen, da sie geometrisch hochkomplexe Gebilde sind. Sie erscheinen oft – wie wir es von der Google Maps 3D-Ansicht kennen – als merkwürdige, klumpige Gebilde. Größere Stadträume wie zum Beispiel einen Straßenzug vollständig fotogrammetrisch aufzuzeichnen, sprengt die Rechnerkapazitäten von normalen User*innen; große Konzerne verfügen jedoch über diese Kapazitäten und besitzen daher ein



Monopol auf virtuelle Darstellungen des öffentlichen Raumes. Einerseits nutzen die Konzerne diese Datensätze zur kommerziellen Kennzeichnung und Verwertung des virtuellen öffentlichen Raumes, andererseits besitzen diese Firmen die dazugehörigen Vermessungsdaten, die nicht veröffentlicht werden. Die Luftbildfotografie war bis 1990 in Deutschland genehmigungspflichtig, da die fotografische Vermessung von Landstrichen auch eine strategisch-militärische Bedeutung hat; dieses Verbot wurde aufgehoben. Inzwischen ist durch automatisierte Aufnahmetechniken jedes Ballungszentrum der Welt mittels fotogrammetrischer Verfahren dreidimensional erfasst. Offen bleibt, wer Eigentümer*in dieser Daten ist und wofür sie eingesetzt werden, möglicherweise abseits des öffentlichen Bewusstseins.

Ist Fotogrammetrie Fotografie?

Wenn die digitale Fotogrammetrie eine fotografische Praxis ist, stellt sich folgende Frage: Ist ein 3D-Druck von einem fotogrammetrischen Modell ein zeitgenössischer Fotoabzug? Wenn Fotografie als das Abtasten und Wiedergeben eines Gegenstandes definiert wird, träfe dies zu. Wenn Fotografie eine Übertragung des dreidimensionalen Raumes in ein zweidimensionales Bild ist, ist ein 3D-Druck eines fotogrammetrischen Modelles dagegen kein Fotoabzug.

Abb. 1
Beate Gütschow, Arbeitsschritte in einer Fotogrammetrie-Software

Mich interessiert die Schnittstelle zwischen Aufzeichnung und Produktion von bildnerischen Realitäten, ermöglicht durch Fotogrammetrie in Verbindung mit Computer Generated Image (CGI): Visuell unterscheiden sich fotogrammetrisch aufgezeichnete und mithilfe von CGI hergestellte Gegenstände nicht, es gibt Mischformen dieser beiden Darstellungs- bzw. Herstellungsarten. Fotografische Oberflächen werden auch auf in CGI-Programmen konstruierte Gegenstände aufgebracht. Zudem ist es möglich, CGI-Artefakte nahtlos in fotografische Aufzeichnungen einzufügen, wie dies vielfach in architektonischen Zusammenhängen und in der Werbung passiert. Die Divergenz zwischen Konstruktion und Aufzeichnung verschwindet zunehmend, auch weil die künstlich hergestellten Gegenstände sich nicht von den fotografisch aufgenommenen Objekten unterscheiden. Ein Kennzeichen der gegenwärtigen Fotografie ist, dass sie sich mit nichtfotografischen Techniken verbindet; sie ist schon längst kein eigenes Gewerk mehr, sondern vielmehr eine digitale Praxis neben anderen digitalen Praktiken, die sich beliebig vermischen. Das Hybride in den fotografischen Techniken entsteht also aus ihrer fast ausschließlichen Existenz im digitalen Raum.

Eigene künstlerische Arbeit: das Konzept zur »HC Serie«

Der »HC Serie« liegt die Idee zugrunde, Fotografien zu produzieren, die keine Zentralperspektive besitzen. Dies ist eigentlich ein unmögliches Unterfangen, denn jedes von einer Kamera aufgenom-

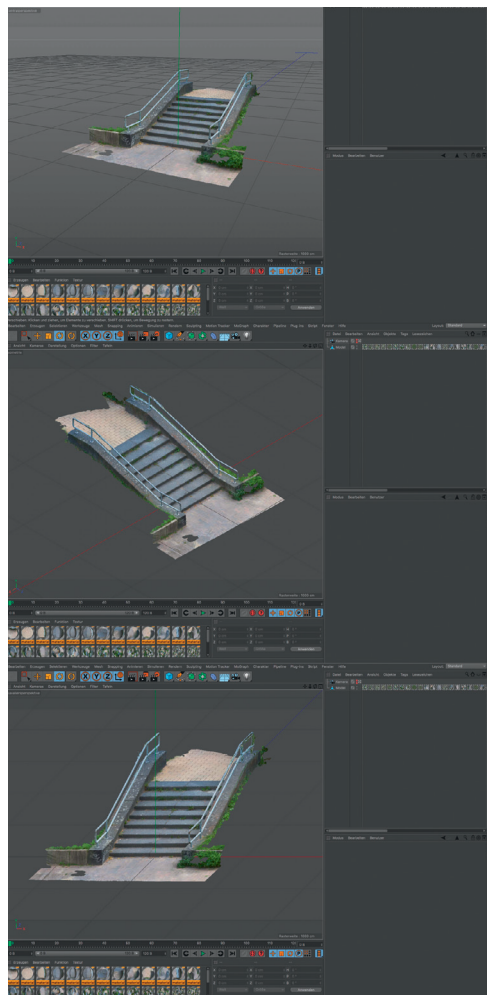


Abb. 2
Beate Gütschow, Verschiedene Perspektiv-
Darstellungen in einem 3D-Programm:
1. Zentralperspektive, 2. Isometrie, 3. Parallel-
bzw. Kavalierverspektive

mene Bild weist eine Zentralperspektive auf. Über den Umweg der Fotogrammetrie ist es jedoch möglich, die Zentralperspektive aus den Fotos herauszunehmen. Ich fotografiere dafür einen Gegenstand –

im Fall der »HC Serie« eine Mauer, ein Pflanzenbecken, eine Bank, einen Turm – von allen Seiten und errechne in einem Fotogrammetrie-Programm ein 3D-Modell dieses Gegenstandes mit einer fotografischen Oberfläche. Dann exportiere ich diese Datei in ein 3D-Verarbeitungsprogramm wie Cinema 4D und stelle hier einen neuen Perspektivraum für das Objekt ein. In 3D-Programmen ist es möglich, zwischen Zentralperspektive, Kavalierspersion und einer isometrischen Darstellung zu wechseln (Abb. 2). Ich wähle für meine Arbeit die Kavalierspersion und exportiere danach das Objekt als zweidimensionale Fotografie in ein Bildbearbeitungsprogramm. Bei der Kavalierspersion verlaufen alle Linien, die nach hinten gehen, parallel zu einander, alle Objekte sind gleich groß dargestellt, unabhängig von ihrem Standort im Raum. Objekte, die sich im Hintergrund befinden, werden von anderen Objekten nicht wesentlich verdeckt. Außerdem ist in diesem Perspektivraum der Standpunkt des/der Betrachter*in erhöht, daher die militärische Bezeichnung Kavalierspersion. Dieser Perspektivraum wird auch als Parallelpersion bezeichnet.

In der »HC Serie« verwende ich die Parallelpersion, um eine Referenz zu Gartendarstellungen des Mittelalters zu schaffen. Der Titel der Serie, die Abkürzung HC, steht für lateinisch »hortus conclusus«, »umschlossener Garten«. Im Mittelalter und in der Frührenaissance sind Gartendarstellungen fast ausschließlich in Buchminiaturen zu finden. Sie besitzen keine Zentralperspektive, sondern einen erhöhten Standpunkt und eine Parallelpersion

perspektive, manchmal auch multiple Erzählpersionen, in denen der Raum an der Stelle aufgeklappt wird, wo Platz für die Handlung benötigt wird. Gartendarstellungen wurden zu dieser Zeit für unterschiedliche Erzählungen genutzt: Der Garten war oft ein Liebesgarten, er konnte aber auch als Ort für religiöse Handlungen dienen, zum Beispiel die Empfängnis Marias. Darüber hinaus gab es Buchminiaturen, die schriftlichen »Gärtnerischen Anleitungen« vorangestellt waren. Allen diesen Darstellungen ist gemeinsam, dass sie ein mit einer Mauer umschlossenes Stück Natur zeigen; es gibt keinen Ausblick in die Ferne, keinen Horizont und keinen Hintergrund. Dies ist dem aus unserer Sicht ungewohnten Perspektivraum zuzuschreiben, in dem alle Akteur*innen im Raum unabhängig von ihrer Entfernung zum/zur Betrachter*in gleich groß erscheinen. Die Bilder haben keine räumliche Hierarchie, die den/die Betrachter*in in den Mittelpunkt setzt. Es handelt sich um einen übergeordneten Blick, eine Art Multipersion (Abb. 3).

Die Camera obscura wurde ja schon in der Antike entdeckt, die erste Theorie zur Lichtbrechung in der Camera obscura entwickelte der arabische Mathematiker Alhazen. In meiner künstlerischen Arbeit interessierte es mich jedoch besonders, die Fotografie – eine Technik, die so eng mit der Neuzeit verbunden ist – mit einem Perspektivraum zu vereinen, der vor der Wiederentdeckung der Camera obscura verwendet wurde. Der Einzug der Zentralperspektive in die westliche Malerei fand zeitgleich mit der beginnenden technischen Nutzung der Camera obscura statt.



Abb. 3
Beate Gütschow, HC#4, 2018, aus der Serie: HC, 2018–2020
Digitaler chromogener Abzug auf PE-Papier, Blatt: 179 x 125 cm

In meinen Bildern kann ich durch die Vereinigung multipler Kamerastandpunkte in einem einzigen Foto den Zentralperspektivraum verlassen. Möglicherweise ist die Zentralperspektive symptomatisch für ein Denken, das nach dem 16. Jahrhundert Einzug hielt: Eine starke Fixierung auf das Individuum verursacht eine Trennung zwischen dem Ich und der Welt; die Zentralperspektive ist darüber hinaus ein technischer Blick auf die Welt, denn die Welt wird hier von einem Apparat nach optischen Gesetzmäßigkeiten sortiert, anders als in anderen weltweit genutzten Perspektivräumen, wo Subjekte und Objekte eines Bildes gleichwertig oder nach dem Sinn der Erzählung angeordnet werden.

Wahrnehmungen des Raumes in der 3D-Fotografie

Beim Arbeiten mit 3D-Fotografien machte ich einige ungewöhnliche Entdeckungen, von denen ich zum Abschluss berichten möchte. Diese Aspekte sind aus fotografischer Sicht neu, denn eine 3D-Fotografie ist zwar eine Aufzeichnung und eine Übertragung in einen frei zu wählenden Perspektiv- und Darstellungsraum, sie ist jedoch keine Reduktion eines Raumes auf eine Fläche.

In der 3D-Fotografie kann der Standort des Betrachtens im Gegensatz zur klassischen Fotografie nach der Aufnahme gewählt werden. Im 3D-Raum ist es sogar möglich, mit einer Perspektive auf das fotografierte Objekt zu blicken, die beim Fotografieren selbst nicht eingenommen werden konnte: Zum Beispiel kann ein



Abb. 4
Beate Gütschow, Beispiel eines fotogrammetrisch aufgezeichneten Gegenstands, dessen fotografische Hülle Löcher aufweist

fotogrammetrisch aufgezeichneter Gegenstand aus der Vogelperspektive betrachtet werden, obwohl dem/der Fotograf*in bei der Aufnahme keine Drohne, kein daneben befindliches Hochhaus zur Verfügung stand. Die knapp 200 Jahre alte Synthese aus Aufnahmestandort = Standort der Betrachter*innen löst sich in der 3D-Fotografie auf. Deshalb wäre zu fragen: Entsteht durch diese neue fotografische Aufzeichnungsform eine Beziehungslosigkeit zum Objekt, da sich das Aufzeichnen selbst nicht verorten lässt? Oder ist eine 3D-Fotografie eine weniger dominante Sicht auf einen Gegenstand, weil die/der Betrachter*in den Standort der Betrachtung selber wählen kann?

