



FOTOFINISH

Siegeszug der Fotografie
als künstlerische Gattung



Photography's Triumph as
an Autonomous Art Form

INHALT

GRUSSWORT 03
Der Vorstand der DZ BANK AG

DER SIEGESZUG DER FOTOGRAFIE
ALS KÜNSTLERISCHE GATTUNG 13
Christina Leber

MIT LICHT ZEICHNEN 101
Fotografie und die grafischen Künste
Steffen Siegel

ZURÜCKKOMMEND AUF DIE FOTOGRAFIE 155
Zum Verhältnis von Fotografie und Malerei im postfotografischen Zeitalter
Kathrin Schöneegg

PLASTISCHE POTENZIALITÄT DES FOTOGRAFISCHEN 221
Ursula Frohne

»EIN MONSTER, VERBORGEN IN DER ZEIT« 313
Fotografie und Film
Henning Engelke

SENTIMENTALE BÜROKRATEN, BESCHÄMTE ARISTOKRATEN 405
oder: Wer betreibt konzeptuelle Fotografie?
Wolfgang Ullrich

ANHANG 453

CONTENT

07 FOREWORD
The DZ BANK AG Board of Directors

87 PHOTOGRAPHY'S TRIUMPH
AS AN AUTONOMOUS ART FORM
Christina Leber

145 DRAWING WITH LIGHT
Photography and the Graphic Arts
Steffen Siegel

209 RETURNING TO PHOTOGRAPHY
The Relationship between Photography and Painting in the Post-Photography Age
Kathrin Schöneegg

295 THE SCULPTURAL POTENTIALITY OF THE PHOTOGRAPHIC
Ursula Frohne

395 »A MONSTER, HIDDEN IN TIME«
Photography and Film
Henning Engelke

443 SENTIMENTAL BUREAUCRATS, ASHAMED ARISTOCRATS
or: Who Practices Conceptual Photography?
Wolfgang Ullrich

453 APPENDIX

154

ZURÜCKKOMMEND
AUF DIE FOTOGRAFIE

155

Zum Verhältnis von Fotografie und
Malerei im postfotografischen Zeitalter

Kathrin Schöneegg



Kurz vor der Jahrtausendwende zog der Katalog »Das Versprechen der Fotografie« (1998) anlässlich des fünfjährigen Bestehens der DZ BANK Kunstsammlung Bilanz zum Stand des Mediums. Die Einschätzung der Autoren hätte gegensätzlicher kaum ausfallen können. Während Boris Groys meinte, dass der »Übergang vom malerischen zum fotografischen Bild das eigentliche Kunstereignis dieses Jahrhunderts«¹ gewesen sei, war Rosalind E. Krauss der Überzeugung, die Fotografie ließe sich seinerzeit »nur mehr durch die unbestreitbare Tatsache ihrer eigenen Obsoleszenz betrachten«². Zusammengenommen ergibt sich eine paradoxe Situation: Einerseits hatte die Fotografie die Schirmherrschaft über die anderen Künste gewonnen, war aber andererseits als Medium überflüssig geworden. Obschon die Ansätze sich gegenseitig ausschließen, treffen sie sich doch in einem zentralen Punkt: Beide Autoren gingen davon aus, dass Fotografie in ihren Eigenschaften als Medium nicht (mehr) klar zu definieren sei. Für Groys hatte die Fotografie die Aufgaben der Malerei übernommen – für Krauss war sie zum theoretischen Objekt geworden und hatte dadurch ihre Spezifität als Medium verloren. Angesichts der »post-mediale[n] Situation«³ am Ende des 20. Jahrhunderts stellte sich die Frage nach der Gattung nicht mehr.

