

Paradigma Fotografie

**Fotokritik am Ende
des fotografischen Zeitalters**

Band 1

**suhrkamp taschenbuch
wissenschaft**

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1598

Seit den 1960er Jahren, dem Jahrzehnt, in dem sich das *fotografische Zeitalter* seinem Ende zuneigte, erschien eine Vielzahl grundlegender theoretischer Texte, die den Status fotografischer Bilder reflektierten. Im ersten Band der Anthologie werden zentrale Beiträge zur Diskussion der Fotografie als paradigmatischen, apparativen Mediums, mit dessen Hilfe der Logik des Index gezollte Bilder erstellt werden, großteils zum ersten Mal auf deutsch vorgestellt. Ob in Sigmund Freuds Theoretisierung des Fetischs, in Walter Benjamins Thesen über die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken oder in André Malraux' Darstellung eines nicht mehr auf ein materielles Gebäude beschränkten Museums, immer fungiert das Fotografische als »Richterstuhl« (W. Benjamin) künstlerischer und kultureller Praktiken – nicht zuletzt der Nobilitierung des Mediums in der sogenannten künstlerischen Fotografie.

Paradigma Fotografie

Fotokritik am Ende
des fotografischen Zeitalters

Band I

Herausgegeben
von Herta Wolf

Suhrkamp

Die Herausgabe von *Paradigma Fotografie*.
Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters wurde von der Alfred Krupp
von Bohlen und Halbach-Stiftung in Essen und von der Abteilung II/3 der
Kunstsektion im Bundeskanzleramt der Republik Österreich gefördert.



6. Auflage 2023

Erste Auflage 2002

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1598

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck und Bindung: BoD, Norderstedt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29198-6

www.suhrkamp.de

Inhalt

Herta Wolf, Einleitung	7
Von der Camera obscura zur Camera lucida: das apparative Paradigma der Fotografie	
Joel Snyder, Das Bild des Sehens	23
Sarah Kofman, Freud – Der Fotoapparat	60
Jonathan Crary, Die Modernisierung des Sehens	67
Roland Barthes, Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)	82
Herta Wolf, Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' <i>Die helle Kammer</i>	89
Margaret Iversen, Was ist eine Fotografie?	108
Von den analogen zu den digitalen Bildern	
Hubert Damisch, Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes	135
Rosalind Krauss, Anmerkungen zum Index: Teil I	140
Peter Lunenfeld, Digitale Fotografie. Das dubitative Bild ...	158
Friedrich Kittler, Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung	178
Wolfgang Hagen, Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung	195
Die Nobilitierung der Fotografie zur Kunst	
John Tagg, Eine Rechtsrealität. Die Fotografie als Eigentum vor dem Gesetz	239
Allan Sekula, Der Handel mit Fotografien	255
Christopher Phillips, Der Richterstuhl der Fotografie	291
Abigail Solomon-Godeau, Tunnelblick	334

Museum ohne Wände

Herta Wolf, Das Denkmälerarchiv Fotografie	349
Douglas Crimp, Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek	376
Rosalind Krauss, Das Schicksalsministerium	389
Benjamin H. D. Buchloh, Gerhard Richters <i>Atlas</i> . Das anomische Archiv	399
Hal Foster, Das Archiv ohne Museen	428
Zu den Autorinnen und Autoren	458
Textnachweise	462
Bildnachweise	464

Einleitung

I Die Fotografie als Paradigma

Paradigma Fotografie versammelt Aufsätze, die nicht nur unterschiedlichen Zeiträumen, sondern auch unterschiedlichen Wissensfeldern entwachsen sind. Was diese in einem Zeitraum von vierzig Jahren geschriebenen Essays einigt, ist, daß sie nicht einzelne Fotografien zum Gegenstand haben, sondern Parameter, die mehr als ein einzelnes Foto eines einzelnen Autors auszeichnen, durch welche fotografischen Bildern ein ihnen Eigentümliches zugewiesen wird. Referenzgröße oder auch Gegenstand der Aufsätze ist mithin nicht so sehr das Medium Fotografie, sind nicht einzelne Fotografien, sondern vielmehr Aspekte oder Charakteristika, mit denen dieses Medium seit seinen Anfängen behaftet ist beziehungsweise behaftet wurde. Dieses Fotografische, wie Rosalind Krauss es so treffend genannt hat, zeichnet sich durch Formalia aus, die spätestens seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts – wie etwa in der 1900 publizierte *Traumdeutung* von Sigmund Freud – dazu dienen, epistemisch neue Vorstellungen zu modellieren.¹