Eine weitere Besonderheit der 3D-Fotografie ist, dass sie auf eindringliche Weise illustriert, dass Fotografie, auch die klassische Fotografie, ein Abtasten von Oberflächen ist. In fotogrammetrisch erstellten 3D-Fotografien zeigt sich jeder Gegenstand ohne ein Inneres, als eine leere Hülle, die allein aus der aufgezeichneten Oberfläche besteht (Abb. 4). Ein Haus beispielsweise erscheint im 3D-Raum nur mit der obersten Schicht des Putzes, der Fensterelemente und den Dachziegeln, es besitzt in dieser Darstellung keine tragende Konstruktion, keinen Dachstuhl, unter dem Putz keine Dämmung usw. Schon in der klassischen 2D-Fotografie wurde selbstverständlich nur die Oberfläche eines Gegenstandes abgetastet und aufgezeichnet, jedoch hat sich die/der Betrachter*in das Innenleben des fotografierten Gegenstandes automatisch hinzugedacht. Dies ist in der 3D-Fotografie nicht möglich, denn das nicht aufgezeich-

nete Innere wird als sichtbare schwarze Leerstelle dargestellt. So wird überdeutlich, was für alle Fotografien gleichermaßen gilt: Ein Ding wird nicht aus seinem Wesen, seiner inneren Konstruktion heraus erfasst, sondern durch seine äußere Begrenzung.

Zum Schluss möchte ich auf einen Aspekt zurückkommen, der die unterschiedlichen Perspektivräume betrifft: Im parallelperspektivischen Darstellungsraum gibt es keinen spezifischen Kamera- bzw. Betrachterstandpunkt: Wenn die/der Nutzer*in in einer parallelperspektivischen Darstellung im 3D-Raum ihren/seinen eigenen Standort ändert, ändert sich die Sicht auf das dargestellte Objekt nicht. Im zentralperspektivischen 3D-Raum dagegen verändern sich das Erscheinungsbild und die Größe eines Objektes mit einem Wechsel des eigenen Standpunktes. Hans Belting spricht davon, dass die Zentralperspektive das Subjekt ins Bild bringt, in dem sie seinen Blick ins Bild holt.¹ Das mittelalterliche, in Parallelperspektive aufgebaute Bild repräsentiere möglicherweise eine übergeordnete, göttliche Sicht, das zentralperspektivische Bild zentriere sich hingegen auf den Menschen. In meiner Arbeit thematisiere ich die fotografische Parallelperspektive – und dieser fotografische Raum könnte unsere Wahrnehmung der Welt neu sortieren. Seltenerweise kehrt in die gegenwärtige Bildwelt der göttliche Blick durch die algorithmische Verarbeitung optischer Daten zurück.

¹ Hans Belting: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008, S. 229.

»UNWIDERSTEHICHE HISTORISCHE STRÖMUNG«

Katharina Sieverding
im Gespräch mit Christin Müller

Katharina Sieverding vertritt eine der international markantesten künstlerischen Positionen. In ihrem Werk beschäftigt sie sich mit Fragen menschlicher Existenz – mit Identität, zwischenmenschlichen Beziehungen, sozialer und politischer Verantwortung. Sie hinterfragt den Zustand von Individuum, Gesellschaft und Weltgeschehen in Serien monumentaler Bilder und experimentiert multimedial im Zusammenspiel mit ihren künstlerischen Fragestellungen. Rudolf Schmitz beschreibt Katharina Sieverdings Werke in seinem Text zum Deutschen Pavillon auf der Kunstbiennale in Venedig von 1997 als »Bilder, die die Krise des Visuellen verschärfen, weil sie den Betrachter an eine informelle Grenzlinie führen, an der das Welt- und Bildgeschehen im Wirbel der Farbpigmente versinkt«.¹ Mit beeindruckender Energie und Empathie hat Katharina Sieverding über fünf Jahrzehnte in ihrer künstlerischen Tätigkeit eine eigene Bildsprache etabliert.

Christin Müller: Mit der Fotografie haben Sie während Ihrer Zeit an der Akademie in den späten 1960er Jahren begonnen.

Katharina Sieverding: Die erste wirklich dokumentarisch-künstlerische Arbeit ist »EIGENBEWEGUNG, 1967–1969«. Anlass waren die Schließung der Akademie und der Beuys-Klasse, das Berufsverbot von Beuys und die Auflösung der »Lidl-Akademie« von Jörg Immendorff, der es um eine »erweiterte Lehre« im gängigen Akademiebetrieb ging. Meine Fotos wurden selbst Teil der Ereignisse. Ich habe etwas festgehalten, was wir als Studierende überhaupt nicht fassen konnten: dass ein so bedeutender Künstler und Lehrer wie Joseph Beuys nach neun Jahren Lehre wegen seines »hemmungslosen« Einsatzes für mehr Studienplätze nicht mehr unterrichten konnte.

Das alles habe ich mit einer geliehenen »Edixa« Schachtsucher-Kamera aufgenommen, einem Apparat, in den man beim Fotografieren von oben in den Lichtsacht reingucken muss und das gesamte Bild wie auf einem Screen kontrolliert. Es war eine erste fotografische Arbeit, die Sinn ergab und die für mich zu einem Beleg für den »Erweiterten Kunstbegriff« wurde. Das war eine entscheidende Erfahrung.

Schon mit diesen ersten Fotografien der Serie »Eigenbewegung« setzt Katharina Sieverding die Wirkmacht des Mediums als Kommunikationsinstrument ein. Tagsüber fotografierte sie die Ereignisse um die Düsseldorfer Kunstakademie, nachts entwickelte sie die Bilder und klebte ihre

Aufnahmen anschließend – als ihren Beitrag und Wandzeitung für Interessierte, die an diesen Ereignissen nicht teilnehmen konnten – an die Außenwände der Kunstakademie Düsseldorf. Bis heute zeigt sie ihre Bilder auch im Stadtraum. So hat Katharina Sieverding 2019 den 200 Meter langen und 4 Meter hohen Bilderris »GLOBAL DESIRE BAHNHOF SVIERTEL DÜSSELDORF« an der Fassade des Interim-Spielortes des Schauspielhauses installiert.

Für mich war es damals so: Wenn man eine Kamera in die Hand nimmt, wird man sozusagen zum Beobachter, zum Zeitzeugen. Man nimmt die Kamera eigentlich nur deswegen in die Hand, weil man berichten will, was tatsächlich passiert. Dass diese Bilder später eine wichtige künstlerische Arbeit werden würden, wusste ich in diesem Moment nicht. Ich merkte allerdings, dass die Fotografie etwas für mich ist und Beuys sagte dann zu mir: »Katharina, einer muss es ja machen.«

Seitdem habe ich immer eine Kamera dabei. Digital ist das Fotografieren mittlerweile ja viel unauffälliger möglich. Aber ich fotografiere noch immer analog und in Schwarz-Weiß. Ich habe diese Technik beibehalten und kommuniziere darüber mit Menschen, die dann auch wissen, dass ich das mache. Man trifft darüber eine Vereinbarung.

C. M.: Sie fotografieren also nicht einfach still und heimlich ...

K. S.: Nein. Ich bin nie davon ausgegangen, dass es ein Abbild der Wirklichkeit ist, wenn ich ein Foto schieße. Das muss ich erst daraus machen ...

C. M.: Können Sie sagen, was Ihre Vorstellung von Fotografie war und ist?

K. S.: Es ist für mich ein Medium, in dem ich Dokumente durch die Montage mehrerer Belichtungen und Bildebenen zu einem künstlerischen Statement konzentriere – über den Zeitraum und die gesellschaftlichen Verhältnisse in der Zeit, in der ich als Künstlerin lebe.

C. M.: Man hat als Betrachterin oder Betrachter vielleicht einen direkteren Bezug zum Dargestellten, wenn man auf ein Foto schaut. In der Fotografie scheint eine andere Art von Gegenwart möglich zu sein als in der Malerei, deren Herstellungsprozess ein ganz anderer ist und zu der die meisten Betrachter vermutlich eine größere Distanz haben.

K. S.: Ja, das ist ein Unterschied ... Ich brauche tatsächlich dieses zu »belichtende« Material, das Außen und den Moment, in dem ich den Auslöser betätige. Das ist ein Prozess großer Konzentration, von These, Antithese und Synthese – und dann kann man das Ganze noch erweitern und mit dem Bild in die Größe gehen, um einen »Lifesize«-Bildraum zu ermöglichen. Seit 1970 hatte ich die Vorstellung von großen Bildräumen und begann zu experimentieren, indem ich Farbdias mit einem Karussell-Projektor in den Raum projizierte und so die Grö-

ßen austarierte. Ich dachte mir, wenn es um weltpolitische Inhalte geht, muss sich das Format vervielfachen. Es muss mindestens mit dem der »Pop Art« mithalten können. Vieles, was ich in der Kunstgeschichte toll fand, hatte ein ziemlich großes Format. Insgesamt bin ich eher von der Kinofilmprojektion ausgegangen.

C. M.: Dann kam der Einfluss stärker aus dem Kino?

K. S.: Im Kino ist die Suggestion groß, einfach dadurch, dass der Raum durch das Format inhaltlich derart bestimmt wird. Ich stellte mir Bilder vor, die die Lebensgröße eines Menschen haben. Es ist eine gute Größe, denn so stehe ich mit meinem ganzen Körper davor und kann quasi in den Bildraum hineingehen.

C. M.: Ihr Werk durchziehen Selbstporträts. Alle verbindet, dass es keine klassischen Selbstporträts sind. Vielmehr ermöglichen die Bilder Reflexionen über Identität, Geschlecht und Zugehörigkeit.

K. S.: Abbild und Erkennbarkeit interessierten mich nicht, sondern eine Porträtkualität, die aus einer bestimmten Zeit kommt. So habe ich in Passbildautomaten Selbstporträts gemacht und mit Ausdrucksmöglichkeiten experimentiert – eine »Kunstproduktion« mit Instant-Technik. Und bei den goldenen Porträts war es so, dass ich tatsächlich genau so im Nachtclub aufgetreten bin. Manchmal bin ich nach Hause gekommen, als das Gold schon oxidiert war.

Davon gibt es umfangreiche Polaroid-Serien.

C. M.: In den Bildern löst sich Ihr Gesicht von eindeutigen Zuschreibungen. Was geschieht in diesem Prozess der Verunklärung?

K. S.: Durch Transformationsprozesse wie Solarisation, Montage, Schichtung usw. wird die Tatsächlichkeit eines gewissen Realitäts- oder Wahrheitsgehaltes erweitert. Durch dieses Nichterkennen und dadurch, dass ich mich in den Bildern der Zuschreibung zu einem bestimmten Moment entziehe, werden die Porträts zu einer langfristigeren Beobachtung. Man denkt also anders darüber nach, was ein Porträt eigentlich ist. Es repräsentiert nicht zwingend jemanden und zeigt auch nicht nur den Status oder die Profession einer Person auf.

Die Porträts von Katharina Sieverding stellen den Begriff des Selbstporträts auf den Prüfstand. Ihre Bilder sind keine Selbstdarstellungen, sondern eher fotografische Befragungen und Erkundungen des Selbst in einem bestimmten Moment und Zustand. Mit dem Verschwimmen einer eindeutigen Zuschreibung spielt auch die Arbeit »TRANSFORMER 1 A/B« von 1973–1974 (Abb. 1). Ausgangsmaterial waren gemeinsame »en-face«-Porträts von Katharina Sieverding und Klaus Mettig, die als Diapositive übereinandergeschichtet wurden. In der Überlagerung verbinden sich die Gesichter zu einem einzigen und die Abgrenzung von »weiblich« und »männlich« gerät ins Wanken.

Die symbiotische Zusammenarbeit der beiden Künstler wird konkret sichtbar. Es war ein früher Beitrag zur Genderfrage und auch ein Verweis darauf, dass jedem von uns Elemente beider Geschlechter innewohnen.

C. M.: Ist es wichtig, dass Sie sich selbst für die Porträts fotografieren und warum?

K. S.: Experimente mit dem Selbst kann man eigentlich auch nur selber verkörpern. Die Eroberung des anderen Geschlechts findet in einem selbst statt ...