ENTWICKLUNG DER FOTOGRAFIE ALS KUNST

Gattungsunterschiede werden in krisenhaften Situationen zum Thema – etwa, wenn ein neues Medium in Konkurrenz zu einer bestehenden Kunstform gerät. Seit ihrem Aufkommen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird auch die Entwicklung der Fotografie von der Idee begleitet, das Medium unterscheidet sich von anderen Bildformen. Insbesondere wurde die Malerei zur Folie des Vergleichs. Bereits den ersten Texten der Fotopioniere ist eine »diskursive Unruhe«⁴ zu entnehmen, die sich dem Ringen um Positionierung verdankt: Die Schriften zur Fotografie sind Positionsbestimmungen, die zu anderen Medien Vergleiche ziehen, um Ähnlichkeiten und Differenzen festzulegen und so im Umkehrschluss zu fassen, was die Fotografie als Bildtechnik auszeichnet. Wie der Filmtheoretiker Noël Caroll es beschrieben hat, wiederholt sich die Kunstwerdung der technischen Medien (Video, Film, Fotografie) stets in derselben Struktur: Auf eine Phase der Imitation einer tradierten Kunst folgt in einem zweiten Schritt eine Absetzung von ihr durch puristische Selbstbeschränkung.⁵

1 Boris Groys: »Das Versprechen der Fotografie«. In: Luminata Sabau (Hg.): Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank, München, London, New York 1998, S. 26–33, hier S. 21.

2 Rosalind E. Krauss: »Die Neuerfindung der Fotografie«. In: Sabau (Hg.): Das Versprechen der Fotografie, a.a.O., S. 34–42, hier S. 34.

3 Ebd., S. 38.

4 Bernd Stiegler: Theoriegeschichte der Photographie, München 2006, S. 15.

5 Vgl. Noël Caroll: »Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography«. In: ders.: Theorizing the Moving Image, Cambridge 1996, S. 3–24, hier S. 3.

6 Florian Ebner: »Die Selbsterfindung des Fotografen oder die diskursiven Leben des Timm Rautert«. In: Wenn wir dich nicht sehen, siehst du uns auch nicht. Timm Rautert, Fotografien 1966–2006 (Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover 2006), Göttingen 2006, S. 9–31, hier S. 27.

7 Bernd Stiegler: »Die Geschichte unseres Auges. Die Gegenwart der Geschichte der Fotografie in der Fotografie der Gegenwart.« In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 23 (2003), Heft 88, S. 17–28, hier S. 17f.

In der Fotogeschichte steht für die erste Phase der Imitation die piktorialistische Kunstfotografie um 1900, die sich formal durch Weichzeichnung und Unschärfe auszeichnet und sich an den tradierten Sujets der Malerei orientiert (Landschaft, Stillleben, Porträt). Die zweite Phase der Emanzipierung vom malerischen Vorbild setzt mit den Avantgarden ein und überdauert bis weit ins 20. Jahrhundert. Konstitutiv für die Debatten um Wesen und Funktion der Fotografie ist, dass die Vorstellungen darüber, was das Medium im Kern ausmache, polarisieren und sich über die Jahrzehnte wandeln. Was für die einen der scharfe, unbearbeitete und vollformatige Abzug (»Straight Photography«) oder der Abbildrealismus war (»Neue Sachlichkeit«), war für andere formal mit Abstraktion verbunden: mit der autonomen Bildgestaltung (»subjektive fotografie«) [S. 168–169] bzw. der Untersuchung eigener Mittel wie Kamera, Blende, Chemie, Licht oder Papier (»Medienanalytische« und »Generative Fotografie«) [S. 167].

Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts lässt sich die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Fotografie als Prozess der Anziehung und Abstoßung von der Malerei beschreiben. Wenn sich die Frage nach der Gattung an der Jahrtausendwende nicht mehr stellt, ist dies einerseits Zeichen für die abgeschlossene Etablierung der Fotografie als Kunst, andererseits für einen Paradigmenwechsel im ästhetischen Diskurs. Beides wurzelt in den 1970er Jahren: Im Übergang vom Modernismus zum Postmodernismus löst sich die »Zwei-Welten-Theorie der »Foto-Kunst« und der »Foto-Fotografie«⁶ endgültig auf. Konzeptuell arbeitende postmoderne Künstler ebneten der Fotografie als Dokumentationsmittel den Weg in die Kunstinstitutionen, bevor künstlerisch arbeitende Fotografen das piktorale Großformat in der Tradition des malerischen Tafelbildes für sich entdecken und – wie etwa die Becher-Schule [S. 170–171] – in den 1990er Jahren auf dem Markt reüssieren. Damit wird die Unterscheidung zwischen den Medien hinfällig. Heute ist die Fotografie ein künstlerisches Werkzeug unter anderen und als solches von Elementen durchdrungen, die im 20. Jahrhundert der Malerei (Flächigkeit, Farbe) oder der Skulptur (Dreidimensionalität) zugesprochen wurden.