Wie dieses Modellieren vor sich gehen kann, macht Sarah Kofmans Text über Freuds Verwendung fotografischer Prozesse als Metaphern zur Beschreibung der Arbeit bzw. Funktionsweise des Unbewußten deutlich. »Freud – Der Fotoapparat« wurde 1973 als zweites Kapitel ihres Buches *Camera obscura de l'Idéologie* publiziert und kann als einer der grundlegenden Texte für eine metaphorologische Lektüre der Fotografie bezeichnet werden. In ihrem kurzen Aufsatz weist Kofman ihre Leser auf eine philologisch zu nennende Weise auf Passagen im Werk Freuds hin, die sich der Fotografie als Parameter zur eigenen Begriffsklärung, aber auch zur Kommunikation der eigenen Begrifflichkeit bedienen. Indem sie Textpassagen aufspürt und zitiert, führt uns Kofman deutlich vor Augen, daß die Fotografie es dem Begründer der Psychoanalyse überhaupt erst ermöglichte, sein Modell des Psychischen mit Hilfe eines Rückgriffs auf das Verfahren der Fotografie auszudrücken: Wenn Freud von Negativ oder Positiv, von Abzug oder fotografischer Aufnahme spricht, dann

1 Zum Begriff des Fotografischen vgl. Herta Wolf, »Einleitung«, in: Rosalind Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hg. v. Herta Wolf, Amsterdam u. Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 9-47: 10ff.

nimmt er die Begriffe fotografisch und transponiert sie als Bezeichnungen von konkret auszuweisenden Stufen des fotografischen Prozesses in seine Argumentation.

Unternimmt es die Philosophin in ihrem Buch, den Gebrauch des Begriffs und Vorstellungsfeldes *Camera obscura* bei Marx, Freud und Nietzsche nachzuzeichnen, dann geht es ihr letztlich darum, die Interdependenz zwischen der Verwendung von Metaphern und der Prägung des Diskurses durch diese aufzuzeigen. Es war nicht zuletzt Sarah Kofman, die mit ihrer Studie eine Vielzahl von Arbeiten über das Modell der Camera obscura und deren Nachfolgeapparat, die Fotokamera, und beider epistemologischer Verankerung und Folgen ventiliert hat. Man denke nur an Jonathan Crarys einflußreiche Studie über die *Techniken des Betrachters*. Sein hier abgedruckter, zwei Jahre vor seinem Buch publizierter Aufsatz »Die Modernisierung des Sehens« (1988) liest sich als prägnante Zusammenfassung der Hauptthesen von diesem. Den Implikationen des apparativen Paradigmas sind auch die Studien Joel Snyders (»Das Bild des Sehens«) und Wolfgang Hagens (»Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung«) gewidmet. Während ersterer sich mit den Modellierungen des Sehens seit der Instituierung der Zentralperspektive auseinandersetzt, nimmt letzterer das Digitale beim Wort, wenn er – medienarchäologisch – die theoretischen und technologischen Veränderungen nachzeichnet, die deutlich machen, daß zwischen der analogen Fotokamera und dem digitalen Aufzeichnungsapparat ein unhintergebarerer epistemischer Bruch verläuft.

Mit Kofmans Ausführungen zu Freud sind wir vor die Frage gestellt, ob und inwieweit ihr Text der Fotografie in Freuds Werk einzig einen metaphorischen und nicht doch auch einen paradigmatischen Status zuweist. Wodurch aber zeichnet sich die Fotometapher aus, und wann kann man von einer paradigmatischen Verwendung des Mediums sprechen? Kofman selbst, und das sei hier vorausgeschickt, legt eine Deutung fest, wenn sie schreibt, daß Freud das Unbewußte anhand der Fotometapher expliziere. Es steht also immer noch (oder auch) zur Debatte, inwieweit es sich bei einer paradigmatischen Lektüre von fotografischen Spezifika nicht einzig, oder vor allem, um eine metaphorische Übersetzung bzw. Übertragung des Fotografischen in andere Wissensgebiete beziehungsweise in andere Künste handelt.