C. M.: Sie zeigen nicht wenige Porträts in einer Spiegelung. Was bezwecken Sie damit?

K. S.: Diese Spiegelungsidee hat für mich ziemlich viel mit dem Fotografischen und dessen Möglichkeiten zu tun. Foto-Negative kann man bei der Belichtung umdrehen, dann erscheint das Fotografierte seitenverkehrt. Und manchmal ist man ja auch ein Doppelgänger seiner selbst. Das ist nicht immer so eindeutig, sondern es gibt auch ein Du in einem. Man kann sich mit sich im Du befinden.

C. M.: Wie kommt es, dass der Film mit den Sonnenaufnahmen »DIE SONNE UM MITTERNACHT SCHAUEN. SDO/NASA (BLUE), 2010–2015« den gleichen Titel trägt wie die Gold-Porträts?

K. S.: »Die Sonne um Mitternacht schauen« – da fragt man sich natürlich erstmal, was das bedeuten soll. Die Erklärung dazu ist, dass man die Sonne durch





die Erde hindurch imaginiert. Das Video ist für mich auch ein Porträt der Sonne – das hat für mich alles einen Bezug, wenn man darüber nachdenkt, was die Ausbeutung der Erde bedeutet, der Verlust der Ressourcen und der Klimawandel.

Während Katharina Sieverding mit ihren Porträts die »Optik« zunächst auf sich selbst richtete, wechselt sie in den 1980er und 1990er Jahren radikal die Perspektive: Nun rückt das von der Künstlerin Erlebte, Beobachtete und Interpretierte mehr und mehr in den Fokus ihres künstlerischen Schaffens. Katharina Sieverding arbeitet mit »Found Footage«, also gefundenem Material, und entwickelt komplexe Schichtungen von Bild- und Textebenen und deren Bedeutungen. Diese zwei großen Strömungen ihrer Werkgenese treffen in »WELTLINIE. DER SINN EINER WAHRHEITSFUNKTION, 1999« aufeinander.

C. M.: Sie verwenden in einigen Bildern Textfragmente. Wie kommt es, dass bei »WELTLINIE. DER SINN EINER WAHRHEITSFUNKTION, 1999« der Text auf Japanisch gesetzt ist?

K. S.: Ich lebe in der Stadt mit der größten japanischen Community in Deutschland. Also dachte ich mir, auch die können sich damit befassen. Meine Arbeit muss ja nicht wie bei »DEUTSCHLAND WIRD DEUTSCHER, 1992« immer nur unmittelbar die Deutschen ansprechen. In »WELTLINIE. DER SINN EINER WAHRHEITSFUNKTION, 1999« verwende ich ein Bild, das sich auf den Kosovo und

den Balkankrieg bezieht. Ich habe es aus einem Fernsehbericht reproduziert. Zugleich, auf einer zweiten Bildebene, beobachte ich das Geschehen – die Flüchtlingsströme – als »NACHT-MENSCH«. Das wiederum ist ein Bild aus dem gleichnamigen umfangreichen Werkblock von 1982. Der japanische Text – ein Wittgenstein-Zitat – lautet auf Deutsch: »Der Sinn einer Wahrheitsfunktion«.

Katharina Sieverding wurde von Gudrun Inboden, Kuratorin des Deutschen Pavillons der Biennale von Venedig 1997, eingeladen, zusammen mit Gerhard Merz den Deutschen Pavillon zu bespielen. Ihre dort gezeigte Werkgruppe der »Steigbilder I–IX, 1997« basiert auf einer persönlichen Erfahrung: Die Künstlerin hatte zunächst den Sterbeprozess ihres Vaters begleitet, kurz danach den ihrer Mutter und wurde anschließend selbst krank. In diesem Zusammenhang begann sie, sich mit alternativen Diagnostiken und Heilmethoden auseinanderzusetzen. Für ihren Beitrag zum Pavillon hat sie medizinische Bilder mit journalistischen Bildern zum damaligen Weltgeschehen verknüpft.

C. M.: In einem Text über die Arbeiten beschreiben Sie die Steigbildsignatur als »eine bildschaffende Methode der schaffenden Bildekräfte«. Meinen Bildekräfte also die Kraft von Bildern?

K. S.: Bildkräfte ist nur visuell, »Bildekräfte« bezieht sich auf die Energieflüsse im menschlichen Organismus von der Geburt bis zum Tod. In meiner Serie

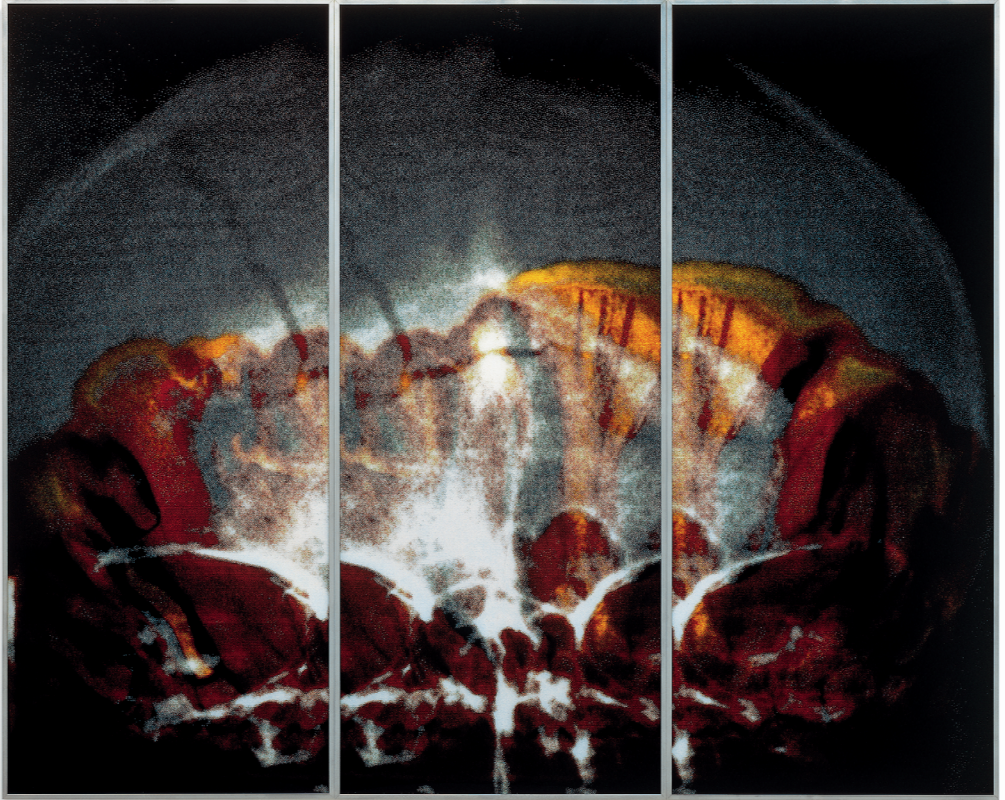


Abb. 1 (S. 70/71)

Katharina Sieverding, Transformer I A / I B, 1973

Chromogene Abzüge auf PE-Papier, Blatt: je 189 × 124 cm, Foto: Klaus Mettig

Abb. 2

Katharina Sieverding, Steigbild I, 1997

Chromogene Abzüge auf PE-Papier, Installation: 300 × 375 cm, Foto: Klaus Mettig

»Steigbilder« werden radiologische Schädelaufnahmen mit Bildern der Steigbildmethode überlagert (Abb. 2). Steigbilder sind so etwas wie Ablagerungsbilder organischer Flüssigkeiten wie Blut, die eine Metallsalzlösung »durchsteigen«,

so dass hier auf- und abbauende Kräfte aufeinanderstoßen und miteinander konkurrieren. Dadurch entsteht die Steigbildsignatur. Während Röntgenbilder statische Aufnahmen liefern, zeigen die Steigbilder Wachstum und

Strömungen im Körper, die weitere Rückschlüsse auf den Zustand des Organismus zulassen. »Bildekräfte« beschreibt also, dass etwas weiterhin in Bildung begriffen ist und sich eben nicht in einer visuellen Abbildung erschöpft. Steigbildbefunde sind gesamtheitlich, sie reichen bis in mentale Zusammenhänge. Der Begriff der »Bildekräfte« ist also letztlich ein Synonym für die Dynamik des Werdens und Vergehens.

C. M.: Was hat Sie im Zusammenhang mit der medizinischen Versorgung beschäftigt, mit der sie damals konfrontiert waren?

K. S.: Die Erkrankung und der Tod meiner Eltern sind mir wahrscheinlich so nahegegangen, dass ich selbst krank wurde. Ich bekam Transfusionen. Daraufhin habe ich mich mit der Frage beschäftigt, wie ich dieses fremde Blut individualisiere. So bin ich dann in das ganze Thema der Steigbildmethode mehr und mehr eingestiegen.

C. M.: Das persönliche Erleben hat Sie so stark geprägt, dass es zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit medizinischen Bildern kommen musste?

K. S.: Ich fand es wichtig, weil diese alternativmedizinischen Methoden tatsächlich stark über das Visuelle funktionieren, es also bei den Signaturlinien auch um eine Bildästhetik geht. Das ist auch in der Schulmedizin der Fall. Dadurch, dass mein Vater Radiologe war, kannte ich das. Er erzählte manchmal von seinen »Fällen«, darüber, was

er radiologisch untersucht hat, und sprach über die Befunde der »unter Tage arbeitenden Bergleute«. Mich hat das beschäftigt. Daher war es spannend, auch einmal die alternativmedizinische Diagnostik kennenzulernen, die anders funktioniert. In den »Steigbildern« habe ich beide Methoden zusammengebracht.

Jede Kunst entsteht aus einem gewissen Erlebnis. Dass die Erfahrung in dieser Weise bildhaft werden kann, war für mich unglaublich wichtig. Das Projekt »Steigbilder« habe ich bewusst für den Deutschen Pavillon ausgesucht und weiterentwickelt. Der Ort hat es in sich – auch aufgrund der nationalsozialistischen Intervention ist die Beteiligung abzuwägen und man muss gut überlegen, was man als Künstlerin oder Künstler vertritt. Immerhin kommen viele Besucher aus unterschiedlichsten Kulturen und politischen Systemen zur Kunstbiennale nach Venedig, und die wollte ich mit solchen Zusammenhängen bekannt machen.

Die Lehre und insbesondere die Diskussion mit den Studierenden war Katharina Sieverding immer wichtig. Von 1992 bis 2007 unterrichtete sie an der Universität der Künste (UdK) in Berlin, lehrte zwischen 1995 und 2007 insgesamt 19 Sommer in der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg und hatte zahlreiche weitere Gastprofessuren in Deutschland, Osteuropa, China und den USA inne.

C. M.: Was wollten Sie den Studierenden in Ihrer Lehre mitgeben?

K. S.: Das Allerwichtigste war, zunächst eine gemeinsame Konzentration für die entstandenen Arbeiten zu schaffen. So habe ich Arbeitsbesprechungen immer gemacht, wenn die ganze Klasse anwesend war. Es gab selten Einzelbesprechungen. Und dann war mir wichtig, dass die Studierenden reden und zuhören lernen in dieser Zeitgenossenschaft, in der sie als Menschen, die miteinander studieren, auch miteinander zu tun haben. Wir haben intensiv und kritisch über die Arbeiten gesprochen. Sie haben alles ausgebreitet, präsentiert und selbst erörtert. Außerdem hatten wir viele Gäste aus der ganzen Welt. Dadurch hatte jeder die Möglichkeit, sich zu überlegen, was er oder sie für einen Beitrag leisten möchte, was für die Kunst heutzutage wichtig ist und was für ein Beruf »Kunst« eigentlich ist.

C. M.: An der UdK Berlin haben Sie den Lehrstuhl für »Visual Culture« gegründet. Wie ist es zu diesem Namen gekommen?

K. S.: Der Begriff »Visual Culture Studies« kam Mitte der 1990er Jahre auf. Der Name passte dazu, dass ich den Lehrstuhl nie alleine betreut habe, sondern im Team. Ich war bemüht, die Lehre kuratorisch und theoretisch zu erweitern. Und ich habe überhaupt erst mal Fach-Fotolabore in der UdK eingerichtet, was wegen der notwendigen Ökonomien zu einem Aufschrei in anderen Fakultäten führte. Ich selbst bin an diese Diskussionen eher locker rangegangen und habe letztlich einiges durchgefochten.