Dennoch lässt sich in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren eine Rückkehr zu medialen Fragen beobachten. Fotokünstler operieren heute mit einer Metaebene der Reflexion und setzen sich in ihren Arbeiten mit der Geschichte ihres Mediums auseinander. »Die Fotografie als Kunst«, so hat Bernd Stiegler diese reflexive Wende treffend benannt, »ist eine selbst-reflexive Konstruktion, die am Ende der Geschichte der Fotografie eben diese Geschichte wiederaufnimmt«⁷. Vor diesem Hintergrund lässt sich das Verhältnis von Fotografie und Malerei heute nur in einer doppelten Bewegung dechiffrieren: Da die postkonzeptuelle Fotokunst verschiedene Aspekte der

eigenen Entwicklungsgeschichte bildlich verhandelt, muss die Konvergenz beider Medien erstens im Spiegel der aktuellen Werke betrachtet werden. Damit die Verbindung von Fotografie und Malerei nach ihrer postmedialen Durchdringung lesbar wird, müssen diese Werke zweitens historischen Positionen gegenübergestellt werden. Im Vergleich zeigt sich heute eine Rückkehr zu Fragen des Mediums, die im postfotografischen Zeitalter allerdings nicht auf materielle Unterschiede der Bildträger, sondern auf Konventionen der fotografischen Mediengeschichte abheben. Im Zentrum der aktuellen Fotokunst steht dort, wo Malerei thematisch wird, die (Geschichte der) Fotografie selbst.

MALEREI ALS VORLAGE: ABBILDUNGSTREUE/REPRODUKTION

Die Leipziger Fotokünstlerin Claudia Angelmaier beschäftigt sich in ihren zumeist durch eine analoge Großbildkamera aufgenommenen Arbeiten mit medienreflexiven Fragen: mit der Produktion und Reproduktion von Fotografie ebenso wie mit der Zirkulation von Bildern. In verschiedenen Serien greift die Künstlerin auf Motive aus der Kunstgeschichte zurück, die sie im Modus des Zitats in das fotografische Bild übersetzt [S. 172–173].
158 Anders als bei Fotokünstlerinnen wie Delia Keller, deren großformatiger Print »Die Bauhaustreppe« (2000) [S. 175] das gleichnamige Ölgemälde des Bauhäuslers Oskar Schlemmer von 1932 mit fotografischen Mitteln nachstellt, steht das Zitat bei Angelmaier in der Tradition der »Appropriation Art«. Die kunsthistorischen Gemälde, die ihren Arbeiten als Vorbilder zugrunde liegen, wiederholt sie durch fotografische Reproduktion: »Drei Lindenbäume« (2004) [S. 176–177] aus der Serie »Plants and Animals« stützt sich auf das Aquarell »Drei Lindenbäume auf einer Wiese« (1494) von Albrecht Dürer. Angelmaier arrangiert verschiedene Ausstellungskataloge, die Dürers Gemälde als farblich stark variierende Reproduktion vorstellen, und fotografiert diese ab. Indem sie diverse fotografische Interpretationen des Originals im eigenen Bild nebeneinanderstellt, wird die vielschichtige Materialität der Fotografie offenbar. Ihre vielgerühmte Objektivität erweist sich als Illusion. Angelmaier bedient sich konkreter gemalter Vorbilder der Kunstgeschichte, um die Fotografie zu kommentieren. Im Fluchtpunkt ihrer Arbeit steht nicht die Malerei, sondern die vermeintliche Abbildungstreue des technischen Reproduktionsmediums Fotografie.