Wie Hans Blumenberg in seinen »Paradigmen zu einer Metapho-

rologie« schrieb, macht die Metapher eine Möglichkeit des Verstehens ablesbar.² Aber faßt er sie in diesem 1960 publizierten Text noch »als Vorfeld der Begriffsbildung, als Behelf in der noch nicht konsolidierten Situation von Fachsprachen«, stellt sie sich ihm in seinen 1979 publizierten Ausführungen als eine »authentische Leistung zur Erfassung von Zusammenhängen« dar.³ Wenn wir uns Freuds Suche einer terminologischen Bestimmung, aber auch einer Beschreibung dessen, was er als den psychischen Apparat und die von diesem geleistete Arbeit beschreibt, vor Augen führen, dann fungiert bei ihm die Metapher in der Tat im »Vorfeld einer Begriffsbildung« im Sinne eines »Behelfs«, der veranschaulichen läßt, was anders nicht darstellbar ist. Eine weitere Erläuterung aus Blumenbergs Metaphorologie läßt sich heranziehen, um darzulegen, welche Bedeutung wir im Kontext dieser zweibändigen Textanthologie zur Fotografie dem Terminus Paradigma zuerkennen. Nicht allein als *Behelf*, der sich im *Vorfeld einer Begriffsbildung* tummelt, sondern im sprachwissenschaftlichen Sinn als Paradigma fungiert das, was Blumenberg als »absolute Metapher« ausweist. Sie ist als »Modell in pragmatischer Funktion« charakterisiert, als Modell, dessen Funktion darin liegt, Regeln für die Reflexion zu deduzieren. Um die Funktionsweise dieser absoluten Metapher zu veranschaulichen, rekurriert Blumenberg auf Kants »Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann«. Damit wird umschrieben, was wir unter Paradigma begreifen. In unserem Kontext sind Kants Ausführungen über den Vergleich einer Handmühle mit dem despotischen Staate besonders treffend; nicht nur weil sie einem Abstraktum eine Mühle, mithin ein technisches Instrument, zugesellen, sondern vor allem, weil sie deutlich vor Augen führen, daß Kant hier nicht zwischen den einem Vergleich unterzogenen Termen eine Ähnlichkeit konstituiert, sondern einzig zwischen den Regeln, »über beide und ihre Kausalität zu reflektieren«. ⁴ Vereinfacht gesagt, sind nicht Unbewußtes und Fotografie einander

2 Vgl. Hans Blumenberg, »Paradigmen zu einer Metaphorologie«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 285-315: 293.

3 Hans Blumenberg, »Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 438-454: 438.

4 Zit. nach Blumenberg, »Paradigmen zu einer Metaphorologie«, S. 289.

ähnlich; wenn sich das fotografische Bild (das Positiv und Negativ, das latente und das manifeste Bild) mit dem psychischen Prozeß vergleichen läßt, dann aufgrund der Tatsache, daß die Konstitutionsbedingungen (die Regeln) des apparativen Mediums Fotografie auf die Beschreibung des psychischen Apparates übertragen werden können. Es sind also die Regeln, die über zwei Parameter und ihre Kausalität reflektieren lassen.

Diese grundlegende Erkenntnis, auf der jegliches paradigmatische Verständnis der Fotografie beruht, ist Gegenstand eines anderen Aufsatzes dieses Bandes. John Taggs »Eine Rechtsrealität. Die Fotografie als Eigentum vor dem Gesetz« greift auf den Zeitraum im 19. Jahrhundert zurück, in dem der Schutz der fotografischen Produktion – zumindest in Frankreich – zu einem Thema der Jurisdiktion geworden ist. Interessant ist Taggs Paraphrase von Bernard Edelmanns Ausführungen, weil in diesen schlüssig dargelegt wird, daß erst die Konzeption eines sich Eigentum aneignenden Subjektes ein auf dem Schöpferischen basierendes Autorenrecht auf Fotografien möglich gemacht hatte. Die Krux dieser Konzeption war allerdings, daß, weil das Rechtssubjekt primär als Aneigner begriffen wurde, im französischen Recht nicht die Autoren von Fotografien, also die Fotografen, geschützt wurden, sondern die Eigner der Produktionsstätten von Fotografien, also die Fotoindustriellen und Großproduzenten. Wie Tagg aufzeigt, verdankt sich die Nobilitierung der Fotografie zur Kunst somit deren Industrialisierung und dem Eigentumsrecht der Produzenten (nicht der Fotografen) an ihren Produkten.

Sarah Kofman, John Tagg und Allan Sekula (»Der Handel mit Fotografien«) verweisen uns auf einen epistemischen Zeitraum, in dem unter Hinweis auf die Fotografie bzw. Gegebenheiten des Fotografischen neue ökonomische, wissenschaftliche und phantasmatische Sachverhalte figuriert zu werden vermochten.