Wie in ihrer Lehre entfacht Katharina Sieverding auch mit ihren Arbeiten regelmäßig Diskussionen. Vielschichtige Debatten löst sie insbesondere mit jenen Werken aus, bei denen die Künstlerin eigene Fotografien mit journalistischen Bildern und Pressefotos verzahnt. In der Verbindung der Bilder entsteht, wie es Simone Reeb 2017 im Berliner »Tagesspiegel« treffend beschrieb, eine »Reibungsenergie, die über Jahre nachglüht«². Durch diese Reibung provozieren die Bilder eine Reaktion bei den Betrachterinnen und Betrachtern.

C. M.: Wie kamen Sie dazu, mit dem Ineinandergreifen der Bilder zu arbeiten und was interessiert Sie daran?

K. S.: Es ist so, dass mich Fotografien als Einzelbilder nicht so sehr faszinieren. Ich bin immun gegen den Anspruch der Autorenfotografie oder die Einstellung, ausschließlich Bilder zu benutzen, die ich selbst gemacht habe. Wenn ich etwas fotografiere, erkenne ich dahinter weitere Ebenen, zum Beispiel die historische Ebene des Nationalsozialismus. Auf diese Weise verknüpfe ich diese Bildschichten und schaffe neue visuelle und inhaltliche Zuspitzungen. Bei »ENCODE VII, 2006« etwa gibt es einen Bezug zum Holocaust, konkret zum Konzentrationslager Sachsenhausen. Bei dieser Arbeit empfinde ich die Linearität als verbindendes Element interessant, das heißt die Frage, auf welche Weise Linearität in der Struktur des Holocaust Memorial in Berlin steckt und wie sich die Nationalsozialisten diese Linearität der Über-



Abb. 3
Katharina Sieverding, O.T. II/2019 (SACHSENHAUSEN), 2019
Pigmenttintenstrahlruck, Rahmen: 125 × 190 cm, Foto: Klaus Mettig

wachungsstruktur zunutze gemacht haben. In den Konzentrationslagern gab es immer ein Zentrum, von dem aus man jede Gasse kontrollieren konnte.

Ein anderes Beispiel ist »O.T. II/2019 (SACHSENHAUSEN), 2019« (Abb. 3). Ich war 2019 oben auf dem Reichstagsgebäude. Während ich die Kuppel fotografierte, hatte ich das Bild von einem Konzentrationslager vor meinem inneren

Augen. Das motivierte mich dazu, weiter zu fotografieren, denn ich war eingeladen worden, 2019 in Dachau auszustellen. Dort wollte ich keine »L'art pour l'art« veranstalten, sondern mich damit beschäftigen, was ein Konzentrationslager eigentlich bedeutet. Dachau soll ja das Modell für das ganze KZ-System gewesen sein.

In den Werkgruppen »Global Desire«, »Kontinentalkern« und »Steigbild« verbinden sich gleiche Farben in der Schichtung von verschiedenen Einzelbildern, wodurch die einzelnen Bildelemente eng miteinander verwoben werden. In »Encode« und »Weltlinie« sind es Bildfragmente, die die Künstlerin neu zusammenführt, wodurch Kontraste und Begegnungen zwischen Personen und Orten entstehen. Darüber hinaus setzt sie Effekte ein, die so nur mithilfe von fotografischen Techniken erreicht werden können: etwa indem Negative und Diapositive übereinandergelegt werden, und der Solarisation, einer Verfremdung des fotografischen Bildes durch eine kurze zweite Belichtung des Fotopapiers nach dem Entwicklerbad und vor dem Fixieren.

C. M.: Welche Bilder beschäftigen Sie im Moment?

K. S.: KI, Künstliche Intelligenz. Was mich daran interessiert, ist einfach, was für einen Einfluss die »KI« auf den Kunstbegriff hat. Es gibt schon Kunst dazu, aber meines Erachtens zu unkritisch. Was mich grundsätzlich beschäftigt, ist die Frage, was die Technologisierung für unsere Zukunft und in Bezug auf die Kunst bedeutet. Läuft die Kunst Gefahr, missbraucht zu werden? Und wie könnte ein kritisches künstlerisches Statement zu diesem Thema aussehen? Nicht ganz einfach.

Das Interview basiert auf zwei umfangreichen Gesprächen, die am 10. Oktober und 12. November 2019 in dem Atelier von Katharina Sieverding in Düsseldorf geführt wurden.

Der hier abgedruckte Text ist eine gekürzte Fassung; das vollständige Interview ist nachzulesen in: KATHARINA SIEVERDING. UNWIDERSTEHLICHE HISTORISCHE STRÖMUNG. Broschüre anlässlich der Ausstellung vom 14.02.–06.06.2020 in der DZ BANK Kunstsammlung, S. 16–37.

1 Gudrun Inboden: »Wer lebt, wird sehn« und Rudolf Schmitz: »Irische Angelegenheiten«. In: Katharina Sieverding Biennale di Venezia 1997 (Kat. Ausst. Biennale di Venezia 1997), Ostfildern-Ruit 1997, o. S.

2 Simone Reeb: »Machtspiel mit dem Betrachter. Messerwürfe, Spitzenschleier: Die Akademie der Künste zeigt Plakate der Kollwitz-Preisträgerin Katharina Sieverding«. In: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kaethe-kollwitz-preis-fuer-katharina-sieverding-machtspiel-mit-betrachter/20058544.html> (letzter Zugriff: 26.11.2019).

Hybrid

Jochem Hendricks

Was ist künstlerische Fotografie? Die Erzeugung von Bildern, die für sich selbst stehen, mit fototechnischen Mitteln.

Was unterscheidet ein künstlerisches Bildwerk von anderen Bildern? Letztlich seine Autonomie.

Auch wenn das keine wirklich befriedigende Auskunft ist. Wir stehen hier vor der generellen Frage nach der Unterscheidung des Kunstwerks von dem, was wir Realität nennen. Da gibt es keine abschließenden Antworten.

Ich bin kein Fotograf, allerdings benutze ich Fotografie selbstverständlich in meiner künstlerischen Arbeit, manchmal auch als das spezifische Medium und – sehr umfangreich, wie im »Revolutionären Archiv«, von dem später ausführlich die

Rede sein wird – innerhalb einer hybriden künstlerischen Gemengelage. Künstler leben in derselben Medienrealität des Foto- und Video-Overkill wie jeder andere auch. Fotografieren ist so einfach geworden, dass es als Produktionsmittel unmittelbar in den Arbeitsprozess einfließt.

Gleichzeitig sind die Anforderungen an Künstler in der Fotografie komplexer denn je. Das eine vollkommene Bild, den genialen Schuss gibt es aller Wahrscheinlichkeit nach bereits, irgendwo in der Kunstgeschichte, in einem Archiv oder in den unendlichen Weiten des Internet. Es bedarf strategischer und formaler Mittel, um zu einem überzeugenden Werk zu kommen. Deshalb wird die Gattung Fotografie aber nicht aussterben, warum auch? Nur die

Ränder werden unschärfer und das eindeutige Gattungsterrain wird enger. Medienspezialisten wird es in der Kunst immer geben. Die Malerei schlägt sich schon seit hundert Jahren mit dem Problem der Gattungsdefinition und der Autorisierung herum, weil auch hier die Grenzen weich geworden sind, ja mittlerweile ineinanderfließen. Überwältigende Resultate lassen sich aber auch auf kleinstem Boden erzielen, das ist, wie immer, abhängig vom Autor. Mir fällt allerdings auf, dass die orthodoxen Spezialisten ihrer Gattungen zur Dogmatik neigen, und mir persönlich ist alles Doktrinäre ein Gräuel. Ich bevorzuge den Hybrid.

Für meine eigene künstlerische Arbeit spielen solche Bestimmungen und Grenzbeziehungen ohnehin keine Rolle, in keiner Technik, Gattung oder Disziplin. Für mich ist alles Material, das für meine Produktion potenziell infrage kommt, und ich arbeite mit allen Medien und nutze deren Möglichkeiten nach Bedarf. Es gibt bei mir nicht die eine Gattung, keinen einheitlichen Stil, keine Handschrift, keinen thematischen Schwerpunkt oder andere direkte Signale der Wiedererkennbarkeit. Aber im Genom der Werke und Projekte kann man sehr wohl Bezüge und Verbindungen finden. Da meine Herangehensweise bei der Entwicklung meiner Projekte ohnehin inhaltlich bestimmt ist und das Formale sich am besten von alleine ergibt, besteht logischerweise eine Tendenz zum Medienübergreifenden und gerne auch zur Kooperation mit Disziplinen außerhalb des Kunstkontextes. Wohl deshalb sind meine Resultate meist Hybride, die nach gängigen Kriterien regelmäßig nicht so

ganz genau wie Kunstwerke aussehen. Sind sie aber, erzeugt mit kunstspezifischen Methoden, Kriterien, Strategien und Haltungen im Angesicht der alten Kinderfragen nach unserer Existenz: Was ist der Mensch? Was ist die Welt? Warum sind wir so, wie wir sind? Was ist Realität? Warum ist alles so teuer? Und was bedeutet das eigentlich alles?

Auch die Frage nach der paradoxen Logik des Bildes ist nur ein weiteres Detail in diesem Zusammenhang und eine Umformulierung des uralten Bilderstreits, der in der Kunst immer ein wesentliches Element darstellt. Früher stritt man sich darüber, ob das gemalte Abbild Jesu tatsächlich der Erlöser ist oder nur ein Symbol oder ob der Wein der Eucharistie tatsächlich das Blut des Herrn ist. Heute diskutieren wir Fake News und alternative Fakten. Der akute Verfall der Diskursfähigkeit ist allerdings verstörend. Glaube und Wahrheit sind sich ausschließende Begriffe. Letztlich steht und fällt die Akzeptanz einer Aussage mit der Glaubwürdigkeit ihres Inhalts und ihres Autors – und der Macht der eigenen Wünsche. Die verrückte Idee, dass es die eine Wahrheit gibt, die man erforschen und beweisen, sozusagen offenlegen kann, ist wesentlich unserem westlichen, wissenschaftlichen Weltbild geschuldet und bringt uns zwar auf den Mond, aber nicht zur objektiven Erkenntnis. Die Quantenphysik hat das verstanden. Auch die gerade wieder aktuelle politisch-moralische Ideologisierung der Kunst und damit auch der Fotografie ist ein Irrtum und zielt zu kurz, weil Kunst keinen moralischen Kriterien unterliegt und Künstler eben nicht identisch sind



Abb. 1
Jochem Hendricks, 3.281.579 Sandkörner, 1999–2000
Sand und Glas, Objekt: 12 × 17 × 12 cm

mit ihren Werken. Und die Benennung der Guten und der Bösen erscheint mir schlichtweg banal. Das ist kein Plädoyer für den Elfenbeinturm! In meiner Produktion spielen die Fragen nach Wahrheit und Glauben, nach Vertrauen und Manipulation seit jeher eine große Rolle. Sind die »3.281.579 Sandkörner« (Abb. 1) ehrlich gezählt? Sind die Objekte und Materialien des »Maxisockel« tatsächlich gestohlen? Basiert der »Luxus Avatar« (Abb. 2) wirklich auf Steuerumgehung?

Sind fotografische Bilder wahr? Natürlich sind sie das! Auch wenn sie nicht die Wahrheit abbilden, sind sie doch reale Objekte und Bildwerke in sich selbst, die das zweifelhafte Verhältnis zur Realität mit allen Künsten und Kunstformen teilen. Deshalb kann ein Künstler, der kein Fotograf ist, sehr gut mit Fotografie arbeiten, wie dies umfangreich im »Revolutionären Archiv« der Fall ist, bei dem ich ein echtes Polizeiarchiv in Zusammenarbeit mit einer veritablen Terroristin auswerte, bis über ihren Tod hinaus.



