

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 Kunstverständnis 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.