II Paradigma 2 + 3

In seinem 1977 mit Angelo Schwarz geführten Gespräch über Fotografie, dem ersten Teil der in diesem Band abgedruckten Interviews »Über die Fotografie«, führt Roland Barthes aus, daß es sich bei der Fotografie um ein *reines Produkt der Industriellen Revolution handle*, das als dem 19. Jahrhundert verdanktes Verfahren einer Erbschaft und damit auch Tradition ermangle, weswegen es so schwierig zu

interpretieren sei.⁵ Diese Schwierigkeit, theoretische, ästhetische oder auch kulturkritische Parameter zu finden, die eine sinnfällige Diskussion über Fotografie zuließen, zeichnen in der Tat die Diskussionen um das Medium aus, und das seit seiner Erfindung. Wenn oder weil, wie Roland Barthes weiter ausführt, kaum große Texte über dieses *Stiefkind der Kultur* verfaßt worden seien, werden in der Auseinandersetzung mit der Fotografie, wie in kaum einem anderen Bereich der Kultur, immer wieder die nämlichen »großen Texte von intellektuellem Rang« – wie Barthes sie nennt – zitiert, paraphrasiert, repetiert. Ob Siegfried Kracauers Aufsatz »Die Photographie« (1927), ob Walter Benjamins »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), ob Gisèle Freund's *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*⁶ von 1936, das in überarbeiteter Form als *Photographie und Gesellschaft* wiederaufgelegt worden ist, ob André Bazins einflußreiche »Ontologie des fotografischen Bildes« von 1945 und natürlich Barthes' eigene Ausführungen zur Fotografie, sei es in den *Mythen des Alltags*, sei es in seinen die Reflexion über Fotografie so sehr befruchtenden drei Aufsätzen (»Die Fotografie als Botschaft«, »Rhetorik des Bildes« und »Der dritte Sinn«) oder schließlich in seinem letzten Werk, dem Theorie-Roman über Fotografie *Die helle Kammer* – ohne diese »großen Texte von intellektuellem Rang« wäre eine Reflexion der Fotografie undenkbar; ich möchte hier betonen, daß ich in Barthes' Zitat verbleibe und daß ich nur einige wenige dieser »Texte von intellektuellem Rang« genannt habe, vor allem solche, die während der ersten zwei Drittel des 20. Jahrhunderts geschrieben worden sind.⁷ Es gibt also Leittexte, die von denjenigen, die sich mit der Fotografie beschäftigen, immer wieder zitiert werden, die also im Sinne Thomas Kuhns als Paradigma einer wissenschaftlichen Gemeinschaft fungieren.⁸ Das erstaunliche aller-

5 Vgl. Roland Barthes, »Über Fotografie. Interviews mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)«, in diesem Bd., S. 82-88.

6 Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris: La Maison des Amis du livre 1936.

7 Zu nennen wären natürlich all die Texte, auf denen Walter Benjamins »Kleine Geschichte der Photographie« basiert, vor allem die von Heinrich Schwarz verfaßte erste Monographie über einen Fotografen-Künstler, nämlich sein *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie*, Leipzig: Insel-Verlag 1931.

8 Vgl. u.a. Thomas S. Kuhn, »Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigma«, in: ders., *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, hg. v. Lorenz Krüger, übers. v. Hermann Vetter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 389-415.

dings ist, daß sie in Aufsätzen über Fotografie meist als Belege fungieren und nur wenige Autoren im ausgehenden 20. Jahrhundert es unternommen haben, diese Leittexte der Fotografiegeschichte kritisch zu lesen. Anders ist es mit den in diesem Band versammelten Aufsätzen: Bei ihnen handelt es sich um kritische Reflexionen dieser zum Paradigma der Foto-, Film-, Kunst- bzw. Kulturgeschichte gewordenen Vorgaben, wie über Fotografie nachzudenken ist. Oder vielmehr um diskursanalytische Aufsätze, von denen einige, nicht nur weil sie *kanonische* Texte zum Ausgang nahmen, selbst wiederum zu kanonischen Texten wurden.

Im ersten Band der Anthologie werden also zentrale Beiträge zur Diskussion der Fotografie als paradigmatischen, apparativen Mediums, mit dessen Hilfe der Logik des Index gezollte Bilder erstellt werden, großteils zum ersten Mal auf deutsch vorgestellt. Einigen der hier versammelten Aufsätze – und hier sei vor allem auf Rosalind Krauss' »Anmerkungen zum Index, Teil 1« und Benjamin Buchlohs Ausführungen »Gerhard Richters *Atlas*. Das anomische Archiv« verwiesen – dient die Fotografie als mediales Paradigma, das nicht allein die traditionellen bildenden Künste unterminierte, sondern, darüber hinaus, den Mediendiskurs und den Umgang mit Bildern im 20. Jahrhundert grundlegend prägte. Ob im Rekurs auf ein anderes Werk Walter Benjamins, seinen sogenannten Kunstverkaufsatz, in dem u. a. die Folgen der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken für die Produktion und Rezeption von Kunst abgehandelt werden, oder in der Darstellung von André Malraux' Konzept eines nicht mehr auf ein materielles Gebäude beschränkten Museums, immer fungiert das Fotografische als »Richterstuhl«⁹ künstlerischer und kultureller Praktiken – nicht zuletzt als Richterstuhl des Versuchs, das Medium in der sogenannten künstlerischen Fotografie zu nobilitieren –, was in einigen Beiträgen des ersten Bandes der Textanthologie anhand vielfältiger Beispiele ausgeführt wird. Präzise analysieren etwa Rosalind Krauss in »Das Schicksalsministerium« und Hal Foster in »Das