Abb. 2
Jochem Hendricks, Luxus Avatar, 2009 – fortlaufend
Mixed Media, Installation: ca. 185 x 58 x 44 cm

»Revolutionäres Archiv«, fortlaufend seit 1973

Etwa im Jahr 2003 fielen mir mehrere Kisten mit Fotonegativen, mit Super 8- und 16 mm-Filmmaterial und Alben mit montierten und teilweise kommentierten Fotoabzügen in die Hände, chronologisch präzise abgelegt in Leitz-Ordner und beschriftet mit den dokumentierten Ereignissen und Daten. Es handelt sich um polizeiliches Ermittlungs- und Überwachungsmaterial aus den Jahren 1973 bis 1985,

vorwiegend von politischen Veranstaltungen und Ereignissen: vom Banküberfall über Terroranschläge, den Gefangenen-austausch der Lorenz-Entführung und einen Kaufhausbrand bis hin zu Hausräumungen, Unfällen und Katastrophen. Und immer wieder Demonstrationen, Kundgebungen und Straßenkämpfe (Abb. 3 und Abb. 4).

Das ist sehr starkes Material mit vielen guten Bildern und meist ungewöhnlich brisanten Kontexten, fast schon zu stark in sich selbst für eine weitere Bear-

beitung. Was macht man mit so einem Schatzfund?

Zuerst einmal liegenlassen. Manchmal muss man warten können. Viele meiner Arbeiten haben sehr lange Produktionszeiten, oftmals geht das über viele Jahre. Das braucht Geduld und das Vertrauen in sein Material und in die Werkidee. Ich habe die Kisten natürlich immer wieder umschlichen und mir das Material angeschaut: Da bestand nie ein Zweifel, dass es das Potenzial zu etwas Aufregendem hat. Nur welches Potenzial, war mir lange undeutlich. Ich wusste nur, dass etwas fehlte. Als ich acht Jahre später dann die Ex-Terroristin Magdalena Kopp kennenlernte, war mir sofort klar, dass sie das Missing Link ist. Als ich sie mit viel Geduld und Zähigkeit von einer Kooperation überzeugt hatte und sie langsam begann, mir zu vertrauen, fiel dann endlich der Startschuss zum »Revolutionären Archiv«.

Es war auch der Start in eine Win-win-Situation, denn Magdalena Kopp profitierte sehr von dieser produktiven Bearbeitung ihrer Geschichte.

Archive als Erinnerungs- und Ordnungssysteme interessieren mich nicht. Im Gegenteil, Materialsammler sind mir eher unheimlich, und selbst archivieren kann ich gar nicht. Es ist die Potenz dieses Polizeiarchivs, die mich antreibt, nicht sein Ordnungssystem, auch wenn das von beeindruckender Gründlichkeit ist. Ich bin ja weder Dokumentarist noch Soziologe, auch nicht Politologe oder Historiker, sondern Künstler, und meine Stoßrichtung ist die Gegenwart. Mich interessieren natürlich all diese Zusammenhänge, sie gehören gewissermaßen zu meinem

Material dazu. Meine Arbeit besteht aber darin, die verschiedenen Ebenen aus ihren konkreten Kontexten zu lösen (nicht zu löschen wohlgemerkt!) und durch die künstlerische Bearbeitung aus dem historischen Kontext in den Kunstkontext zu transferieren.

Konkret: Wir haben hier ein Archiv, das ich mit den Augen und Gedanken eines Künstlers betrachte und auswerte. Ein Archiv mit sehr starken Bildern (die nicht von mir gemacht wurden) und einem aufgeladenen Hintergrund (es ist Polizeimaterial). Die Inhalte der Bilder sind konkret, historisch, emotional und für sehr viele Menschen biografisch besetzt. Meine Aufgabe ist es, diese Faktoren mitzunehmen, sie in die Gegenwart zu transportieren, wo es unverändert Demonstrationen, Attentate, Gewalt, Ungerechtigkeit etc. etc. gibt, denken wir nur an Occupy/Blockupy, an Südamerika, Hong Kong, Palästina – überall! Von dort erreicht uns über die Sozialen Medien eine Bilderflut von nie gesehendem Ausmaß. Der Betrachter meiner Ausstellungen hat diese Bilder ja im Kopf und ich natürlich auch. Ein Paradefall war die Erstpräsentation des »Revolutionären Archivs« im Jahr 2011,¹ die exakt stattfand, als nach der Erschießung eines Demonstranten die Lage eskalierte und Tottenham brannte.

Aber das Archiv ist nur das Rohmaterial und die Oberfläche meiner Arbeit, die das Ausgangsmaterial transzendiert und – wenn es gelingt – das konkrete Ereignis zum Archetyp werden lässt. Wenn es gelingt. Es geht mir also gerade nicht um Archivierung oder historische Analyse und schon gar nicht um nostalgische Erinne-



Abb. 3
Jochem Hendricks, *Demonstration*, 1976–2011, aus der Serie: *Revolutionäres Archiv*, mit Magdalena Kopp, 1973 – fortlaufend, Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Blatt: 106 × 128,5 cm

rungsobjekte oder um die Benennung der Guten und der Bösen. Ich vertrete überhaupt keine besondere These. Kunst ist ein formal präzise definiertes, offenes System mit vieldeutiger Botschaft und generiert mehr Fragen als Antworten. Aber Fragen sind produktiv und die magische Qualität von Kunst beruht gewiss nicht auf Antworten. Das Politische soll in meinen Ergebnissen zwar erhalten bleiben, aber nicht über den künstlerischen Teil dominieren.

Wo ist also die Kunst? Wo ist der Künstler? Am Beginn meiner Arbeit am »Revolutionären Archiv« stand die grundlegende Entscheidung, die Seiten, die Perspektiven umzukehren und eine Ex-Terroristin und damit ein potenzielles »Opfer« der Polizeiarbeit zur »Täterin« der Auswertung zu machen. Damit geben sich die beiden Seiten gewissermaßen hinter dem Rücken die Hand. Das gelingt aber nur, wenn diese Person auch der fotografischen Aufgabe gewachsen ist. Mit Magdalena Kopp



Abb. 4
Jochem Hendricks,
Straßenkampf,
1978–2011,
aus der Serie:
Revolutionäres Archiv,
mit Magdalena Kopp,
1973 – fortlaufend,
Silbergelatine-Abzug
auf Barytpapier,
Blatt: 60 × 90 cm



konnte ich eine exponierte Mitspielerin gewinnen, die das mythische Potenzial ihrer Biografie in das Projekt einbringt und die Symbolik der Bilder auf eine reale Ebene hebt. Sie war ein ehemaliges Mitglied der Revolutionären Zellen und Ex-Frau von Carlos dem Schakal (dem Osama bin Laden der 1980er Jahre). Darüber hinaus war sie auch Fotografin und eine von Abisag Tüllmann ausgebildete Meisterin in der Dunkelkammer. Sie ist so wichtig für das Projekt, dass sie als eine Art Co-Autorin immer benannt wird und sogar die entwickelten Fotografien (also die Kunstwerke selbst) bis heute mit mir signiert. Da sich der fotografische Teil des Archivs vorwiegend aus Negativen zusammensetzt, bestand der Auftrag von Magdalena Kopp darin, gemeinsam mit mir Negative und gegebenenfalls Ausschnitte zu wählen und diese dann in Form von klassischen Silbergelatine-Handabzügen auf Barytpapier abziehen. Meine Zielsetzung und Vorgabe war es, aus diesen amateurhaften Schnappschüssen hochwertige Kunstfotografien zu machen – auf der Ebene von Henri Cartier-Bresson oder Günther Förg. Auf diese Weise nehme ich den Bildern etwas von ihrer politisch-historischen Oberfläche und hole sie in den Kunstkontext. Die Fotos werden auch immer klassisch museal mit einem Passepartout versehen und gerahmt. Über die Auswahl und Anordnung der Fotos und Filme nach Kriterien wie Narration, Kontrast, Formalisierung etc. kann ich die Wirkung in Ausstellungen ebenfalls steuern.

Ebenso wichtig wie die Fotografien sind die Filme, beide haben dieselben Themen: Demonstrationen, Überwa-

chung, Hausräumung, Terroranschlag, Kaufhausbrand, Geiselaustausch etc. Die Fotografien und Filme wurden manchmal sogar am selben Tag, beim selben Anlass aufgenommen. Ein Leitmotiv des gesamten Archivs und meines Projektes zeigt den ständigen, ja redundanten Bilddiskurs aller Parteien in allen Varianten: Fotografen fotografieren Fotografen und Kameraleute und umgekehrt, Polizisten fotografieren oder filmen Demonstranten und die ›schießen‹ zurück. Man fotografiert und filmt sich aber auch untereinander und gegenseitig. Das ist aus künstlerischer Sicht natürlich ein Traum von Material! In meinen Ausstellungen übernehmen die Filme gewissermaßen den physischen Teil. Filme sind ja von vornherein schon überwältigender als Fotografien. Das unterstütze ich noch durch die Präsentation im möglichst großen, geschlossenen und verdunkelten Raum mit wandgroßen, lückenlosen Projektionen rund um den Betrachter.

Wo ist also der Künstler, wo ist die Kunst? Meine künstlerische Arbeit besteht darin, dass ich Entscheidungen treffe, an den Stellschrauben justiere und gewissermaßen wie ein Regisseur die verwendeten Personen, Elemente und Ebenen auswähle, kombiniere und als Gesamtheit inszeniere und auflade. Kunst ist ja nicht nur analytisch, sondern hat immer auch etwas mit Gefühlen zu tun, mit körperlicher und psychischer Stimulierung. Deshalb die Präsentation der Filme als raumgreifende, körperliche Installation und der Fotografie meist im intimen Kopfformat. Und natürlich spielt auch die Lust an Bildern eine Rolle. Historie und Gegenwart, Dokumen-

tation, Politik, Bildsprache, Kunsttheorie und ihre Inszenierungen werden miteinander zu einem vielschichtigen Kunstwerk verwoben. Je nach Generation der Betrachter werden biografische, historische und gegenwärtige Kontexte abgerufen, Erinnerung und Gegenwart in Beziehung gebracht und – wie gesagt im besten Fall – in Archetypen verwandelt.

Wo ist die Botschaft? Was ist der Kunstwert? Ist das Fotografie?

Offensichtlich haben wir es hier mit einer komplexen künstlerischen Gemengelage zu tun, etwa so komplex wie die Gemengelage der Welt, die uns alle nervös und unsicher macht. Gute Voraussetzungen also für die Entstehung vielschichtiger Kunstwerke, die uns glücklich machen, wenn sie gelingen, und Möglichkeiten anbieten, den »Schleier der Maya« ein klein wenig zu lüften.

1 Jochem Hendricks: Revolutionäres Archiv. Mit Magdalena Kopp, hg. von der Kunstsammlung NRW, Köln 2015.

Das Fotografische in der Gegenwart verorten

Strategien und Schwerpunkte am Fotomuseum Winterthur

Nadine Wietlisbach
im Gespräch mit Katrin Thomschke

Das Fotomuseum Winterthur widmet sich seit seiner Gründung 1993 der Präsentation und Diskussion der Fotografie und visuellen Kultur und gestaltet über die Sammlung (ab 1960) die Geschichte(n) und das Verständnis fotografischer Medien mit. Es zeigt Arbeiten junger wie auch etablierter Fotografinnen und Fotografen im Rahmen von wechselnden Einzel- und thematischen Gruppenausstellungen. Darüber hinaus untersucht die Institution künstlerische, angewandte und kulturelle fotografische Phänomene vor dem Hintergrund neuer Technologien und digitaler Medien und reflektiert diese kritisch.

In einem Gespräch mit Katrin Thomschke berichtet Nadine Wietlisbach, die Direktorin des Fotomuseum Winterthur, von ihrer kuratorisch-vermittelnden Tätigkeit und ihren Visionen, die sie gemeinsam mit ihrem Team umzusetzen sucht.

Katrin Thomschke: Nadine, das Fotomuseum Winterthur hat seit seiner Gründung eine beachtliche Sammlung zeitgenössischer Fotografie aufgebaut, die in regelmäßigen Ausstellungen präsentiert wird. Auf welcher Ausrichtung innerhalb der künstlerischen Fotografie liegt der Schwerpunkt der Sammlung?