9 Benjamin führt die Metapher des Richterstuhls ein, der von den Anhängern eines »Banausenbegriffs von der ›Kunst‹«, die ganz und gar antitechnisch eingestellt sind, und der – wiewohl er von den medialen Eigenheiten wie der Reproduzierbarkeit der Fotografie umgeworfen wurde – von den Theoretikern der Fotografie um der Anerkennung ihres Mediums willen restituiert wurde: »Denn sie unternahmen nichts anderes, als den Photographen vor eben jenem Richterstuhl zu beglaubigen, den er umwarf.« (Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders., *Gesammelte Schriften*. Band 2.1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 368-385.)

Archiv ohne Museen«, wie es zu André Malraux' *Imaginärem Museum* kommt und wie es dem Schriftsteller und späteren Kultusminister – dank des Rekurses auf die Fotografie als Medium einer virtuellen Kunstsammlung – gelingt, etwas wie ein *Museum ohne Wände* zu generieren, das die Spezifika von einzelnen Kunstwerken ihrer Egalisierung durch die Fotografie opfert.

Damit aber sind wir mit einer dritten Modalität des Paradigmas Fotografie konfrontiert: Seit ihren Anfängen war es die Idee des Archivs, mit der das chemo-technische Medium affiziert wurde. Nicht nur der Geschichtswissenschaft, sondern auch der Etablierung von Ausstellungen und der Gründung von Kunst- und Gewerbemuseen zeitgleich, etablierte sich die Fotografie sehr bald als Medium von Sammlungen: Sei es, um diese in der Abbildung zu verdoppeln oder auch um sie als Simulakrum zu ersetzen oder aber, um virtuelle Weltdenkmälerarchive zu konstruieren, wie es Albrecht Meydenbauer, dem Gründer der Preußischen Meßbild-Anstalt, vorschwebte. Daß seit dem 19. Jahrhundert Fotografien darüber hinaus als archiva-lische Datenträger, u.a. in der Medizin, der Eugenik oder der Anthropologie, Ordnungen und damit Taxonomien generieren beziehungsweise konstruieren ließen, darauf verweisen die Beiträge Allan Sekulas und Elizabeth Edwards im zweiten Band unserer Anthologie.

Während im ersten Band der Textsammlung die unterschiedlichen Facetten des Krauss'schen *Fotografischen* durchdekliniert werden, versucht der zweite Band aufzuzeigen, daß ein auf einem ontologischen Modell der Fotografie basierendes Konzept des Mediums diversifiziert werden muß. Das deshalb, weil es – wie alle Verwendungsweisen des Mediums deutlich machen – DIE Fotografie nicht gibt, sondern nur eine Vielzahl von Einsätzen dieses Mediums, das sich einzig auf der Folie des *Feldes der visuellen Kultur* begreifen läßt. Wie problematisch dieses Feld der visuellen Kultur sich auch immer darstellt (über seine Beliebigkeit mokiert sich nicht zuletzt Hal Foster in seinem hier wiedergegebenen Beitrag), es war der Zwitterstatus des Mediums, sein Oszillieren zwischen bürgerlicher Wissenschaft und bürgerlicher Kunst – wie Allan Sekula in seinem »Der Handel mit Fotografien« ausführt –, der ihm Eingang in nahezu alle Bereiche des modernen Lebens verschafft hat, dessen Praktiken es wiederum in nicht unmaßgeblicher Weise befruchtet hat. Deshalb tragen die Beiträge des zweiten Bandes der Textanthologie den unterschiedlichen Funktionen und Einsätzen des fotografischen Bildes (wie z. B. in der domestischen Konsumtion, in der privaten Fotografie, der

illustrierten Presse, der Pornografie, als Medium der Authentifizierung in der dokumentarischen Fotografie oder als Medium der Wissenschaften) Rechnung.

III Paradigma 4

Fotografie und Moderne – oder: das Ende des fotografischen Zeitalters

CA: [...] What else is photography but my weekly Life?