Nadine Wietlisbach: Seit der Gründung des Museums bildet das Sammeln internationaler zeitgenössischer künstlerischer Fotografie einen wichtigen Aspekt im Selbstverständnis des Fotomuseum Winterthur, das sich nach seiner Gründung – zunächst zögerlich – neben dem Ausstellen und Vermitteln auch den

Aufgaben des Sammelns, des Bewahrens und des Forschens verschrieben hat. Der Zeitraum der gesammelten Werke beginnt ab den 1960er Jahren, also mit dem massenmedialen Umbruch (Fernsehen) und dem zunehmenden künstlerischen und konzeptuellen Experimentieren mit der Fotografie, die beide in die späten 1960er und 1970er Jahre fallen. Der Zeitpunkt ist zudem pragmatisch gewählt, da ein Zurücksammeln in der Fotogeschichte sowie eine Schwerpunktsetzung auf die modernistische Avantgarde der Nachkriegszeit aus finanziellen Gründen ausgeschlossen werden musste.

Der aktuelle Bestand (Stand April 2021) umfasst als inhaltliche Schwerpunkte zum einen die dokumentarisch-erzählerische Fotografie oder »post-journalistische Dokumentarfotografie«¹, wie sie Robert Frank, Nan Goldin, Boris Mikhailov oder Max Pinckers verkörpern. Max Pinckers beschreibt seinen Zugang – in Anlehnung an den britischen Filmmacher Adam Curtis – wie folgt: »Es ist unsere Aufgabe als Dokumentarfilmer, einer gemeinhin akzeptierten Vorstellung von Realitätsdarstellung kritisch zu begegnen und eine neue Form des Realismus zu finden, die ein Symbol für unsere Zeit ist. Jedes Zeitalter hat seine Methode, der breiten Masse Realität zu vermitteln [...]. Dabei geht es nicht um die Frage, ob die präsentierte Realität existiert, sondern darum, ob das Publikum der wiedergegebenen Realität zustimmt, ob das, was es gezeigt bekommt, als eine wahre Darstellung der Realität wahrgenommen wird. Im Grun-

de ist unser heutiger Realismus aus einem politischen Zeitalter geboren, in dem die Menschen glaubten, dass die Politik die Welt nicht nur verstehen, sondern auch verändern kann. [...] Das Publikum weiß oder spürt ganz genau, dass wir, die Dokumentarfilmer – wie auch Politiker und alle anderen – uns nicht mehr sicher sind, was wirklich vor sich geht. Deshalb ist es unsere Aufgabe, den Individualismus unserer Zeit zu analysieren und kritisch zu hinterfragen.«² Diese Vorstellung finde ich zeitgemäß. Die Frage, wer zu welchem Zeitpunkt welche Haltung vertritt und wer wem eine Stimme gibt, ist zentral, wenn es um das aktuelle Verständnis dokumentarischer Fotografie geht.

Daneben bildet die konzeptuelle und medienanalytische künstlerische Fotografie eine weitere Schwerpunktsetzung in unserer Sammlung. Sie hat sich über den Ankauf der »Jedermann Collection« im Jahr 2005/2006 etabliert, die ca. 340 Werke aus dem Zeitraum von 1960 bis 1990 umfasst, u. a. von Sarah Charlesworth, Victor Burgin, Sherrie Levine oder Hans-Peter Feldmann. Viele dieser Werke gelten als zentrale Werke in der Geschichte der europäischen und amerikanischen Konzept-Fotografie.

Zudem ergänzt die Ephemera-Sammlung den Bestand und wird weiterhin ausgebaut, d. h. Druckobjekte, die einen weniger stark werk-immanenten Charakter haben und doch künstlerische Ideen zur Darstellung bringen, wie Broschüren, Pamphlete, Plakate, Postkarten usw.



Abb. 1

Anna Ehrenstein, Tupamaras Technophallus, 2020

Sublimierungsdruck auf Polyester, verbrannter PVC-Stoff, Apple Spiegel, Hintergrundclips, Metall,
Installation: ca. 150 x 150 x 100 cm, Installationsansicht Feldmuef, Berlin 2020

K. T.: Letztlich spiegelt die Sammlung also die Ausstellungsgeschichte des Fotomuseum Winterthur wider?

N. W.: Ja. Es wurde kontinuierlich versucht, aus monografischen Ausstellungen die präsentierte künstlerische Position in die Sammlung aufzunehmen oder im Rahmen von Ausstellungen entstandene Neuproduktionen anzukaufen. Insgesamt wurde und wird angestrebt, Werkgruppen und keine einzelnen Bilder zu sammeln, wie der Gründungsdirektor Urs Stahel in einem ersten Sammlungskonzept erläutert hat: »Es wird auf Haltungen gesetzt und nicht auf Best Pictures.« Diesem Grundsatz bleiben wir auch weiterhin treu: Was sich verändert, sind Ankäufe, die zusätzliche komplexe Fragestellungen mit sich bringen – nicht zuletzt konservatorischer Natur. Bei Arbeiten wie denen von Anna Ehrenstein (* 1993) gestaltet sich die Aufbewahrung beispielsweise besonders spannend: Da die Arbeit multimedial angelegt ist, beinhaltet sie neben Lentikularprints 3D-Drucke sowie technische Geräte wie Mobiltelefone (Abb. 1). Bei ersteren beiden Elementen sind wir nahe an Objekten, die sich bereits in unserer Sammlung befinden, die Mobiltelefone hingegen müssen in regelmäßigen Abständen geprüft und allenfalls erneuert werden. Wie bewahren wir Abspielgeräte, die Teil der Arbeit sind, oder Datenträger korrekt auf, welche Informationen müssen wir zusätzlich erfassen, um Präsentationen in der Zukunft im Sinne der Kunstschaffenden umsetzen zu können? Welche Fachpersonen

müssen in diesen Dialog eingebunden werden? Diese Fragen sind nicht neu, wir kennen sie museal bereits seit den 1960er und 1970er Jahren, als Kunstschaffende vermehrt mit Kommunikationstechnologien gearbeitet haben. Die technologischen Entwicklungen haben sich allerdings beschleunigt: Die Erfassung dieses technologischen Narrativs bildet mittlerweile eine Disziplin für sich.

K. T.: Du bist nun seit fast vier Jahren Direktorin des Fotomuseum Winterthur. In welche Richtung baust du die Sammlung weiter aus?

N. W.: Über das seit 2007 jährlich stattfindende Portfolio-Viewing-Format der Plat(t)form sowie über das Format SITUATIONS (2015–2021) wird eine junge Generation konsequent verfolgt und gesammelt. Dabei gehören die künstlerische Qualität, die Experimentierfreude und die Dringlichkeit, mit der die gewählten Themen verfolgt werden, zu den Auswahlkriterien. Ob und inwieweit diese Fotografinnen und Fotografen sowie Kunstschaffenden ihre Arbeit langfristig weiterführen werden oder ob sie im Kontext des Marktes ihren Platz finden, spielt eine sekundäre Rolle – in diesem Sinne verfolgen wir mit diesem Schwerpunkt eine spekulative Strategie. Bereits vor dem Beginn meiner Tätigkeit als Direktorin im Jahr 2018 zeichnete die Neuausrichtung des Fotomuseum Winterthur seit 2015 eine Fokussierung auf das Digitale ab. Aus diesem Grund gilt unsere Aufmerksamkeit nun auch post-

fotografischen³ künstlerischen Arbeiten, die den Begriff, die Praktiken sowie die darstellenden und medialen Formen des Fotografischen herausfordern und erweitern.

K. T.: Was bedeuten deiner Meinung nach diese Herausforderung und die Erweiterung des Fotografischen für die Entwicklung der künstlerischen Fotografie?

N. W.: Grundsätzlich ist die Entwicklung des Fotografischen an sich zentral, um über die Entwicklung der künstlerischen Fotografie nachzudenken – obschon ich als Direktorin eines Spartenhauses diese Unterscheidung oder Kategorisierung als nicht wirklich produktiv erachte: Das Feld der Fotografie ist enorm breit, fotografische Bilder, Praktiken und Medien finden in sämtlichen Bereichen unseres Alltags Anwendung – in der Kunst, in der Wissenschaft, den Medien, der (Pop-)Kultur, in der Politik etc. – und wirken sich auf ebenso viele Bereiche aus. Die Fotografie aus jeweils nur einer Perspektive verstehen zu wollen, führt zu Engpässen und Kurzschlüssen. Die Kunstgeschichte als einzige Lese-Perspektive zu wählen, greift meines Erachtens einfach nicht weit genug: Gerade in der Soziologie, den Medien- und Kulturwissenschaften finden sich offene Zugänge, die gesellschaftliche Fragestellungen miteinbeziehen, um komplexe Zusammenhänge zu entschlüsseln. Die Fotografie ist heute sehr oft ein digitales Datenbild, das in zahlreiche informationstechnische Prozesse involviert ist. Die Vernetztheit fotografischer Bilder ist

kein Nebenschauplatz, sondern steht im Zentrum. Um sich mit vielen aktuellen künstlerischen Herangehensweisen auseinanderzusetzen, kann dieses Grundverständnis hilfreich sein.

Die zeitgenössische Fotografie, die sich der Kunst zuschreiben lässt, ist ebenso ungeheuer vielfältig und spannend wie die nicht-künstlerische Fotografie. Klassische historische Techniken werden neu interpretiert, die Fotografie wird als eines von vielen Erzählmitteln genutzt, sie wird zu einem Vehikel, sie ist bewegt und vertont, sie ist vernetzt. Das zeichnet in meinen Augen die zeitgenössische Kunst ganz allgemein aus: Sie ist dann überzeugend, wenn sie kritisch funktioniert, aktiviert, bewegt, berührt und manchmal überrascht. Sie lässt sich als kritische Praxis verstehen, die den Gegenstand, den sie abbildet, reflektiert und dabei auch die Rolle fotografischer Bilder mitdenkt.

K. T.: Wie reagierst du auf diese Entwicklung in deiner vermittelnden Tätigkeit? Welche Herangehensweise scheint dir in der Arbeit mit deinem Team besonders zentral?

N. W.: Das Fotomuseum Winterthur begreift die fundierte Auseinandersetzung mit seinem Gegenstand als zwingend interdisziplinär und trägt Fragen aus ganz unterschiedlichen Perspektiven an die Fotografie heran. Aus diesem Grund setzt sich das kuratorisch-vermittelnde Team aus Personen zusammen, die unterschiedliche Zugänge zur Fotografie und sich ergänzendes Fachwissen aus

diversen Bereichen mitbringen: Kultur- und Medienwissenschaft, Kunst- und Fotografiengeschichte, Soziologie, Gender Studies, Vermittlung und anderen. Wir stellen Bilder in größere gesellschaftliche, politische, ästhetische und theoretische Zusammenhänge und diskutieren deren Rolle darin. Diese Diskussion findet bei der Konzeption intern im Team sowie mit externen Partnerinnen und Partnern statt – sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen und angewandten Bereich. Für das Publikum werden Fragen rund um fotografische Bilder an Alltagserfahrungen geknüpft und in größeren Zusammenhängen im Rahmen von Vermittlungsangeboten, Veranstaltungen, Publikationen, Konferenzen und jeweils passenden Formaten (vor Ort, außerhalb sowie seit 2015 intensiv im digitalen Raum) diskutiert. Auf diese Weise versucht das Fotomuseum Winterthur, das Fotografische in der Gegenwart zu verorten.

K. T.: Wie schlägt sich diese interdisziplinäre Herangehensweise in der kuratorischen Praxis nieder? Welche Herausforderungen siehst du im Umgang mit dem künstlerischen Medium Fotografie?

N. W.: Die Herausforderung ist zu Beginn ja grundsätzlich immer dieselbe, nämlich, die richtige Präsentationsform für eine Arbeit zu finden und zu überlegen, wie diese vermittelt werden kann: ganz gleich, ob die Präsentation im Ausstellungsraum, zwischen zwei Buchdeckeln oder online stattfindet. Die Arbeit der bereits erwähnten Künstlerin Anna

Ehrenstein ist dafür ein gutes Beispiel: Sie beschäftigt sich in »Zen for Hoeljabi« einerseits mit der Bedeutungs- und Funktionsverschiebung kulturell besetzter Gegenstände und andererseits mit den sich gegenwärtig wandelnden Vorstellungen und moralischen Haltungen im Hinblick auf das, was wir unter einem Original, einer Aneignung oder einer Nachahmung verstehen. Resultate sind unter anderem multimediale Installationen, die unsere Sehgewohnheiten und die Zirkulation von Bildern als gesellschaftliches visuelles Phänomen hinterfragen. Es macht große Freude, ihren künstlerischen Schritten zu folgen: online auf Instagram oder Facebook, über ihre Publikationen, im Gespräch.

Ein anderes Beispiel für eine wiederum sehr facettenreiche Praxis ist jene von Laia Abril (* 1986): Die in Barcelona lebende Fotografin arbeitet seit Jahren an einem Werkzyklus mit dem Titel »A History of Misogyny«, für welchen sie sich in unterschiedlichsten geografischen Kontexten bewegt und sich im Gespräch mit zahlreichen Menschen der Frage nähert, wie Frauen* und deren Körper aufgrund systemisch patriarchal geprägter Bedingungen reagieren bzw. agieren. Gefundene oder recherchierte Bilder und Dokumente sowie neue oder aus dem eigenen Archiv stammende Fotografien werden zu Assemblagen vereint, die anspruchsvolle gesellschaftspolitische Fragen verhandeln und als visuelle Erzählungen eine soghafte Wirkung entfalten (Abb. 2). Bei Laia Abril stellen sich immer die Fragen, welche Rolle das einzelne fotografische Bild einnehmen

kann, wie sich ein bestimmtes Bild in der Verbindung mit Text verhält und wie sich die Dramaturgie ihrer Erzählung im Raum oder einer Publikation entwickeln lässt.

Anhand dieser zwei Beispiele lässt sich die Vielfalt künstlerischer Praxen erahnen, die sich mit aktuellen sozialen, politischen, kurz: gegenwärtigen Themen beschäftigen und sich zwischen post-dokumentarischen, medienreflexiven und konzeptuellen Arbeits- und Wirkungsweisen innerhalb des Fotografischen heute bewegen. Die Herausforderung – und das spannungsreiche Potenzial – aus kuratorisch vermittelnder Sicht besteht meines Erachtens in der Befragung der möglichen Präsentationsformate im Raum, online und/oder auf Papier.

K. T.: Was bedeutet das für die Arbeit eines Museums? Welche konkreten Fragestellungen ergeben sich daraus?

N. W.: Memes und GIFs, Selfies und Instagram-Filter, Algorithmen und neuronale Netzwerke, Screenshots und Drohnenbilder, Netzfeminismus und Online-Aktivismus, Content Moderator*innen, Influencer*innen und Aufmerksamkeitsökonomien: Das digital vernetzte Bild hat in den letzten Jahrzehnten mit unglaublicher Geschwindigkeit neue Bildformen und kulturelle Praktiken hervorgebracht, mit zuvor noch nie dagewesenen sozialen und politischen Auswirkungen. Unser aller Verständnis von Welt – von Gesellschaft und Politik, wie auch das unserer selbst

– wird durch Bilder geprägt. Und das mehr denn je. Das Fotografische ist dabei allgegenwärtig: Bilder helfen uns, die Welt besser zu verstehen – gesellschaftliche Entwicklungen, wirtschaftliche Prozesse, politische Vorgänge. Gleichzeitig sind sie »manipulativ«: Jedes Bild ist das Ergebnis eines auswählenden Prozesses. Bilder erzählen wahre und erfundene Geschichten, speichern unsere Erinnerungen, lenken und überschreiben sie. Gleichzeitig dienen sie zunehmend der (Selbst-)Inszenierung und (Selbst-)Vermarktung. Doch welche Spuren hinterlassen das Produzieren, Teilen und Betrachten von Bildern eigentlich? Und wie beeinflussen diese Bilder unsere Wahrnehmung, unser Selbstbild, unsere Wertvorstellungen oder unser Konsumverhalten?

K. T.: Wie schlagen sich diese Fragestellungen dann in eurem Ausstellungs- und Vermittlungsprogramm nieder? Gibt es Formate, in denen genau diese gesamtgesellschaftliche Relevanz des fotografischen Bildes thematisiert und zur Diskussion gestellt wird?

N. W.: Unser experimentelles Ausstellungsformat SITUATIONS hat die fotografischen Entwicklungen von 2015 bis 2020 über fünf Jahre verfolgt, analysiert und über unterschiedliche Formate wie Ausstellungen, Vorträge, Essays, Videobeiträge, Tagungen und weitere zugänglich gemacht. So haben wir beispielsweise im Rahmen des SITUATION-Clusters »Foto Text Data« die experimentelle künstlerische Praxis der in



Abb. 2
Laia Abril, Chastity Belt, 2019, aus der Serie: Historical Rape, On Rape
Pigmenttintenstrahldruck auf Barytpapier, Motiv: 40 × 60 cm

Berlin lebenden Künstlerin Sofia Crespo präsentiert, die sich mit künstlicher Intelligenz, neuronalen Netzwerken und computerbasierter Bilderkennung beschäftigt. In ihrer Arbeit »Trauma Doll« hat Sofia Crespo eine künstliche Intelligenz geschaffen, die unter psychischen Erkrankungen wie Depressionen oder posttraumatischen Belastungsstörungen leidet. Um sich mit ihren Ängsten auseinanderzusetzen und diese zu verarbeiten, sammelt eine »Traumapuppe« visuelle und textuelle Elemente aus dem Netz – Zitate, Schlagzeilen, Fotos, Codes, Zeichnungen – und verwebt

diese zu ausdrucksstarken Digital-Collagen.⁴ Sofia Crespo wirft damit Fragen nach den affektiven und psychologischen Auswirkungen unserer vernetzten Gesellschaft und unserer Handlungsmacht in diesem Zusammenhang auf. Oder: Inspiriert von ihrer eigenen Biografie reflektiert die in London lebende britisch-bahamaische Künstlerin Rhea Storr (* 1991) in der 16mm-Videoarbeit »The Image that Spits, the Eye that Accumulates«, wie fotografische Technologien rassistische Bildpraktiken ermöglichen. Die von körnigen Familienbildern und bruchhaften Handy-Filmsequenzen

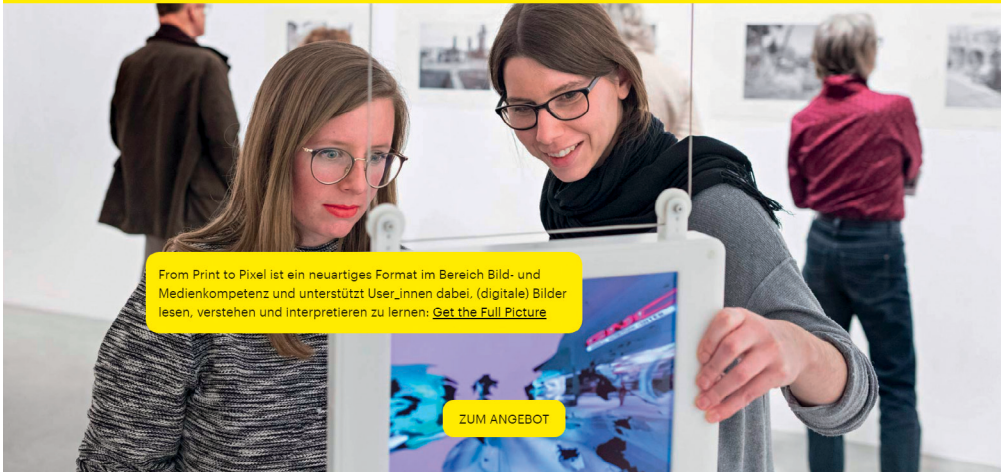


Abb. 3
Screenshot der Startseite »From Print to Pixel« des Fotomuseum Winterthur,
URL: fromprinttopixel.ch/de (letzter Zugriff: 27.04.2021)

überlagerten Kodachrome-Filme verhandeln einerseits körperliche Fremdzuschreibung über die Fragilität der fotografischen Materialität, andererseits funktionieren sie als Kritik an der Fotografie als objektives Bildsystem. Die Künstlerin plädiert für eine Politisierung des fotografischen Bildes: Sie entlarvt das Material des Farbfilms als Instrument von Diskriminierung und verdeutlicht dadurch das gewaltvolle Potenzial der Fotografie.⁵

Wir reagieren auf die aktuellen Tendenzen und Herausforderungen seit 2021 auch mit einer Weiterentwicklung unserer digitalen Strategie. Mitte 2022 launchen wir beispielsweise ein neues Format – [permanent beta] –, welches

uns ermöglichen wird, über einen längeren Zeitraum vertieft zu arbeiten. Schon seit 2019 bildet die Vermittlung von Bild- und Medienkompetenzen einen strategischen Schwerpunkt in der Weiterentwicklung des Fotomuseums. Mit der frei zugänglichen digitalen Plattform »Photographic Flux« bieten wir anhand eines Zeitstrahls einen Überblick über historische Fotografieverfahren, bildgebende Geräte sowie neue Bildformen und -phänomene – von der Heliografie zum computergenerierten Bild, von der Camera obscura zum Selfie. Die Plattform lädt zum Stöbern ein, sie vermittelt mithilfe kurzer Texte und in wenigen Bildern sowie Illustrationen Wissen rund um die Geschichte und

Gegenwart der Fotografie. Die Angebote, die im Rahmen unseres Formats »From Print to Pixel« entstanden sind, sind nicht an die Inhalte, die im Zusammenhang von Ausstellungen gezeigt werden, gekoppelt. »From Print to Pixel« ist ein ausstellungs- und ortsunabhängiges Vermittlungsangebot (Abb. 3). Online bietet das Projekt eine belebte digitale Plattform, die Unterrichtsmaterialien in Form von Informationen für Lehrpersonen, interaktiven Arbeitsblättern und Videos für Schulklassen bereitstellt und Beiträge zu aktuellen Themen veröffentlicht. Offline lädt »From Print to Pixel« zu Workshops und öffentlichen Veranstaltungen ins Museum ein oder reist mit Workshop-Formaten direkt ins Klassenzimmer.

»From Print to Pixel« geht somit auf die Nutzerinnen und Nutzer zu und passt die Angebote ihren Bedürfnissen an. Themenblöcke waren und sind beispielsweise »Die Macht der Bilder«, »What the Fake!?« oder »Meinen Daten auf der Spur«.

K. T.: Welches Ziel verfolgt ihr mit dem breiten digitalen Angebot? Oder noch konkreter aus der Perspektive der Kunstvermittlung gefragt: Welches pädagogische Ziel strebt ihr gerade mit den digitalen Formaten an?

N. W.: Naja, die Frage ist doch, welche zeitgenössischen Entwicklungen, Diskurse und Auseinandersetzungen mit fotografischen Medien und Erscheinungsformen lassen sich in einer Lebensrealität verfolgen, die von digitalen und

visuellen Medien durchdrungen ist? Die große Menge an (audio-)visuellen Inhalten, die uns täglich umgibt, ist zunehmend anspruchsvoll – sich in diesem Umfeld zu verorten, kann überfordern. Um so wichtiger ist es deshalb, dass wir Bilder lesen und einordnen sowie kritisch hinterfragen können. Die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und technischen Mechanismen hinter unserem Bildkonsum sowie der Bildproduktion und -verbreitung gilt es zu analysieren und zu verstehen, um selbstbestimmt mit medialen Inhalten umgehen zu können. Je besser wir die Vielzahl an visuellen Informationen, die uns umgibt, navigieren können, desto informierter sind unsere Entscheidungen. Und ja, wir sind davon überzeugt, dass diese »Skills« nicht nur dem persönlichen Vorteil dienen, sondern in einem gesamtgesellschaftlichen demokratischen Interesse stehen. Mit unserem Schwerpunkt zur Bild-Medienkompetenz bestärken wir Besucherinnen und Besucher darin, komplexe Zusammenhänge zu verstehen und Kompetenzen zu erwerben, die sie dabei unterstützen, Medien sinnvoll, kreativ und selbstbestimmt zu nutzen.

1 Florian Ebner: »Die Brillante von Elvis riechen, die Sausen der Wirklichkeit spüren, den Gesichtern der Gewalt begegnen«. In: Doris Gassert u. a. (Hg.), 25 Jahre Fotomuseum Winterthur. Gemeinsam Geschichte(n) schreiben / Fast Forward, Leipzig 2018, S. 213–225, hier S. 219.