HF: The sixth largest industry in America.¹⁰

Ich möchte in dieser Einleitung noch ein weiteres Mal auf Roland Barthes' Interview mit Angelo Schwarz zurückkommen: Er wird in diesem überaus deutlich, wenn er die beiden Polarisierungen des Mediums als »rein mechanische und exakte Transkription« oder als »Ersatz für die Malerei« als gleichermaßen übertrieben und falsch bezeichnet.¹¹ Damit wird natürlich auf die beiden Kontrahenten dieser Polarisierung abgehoben, die Vertreter der Reportagefotografie, der sogenannten angewandten Fotografie, und ihre Kritiker im Lager der künstlerischen Fotografie, die sich der gestalterischen Möglichkeiten des Mediums (im Sinne einer neuen *fotografischen* Malerei) bedienen. Dieser Befund führt uns direkt ins Zentrum aller Auseinandersetzungen um die Fotografie. Ist sie Gestaltung? – oder dumme Kopie des Realen? – Dies war nicht erst seit der rechtlichen Auseinandersetzung zum Schutze der Fotoindustrie die zentrale Frage, die ihre Kritiker wie Anhänger bewegte. Und um sie dem anderen mehr als dem einen zuzuschlagen, wurden keine argumentatorischen Volten gescheut, denen doch auch nicht gelingen konnte, was so vielen rabulistischen Deutungen vor ihnen schon nicht geglückt war. Nicht um eine Stellungnahme zu diesem leidigen Ping-Pong abzugeben, erwähnen wir dieses hier, sondern weil es, wie wir glauben, zu einer

10 Carl Andre u. Hollis Frampton, »On Photography and Consecutive Matters. October 21, 1962«, in: dies., *12 Dialogues 1962-1963*. Photographs by Hollis Frampton, hg. u. mit Anmerkungen versehen v. Benjamin H. D. Buchloh, Halifax u. New York: Press of the Nova Scotia College of Art and Design u. New York University Press 1980, S. 21-24: 21.

11 Barthes, »Über Fotografie. Interviews mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Manderly (1979)«, in diesem Bd., S. 82-88.

Diskussion geführt hat, die gerade in Anbetracht des von uns favorisierten Terminus des Fotografischen von Bedeutung ist. Um die Frage, ob die Fotografie nun Abklatsch oder Gestaltung ist, beantworten zu können, haben viele der Kritiker des Mediums, über die Beschreibung von dessen medialen Eigenheiten eine Lösung des strittigen Problems gesucht.

Auf eine wundersame Weise diskutieren auch Carl Andre und Hollis Frampton über den Status fotografischer Bilder. Zwischen 1961 und 1963 pflegte Hollis Frampton den mit der Malerin Rosemarie Castoro in einer Einzimmerwohnung in Brooklyn lebenden Carl Andre an Wochenenden zu besuchen. Während dieser Besuche unterhielten sie sich über verschiedene Aspekte der zeitgenössischen Kunst und Kultur und die unterschiedlichen Kunstmedien. Wie bei einem Schachspiel hatten sie dafür Regeln erstellt, die vorschrieben, daß sie nicht miteinander sprechen, sondern daß sie ihre Dialoge in schriftlicher Form miteinander führen sollten. Hatte der eine zu einem festgelegten Gegenstand geschrieben, antwortete der andere darauf: Beide tippten in eine Schreibmaschine. Während dies geschah, wartete der andere auf dem Bett sitzend, bis wieder er an der Reihe war. Das Ergebnis sind wunderbare Dialoge, in denen, wenn es um die Belange der Fotografie ging, Andre den Ankläger und Frampton den Verteidiger gab. Aber es ist vor allem eine an Frampton gerichtete Frage, die mich diese mehr als lesenswerten Dialoge hier erwähnen läßt. »Through the influence of patient friends, I have passed from the view of painting as systematic substitute for the real thing, to the view of painting as real system. With your help I hope to make the same passage into photography.«¹² Was Carl Andre Frampton also abforderte, war, daß dieser ihn lehre, was das Fotografische an der Fotografie sei. Dies impliziert, daß die Fotografie der Funktionsweise der Malerei ähnlich ist, von der ihm beigebracht wurde, daß sie nicht ein Substitut des Realen, sondern ein eigenes System mit nur diesem innewohnenden Regeln ist.

Im Frühjahr 1963 erschien die Nummer 21 der in Aix-en-Provence herausgegebenen Zeitschrift *L'Arc*: Sie war mit »Photographie« titulierte und singt in ihrem Editorial ein Loblied auf die »photographes créateurs«, die sich der Fotografie als Ausdrucksmedium bedienen, indem sie ihre Technik erfinden.¹³ In diesem Heft erschien nicht

12 Carl Andre u. Hollis Frampton, »On Forty Photographs and Consecutive Matters, Part II. February 24, 1963«, in: dies., *12 Dialogues 1962-1963*, S. 68-74: 69.

13 »Bref, inventant leur technique à mesure, ils veulent utiliser la photographie

nur die erste und sich von der in diesem Buch abgedruckten kaum unterscheidende Fassung von Hubert Damischs »Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes«. Unmittelbar auf seinen Text folgen Otto Steinerts Ausführungen über die »Création en photographie«, d. h. die gestalterische, schöpferische, also die künstlerische Fotografie. Was sich 1963 nahtlos in die scheinbare Reappropriation des Schöpferischen durch die Fotografie einzu-fügen schien, nämlich Damischs *Fünf Anmerkungen*, ist – soweit ich das verfolgen konnte – der erste Text, in dem die Fotografie als primär indexikalisches Medium dargestellt wird.

1960 publizierte der großen Antipode von Otto Steinert, Karl Pawek, sein Buch *Totale Photographie. Die Optik des neuen Realismus*¹⁴, dem 1963 *Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche* folgte.¹⁵ Beide Bücher unternehmen es, die Reportagefotografie – Pawek war Chefredakteur der Wiener Illustrierten *magnum*, bevor er bei der Illustrierten *Stern* arbeitete – in die Sphäre der autonomen Kunst zu heben. Wie Steinert recurriert auch Pawek auf das, was er als das Fotografische an der Fotografie ausmachen zu können glaubt, um diesen Nobilitierungsakt zu vollziehen.

Als John Szarkowski 1962 die Fotoabteilung am Museum of Modern Art in New York von Edward Steichen übernimmt, hält auch hier die – fotografische Sparten oder auch Genres übergreifende – Diskussion der Medienimmanenz Einzug in die nunmehr puristischen Fotoausstellungen und die diese begleitenden Kataloge (vgl. dazu den so überaus aufschlußreichen Aufsatz von Christopher Phillips »Der Richterstuhl der Fotografie«).

Hält man sich vor Augen, daß einer der kanonischen, der *notwendigen* und *unabdingbaren* innermedialen Selbstkritik gewidmeten Texte, nämlich Clement Greenbergs »Modernist Painting«¹⁶, 1960 als Radiorede gesendet und 1961 und 1965 wiederaufgelegt, erschienen ist, ist man geneigt, zwischen diesen in ihren Stoßrichtungen so konträren, ja sich auf ihrer inhaltlichen Ebene auch ausschließenden

comme un moyen d'expression.« (L'Arc, »Dans la chambre obscure«, in: *L'Arc*, Nr. 21, 1963, S. 1-5:4.)

14 Karl Pawek, *Totale Photographie. Die Optik des neuen Realismus*, Olten u. Freiburg i. B.: Walter-Verlag 1960.

15 Karl Pawek, *Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche*, Olten u. Freiburg i. B.: Walter-Verlag 1963.

16 Clement Greenberg, »Modernist Painting«; in: ders., *Modernism with a Vengeance. 1957-1969. The Collected Essays and Criticism*. Vol. 4, Chicago u. London: University of Chicago Press 1993, S. 85-93.

Texten eine Parallele zu ziehen: Sie alle suchen ihre Argumentation durch einen Rückgriff auf medienspezifische Eigenheiten zu untermauern, Eigenheiten, die nicht nur über den künstlerischen Status des besprochenen Mediums befinden helfen sollen, sondern die, darüber hinaus, als Kriterien angegeben werden, die in einer kritischen Auseinandersetzung zu berücksichtigen sind. Natürlich, meine Parallelsatzung ist kursorisch, und eine Einleitung ist nicht der Ort, um diese These auszuführen. Und natürlich schließt Greenbergs Prävalenz der Malerei die Fotografie aus dem Pantheon der Künste aus. Nichtsdestotrotz ist es bemerkenswert, in welcher konsistenter Weise sich die auf Formalia rekurrierende Hervorhebung der medienimmanenten Spezifika der Fotografie durch die Diskurse der unterschiedlichsten methodologischen Provenienz zieht.