2 Max Pinckers (in einem BBC-Interview mit Adam Curtis, 2007). In: Lars Willumeit (Hg.), The (Un)becoming of Photography, Krakau 2016, S. 46. Übers. v. Nadine Wietlisbach.

3 <https://www.photographic-flux.ch/post-photography>

4 <https://www.fotomuseum.ch/de/situations-post/traumadoll/>

5 <https://www.fotomuseum.ch/de/situations-post/the-image-that-spits-the-eye-that-accumulates/>

Anhang

Kurzbiografien

Hubertus von Amelunxen

ist Kulturwissenschaftler, Kurator und Autor. Er hat Universitäten geleitet und Sammlungen geführt, Bücher geschrieben und internationale Ausstellungen kuratiert. 2003 wurde er in die Akademie der Künste gewählt. Er lebt in Berlin.

Viktoria Binschtok

lebt und arbeitet in Berlin. Sie studierte künstlerische Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und war Meisterschülerin bei Prof. Timm Rautert. In ihren fotografischen Arbeiten reflektiert sie das komplexe Themenfeld der Fotografie im Zeitalter ihrer digitalen Reproduktion und Zirkulation. Neben eigenen Fotografien verwendet die Künstlerin Bilder aus dem Fundus des Internets und anderer medialer Bildquellen, welche sie

sich auf vielfältige Weise aneignet. Ihre Arbeiten wurden national und international ausgestellt – u. a.: Museum Folkwang Essen; C/O Berlin; Centre Pompidou Metz/Paris; Pier 24 San Francisco; Fondazione Prada Milan, Schirn Kunsthalle Frankfurt; Kunstmuseum Bonn.

Barbara Filser

studierte Kunstgeschichte bzw. Kunstwissenschaft und Medientheorie in München und Karlsruhe. Sie arbeitet derzeit als akademische Mitarbeiterin am Institut Kunst- und Baugeschichte des Karlsruher Instituts für Technologie. Zuvor lehrte sie an verschiedenen Hochschulen, u. a. an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart und als Gastprofessorin an der Kunstuniversität Linz. Zudem war sie am Zentrum für Kunst und

Medientechnologie Karlsruhe und am Edith-Russ-Haus für Medienkunst in Oldenburg tätig. Ihre Arbeitsgebiete umfassen Fotografie, Film und Video aus kunst- und bildwissenschaftlicher Perspektive.

Stefan Gronert

ist promovierter Kunsthistoriker und seit 2016 Kurator für Fotografie und Medienkunst am Sprengel Museum Hannover. Zuvor war er – nach einem Studium der Kunstgeschichte, Pädagogik, Germanistik und Philosophie in Bochum – als Leiter der grafischen Sammlung und Kurator für Gegenwartskunst am Kunstmuseum Bonn tätig. Gronert ist Verfasser etlicher Publikationen zur Kunst der Moderne und Gegenwart, u. a. Monografien über Gerhard Richter (2006, 2014), Sigmar Polke (2017), Jeff Wall (2016) und die Düsseldorfer Photoschule (2. Auflage: 2017). Er hat zahlreiche Lehraufträge wahrgenommen und 2017 den Blog www.foto-kunst-theorie.de des Sprengel Museum Hannover initiiert.

Beate Gütschow

ist eine zeitgenössische Künstlerin, sie lebt und arbeitet in Berlin und Köln. Beate Gütschow studierte von 1993 bis 2000 an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg und an der Oslo National Academy of the Arts (1997). Ihre Arbeiten stellt sie in namhaften Ausstellungshäusern aus wie der Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden; der Kunsthalle Nürnberg und dem Museum of Contemporary Photography, Chicago. Zudem ist sie mit ihren Werken in zahlrei-

chen privaten und öffentlichen Sammlungen vertreten, darunter: Guggenheim New York; Kunsthalle Hamburg; Kunsthause Zürich; Museum Folkwang, Essen; Museum for Contemporary Photography, Chicago; Pinakothek der Moderne, München; Städel Museum, Frankfurt.

Jochem Hendricks

studierte von 1980 bis 1985 Bildende Kunst in Frankfurt am Main, New York und Berlin. Er lebt und arbeitet als freier Künstler in Frankfurt.

Sein neo-konzeptuelles Werk basiert auf einem starken Interesse an künstlerischen Strategien. Seine Praxis ist medienübergreifend und reicht von Plastik und Skulptur über Fotografie und Film bis zu Malerei und Zeichnung. Ausgangspunkt seiner sich meist über Jahre erstreckenden Projekte können wissenschaftliche Kollaborationen sein oder sie beruhen auf investigativen Prozessen.

Jochem Hendricks stellt regelmäßig in internationalen Museen aus und ist in vielen Sammlungen vertreten, darunter: The San Francisco Museum of Modern Art; Museum Haus Konstruktiv, Zürich; Museum of Arts and Design, New York; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt; ICC Tokyo; Kunstsammlung NRW, Düsseldorf; The John Hansard Gallery, Southampton; Kunstverein Freiburg; Kunsthalle St. Gallen; Ludwig Forum Aachen; Kentucky Museum of Art; Birmingham Museum & Art Gallery; Kunsthalle zu Kiel; The Parish Art Museum, Southampton NY; Gropiusbau Berlin; Be-Part, Centre for Contemporary Art, Waregem; Schirn

Kunsthalle Frankfurt; The Tang Teaching Museum, Saratoga Springs; Expo 2000, Hannover; Yun.Contemporary Arts Center, Shanghai.

Eva Schürmann

ist Inhaberin des Lehrstuhls für Philosophische Anthropologie an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg. Für ihre Theorie des Sehens, die 2008 im Suhrkamp-Verlag erschienen ist, wurde ihr 2014 der Wissenschaftspreis der Aby-Warburg-Stiftung verliehen. Seit 2015 ist sie Mitherausgeberin der Allgemeinen Zeitschrift für Philosophie.

Katharina Sieverding

Geboren in Prag, studierte Katharina Sieverding an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und an der Kunstakademie Düsseldorf. Sie war an mehreren Theaterproduktionen als Bühnenbildnerin beteiligt, darunter im Deutschen Schauspielhaus Hamburg, am Burgtheater Wien, im Düsseldorfer Schauspielhaus und an der Deutschen Oper Berlin. 1967 wechselte Sieverding an der Kunstakademie Düsseldorf in die Klasse von Joseph Beuys. Es folgten Reisen und Vorträge u. a. in Kanada, in der Volksrepublik China und der Sowjetunion. Von 1990 bis 1992 war sie Gastprofessorin an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, anschließend von 1992 bis 2010 Professorin für Visual Culture Studies an der Universität der Künste Berlin. Weitere Gastprofessuren am Center for Contemporary Art Kitakyushu in Japan, der Internationalen Sommer-

akademie in Salzburg sowie an der China Academy of Art in Hangzhou.

Ihre Arbeiten wurden in 850 Gruppen- und 150 Einzelausstellungen gezeigt und sind in zahlreichen renommierten Sammlungen vertreten, u. a. im Museum of Modern Art, New York, im San Francisco Museum of Modern Art, im Stedelijk Museum, Amsterdam, in der Nationalgalerie, Berlin, im Museum Folkwang, Essen, und in der Kunstsammlung NRW. Katharina Sieverding war mehrfach auf der documenta in Kassel und bei der Biennale di Venezia vertreten. Sie erhielt zahlreiche wichtige Auszeichnungen und Stipendien. Katharina Sieverding lebt und arbeitet in Düsseldorf

Nadine Wietlisbach

entwickelt Ausstellungen, Publikationen und andere diskursive Formate in den Bereichen Fotografie und Kunst. Seit Januar 2018 ist sie Direktorin des Fotomuseum Winterthur. Von 2015 bis 2017 leitete sie das Photoforum Pasquart in Biel/Bienne, davor war sie Kuratorin/Stv. Leiterin am Nidwaldner Museum in Stans. 2007 gründete sie den unabhängigen Kunstraum »sic! Raum für Kunst« in Luzern. 2008/09 war sie für die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia in Südafrika und Mozambik tätig. 2015 bekam sie ein Stipendium als »curator in residence« am Museum of Contemporary Photography in Chicago und erhielt im selben Jahr den »Eidgenössischen Preis für kuratorische/vermittelnde Tätigkeit (Swiss Art Award)« der Stadt Luzern.

S. 17, 20f., 24 © Viktoria Binschtok;
S. 30, 31 © Tate, London 2017;
S. 33 © Estate Bernd & Hilla Becher,
represented by Max Becher;
S. 45 © Hiroshi Sugimoto,
Courtesy: Hiroshi Sugimoto,
Marian Goodman Gallery, New York;
S. 60, 61, 64 © Beate Gütschow;
S. 90 © Anna Ehrenstein,
Courtesy: Anna Ehrenstein, KOW,
Berlin & Office Impart;
S. 95 © Laia Abril,
Courtesy: Galerie Les filles du calvaire,
Paris;

S. 30, 31, 43, 44, 63, 70f., 73, 76, 80, 81,
83, 84f © VG Bild-Kunst, Bonn 2022,
S. 63 Courtesy:
Produzentengalerie Hamburg;
Sonnabend Gallery, New York

Texte © 2022

Die Texte sind urheberrechtlich geschützt.
Alle Rechte liegen bei den jeweiligen
Autoren.

Geschäftsführerinnen

Dr. Christina Leber
(Künstlerische Leitung; Leiterin der
Kunstsammlung der DZ BANK AG)
Dr. Kirsten Siersleben
(Kaufmännische Leitung)

**Kurator Kabinett, Registrar,
Webadministrator**

Dietmar Mezler

**Kuratorin Kunststiftung DZ BANK,
Kommunikation**

Dr. Katrin Thomschke

**Kustodin,
Assistenz der Geschäftsführung**

Jana Zimmermann

Besucherservice Ausstellungshalle

Lena Martin
Lorenz Rauschenberger

Kunstvermittlungsteam

Ela Dutter, Marlene Friese,
Berby Krägefsky, Juliane Kutter,
Lena Martin, Robert Mondani,
Sonja Palade, Lorenz Rauschenberger,
Katja Schöwel, Jan Steuer, Fabian Zimpel

Konservatorische Betreuung

Dierk Gessner

Ausstellungsrealisation

Dierk Gessner, Kurt Hofmann,
Stephan Zimmermann Lightsolutions,
hasenkamp Internationale Transporte
GmbH

Presse

Imke Koch

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus I
Friedrich-Ebert-Anlage

Nahverkehrshaltestelle:
»Platz der Republik«
Öffentliches Parkhaus:
»Westend«

Telefon +49 69 7680588 00
info@kunststiftungdzbank.de
<https://kunststiftungdzbank.de>
[instagram.com/kunststiftungdzbank](https://www.instagram.com/kunststiftungdzbank)

Nutzen Sie für Ihre Beiträge in
den Sozialen Netzwerken
#kunststiftungdzbank

Öffnungszeiten

Di. bis Sa. 11 – 19 Uhr
Eintritt frei

Öffentliche Führungen

Jeden Donnerstag um 18 Uhr
sowie an jedem letzten Freitag
im Monat um 17.30 Uhr.
Die Teilnahme ist kostenfrei,
eine Anmeldung ist erforderlich.

Buchungsanfragen für Führungen
und Workshops richten Sie bitte an:
vermittlung@kunststiftungdzbank.de

 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

DZ BANK
KUNST
STIFTUNG



Der vorliegende Band versammelt die Beiträge des gleichnamigen Symposiums am 8. und 9. Oktober 2020, veranstaltet von der Kunststiftung DZ BANK. Künstlerinnen und Künstler, Kuratorinnen und Wissenschaftler aus dem Bereich der Kunst- und Kulturwissenschaften sowie der Philosophie haben sich der Frage nach der Zukunft fotografischer Ausdrucksformen gestellt. In ihren Aufsätzen beleuchten sie aus unterschiedlichen Perspektiven aktuelle Tendenzen, die in einem Spannungsverhältnis zwischen der Immaterialität des digitalen Bildes und einer wiederkehrenden Betonung von Materialität/Stofflichkeit angesiedelt sind. Dabei werden ebenso Begrifflichkeiten wie die Auflösung tradierter Gattungsgrenzen thematisiert.