Als Karl Pawek 1963 das Schlagwort vom *optischen*, durch die chemotechnische Bildgenerierung bestimmten *Zeitalter* zu einem Buchtitel machte, ging dieses durch das Leitmedium Fotografie geprägte Zeitalter allerdings längst seinem Ende zu. War es in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts das Fernsehen, dem seine Rolle überantwortet worden war, übernahmen im ausgehenden 20. Jahrhundert digitale Bildgenerierungstechniken wiederum dessen Funktion. Bemerkenswert allerdings ist, daß selbst die digitalen Bildmedien beziehungsweise Bildgenerierungstechniken sich der *fotografischen* Fragen nach dem *Fotografischen*, nach der Wirklichkeit der abgebildeten Wirklichkeit oder der Bedeutung der in die Authentifizierung des Abgebildeten eingreifenden Gestaltung entledigen konnten. Liest man Peter Lunenfelds »Digitale Fotografie. Das dubitative Bild«, fühlt man sich an die Diskussionen um den Piktorialismus erinnert. Das Fotografische als Darstellungsparameter oder, besser gesagt, anzustrebendes Darstellungsziel allerdings lebt in der Computergrafik weiter. Noch aber gelingt es, wie Friedrich Kittler in »Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung« deutlich macht, keinem der grafischen Verfahren, den *Fotorealismus* zu generieren.

Seit den 60er Jahren, dem Jahrzehnt, in dem sich das *fotografische Zeitalter* seinem Ende zuneigte, wurde die Fotografie, im Sinne der formalistischen Diskussionen der Spätmoderne, nicht nur über die ihrer apparativen Genese verdankten Besonderheiten charakterisiert; in diesem Zeitraum, in dem das Medium seinen Leitbildcharakter und damit seine Funktion, als Paradigma zu dienen, verlor, begann es in der intellektuellen Auseinandersetzung an Bedeutung zu gewinnen. Und gerade in den sich von der Moderne erneut kritisch abset-

zenden Kunstdebatten der späten siebziger und frühen achtziger Jahre haben Autoren wie Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Christopher Phillips, Allan Sekula und Abigail Solomon-Godeau den engen Rahmen des Formalismus gesprengt, in dem sie das Fotografische nunmehr auf der Folie konkreter diskursiver Felder und politischer Kontexte hinterfragten.

IV Danksagungen

Ich danke der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung für deren kontinuierliches Interesse an meiner Arbeit. Ohne ihre großzügige Unterstützung hätten die beiden Anthologiebände über die *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* nicht realisiert werden können. Des weiteren ist dem Staatssekretariat für Kunst und der Abteilung II/3 Sektion II-Kunstangelegenheiten des Bundeskanzleramtes der Republik Österreich für die Unterstützung dieses Projektes zu danken. Nicht zuletzt war es Gudrun Schreiber, die dank ihres Engagements für die Belange der Fotografie die Realisierung der beiden Bücher möglich gemacht hat. Dank gebührt auch dem Getty Research Institute, das mich durch seine Einladung nach Los Angeles 2000/2001 in die Lage versetzt hat, mich ausschließlich meiner Forschungstätigkeit und so auch der Arbeit an der Erstellung dieser zweibändigen Anthologie über Fotografie zu widmen. Danken möchte ich auch Bernd Stiegler vom Suhrkamp Verlag, der dieses langwierige und arbeitsaufwendige Projekt wohltuend unaufgeregt und beständig mitgetragen hat.

Die Bücher wären ohne eine Vielzahl von helfenden Geistern nicht fertigzustellen gewesen, ihnen allen möchte ich, ohne aller Namen nennen zu können, hier danken: Lucienne Aarsen, Tin Wegel, aber vor allem Susanne Terpoorten, Claire Zimmer und Thomas Falk, die dem Projekt zur Seite standen, als es am nötigsten war. Sie haben durch ihr Engagement maßgeblich dazu beigetragen, ein druckreifes Manuskript zu erstellen. Ferner sei Susanne Holschbach und Jens Schröter gedankt, die an der Konzeption der Bände mitgewirkt haben. Wilfried Prantner hat, wie auch bei anderen gemeinsamen Projekten, einen fast *unmenschlichen* Einsatz gezeigt – seiner Akribie und seinem übersetzerischen Feingefühl ist es zu danken, daß die hier versammelten Aufsätze sich so wunderbar lesen.

Ohne die Bereitwilligkeit der Autoren – beziehungsweise ihrer

Rechtsträger – jedoch, ihre Texte für die Anthologie zur Verfügung zu stellen beziehungsweise Neufassungen zu erarbeiten, wäre dieser Einblick in die während der letzten vierzig Jahre getätigte Reflexion des Fotografischen nicht möglich gewesen. Sie sind es, die mit ihren Überlegungen nicht nur der Fotografie zu einem paradigmatischen Stellenwert verholfen haben, sondern die darüber hinaus mit ihrer Arbeit die Diskurse über Fotografie diversifiziert haben.

Herta Wolf, Essen 2002