Die Künstlerin arbeitet damit zwar in der Tradition der »Appropriation Art« der 1980er Jahre, unterscheidet sich aber zugleich von ihr. Diese Spielart der US-

8 Für Roland Barthes lag das Wesen der Fotografie in ihrem Verschwinden: »Ist dies nicht der einzige Beweis ihrer Kunst? Sich als Medium aufzuheben, nicht mehr Zeichen, sondern die Sache selbst zu sein?« (Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie [1980], Frankfurt am Main 1989, S. 55).

amerikanischen Konzeptkunst, für die Louise Lawler [S. 28–29, 179] oder Sherrie Levine stehen, machte sich ebenfalls fremde Kunstwerke durch fotografische Wiederholung zu eigen. Ziel war allerdings nicht, Aussagen über die Fotografie zu treffen, sondern vielmehr, die Kunst und das modernistische Tafelbild zu dekonstruieren. Auch Levine fotografierte Reproduktionen von Kunstwerken aus einem Ausstellungskatalog der 1920er Jahre ab. In ihrem Fall handelte es sich um Gemälde des französischen Impressionismus. Die Ergebnisse präsentierte sie in einem Akt der Verdoppelung als eigene Werke und betitelte ihre Serie »After Edgar Degas« (1987) [S. 180–181]. Da ihre Fotografien die malerischen Vorlagen formatfüllend wiederholen, minimieren sie die ästhetische Differenz und verfolgen einen anderen Ansatz als Angelmaiers Arbeiten heute. Indem Levine mit ihrem Namen unterschreibt, zugleich aber die Referenz auf die gemalte Vorlage im Titel preisgibt, stellt sie tradierte künstlerische Kategorien wie Originalität, Autorschaft und Unikat in Frage, nicht aber die Fotografie als Medium.

MALEREI ALS VERFAHREN: TRANSPARENZ/OPAZITÄT

Andere aktuelle Arbeiten bedienen sich weniger der Inhalte als der Praktiken der Malerei, um tradierte Topoi der Fotografie zu hinterfragen. Wenn Künstlerinnen und Künstler den fotografischen Träger nach dem Aufnahme- 159 prozess mit dem Pinsel übermalen oder während der Entwicklung chemische Interventionen vornehmen, rückt an die Stelle der fotografischen Transparenz die Opazität von Bildträger und -material. Diese stofflichen Bedingungen der Fotografie wurden lange Zeit ausgeblendet. Noch in den 1980er Jahren basieren kanonische Theorien der Fotografie auf der Vorstellung, das Medium zeichne sich durch Unsichtbarkeit aus.⁸ Die Praxis der Fotografie zeigt hingegen, dass die Materialität des Medialen die fotografische Darstellung immer schon bestimmte. Neben der vermeintlich abbildrealistischen Reproduktion ist dieses Wechselspiel von Transparenz und Opazität ein zweites Moment, das in der aktuellen Fotokunst verhandelt wird.

So bedient sich etwa der US-Amerikaner Jeff Cowen, der sich zunächst im Stil der »Street Photography« mit der New Yorker Subkultur beschäftigte, bevor er Malerei und Skulptur studierte, für seine künstlerische Fotografie einer malerischen Verwendung von Farbe und Chemie. Seine Aufnahmen beschmiert, bekleckst, bepinselt er, um dem Material ein ästhetisches Surplus einzuschreiben. In der Arbeit »Cuba 4« (2010) [S. 182–183] wird der malerische Duktus rahmensetzend verwendet, um die Wiederholung der Landschaftsfotografie abzuschließen, die sich als Mise-en-abyme-Struktur selbst als Bild im Bild enthält. Für »Untitled Ile de Re« (2012) [S. 185] verwendet Cowen die Fotochemie hingegen im Modus einer All-over-dripping-Technik

und nähert sich so einem Gestus an, der aus dem »Action Painting« der amerikanischen Nachkriegszeit bekannt ist. Dem fotografischen Perspektivraum der Kameraaufnahme wird eine zweite Ebene auf der Bildoberfläche eingeschrieben, die mit der abgebildeten Landschaft motivisch in Beziehung tritt. »Destruction«, meint Cowen, »is a creative act.«⁹ Damit schließt er heute an Verfahren an, die Konzeptkünstler, Maler und Bildhauer seit den 1970er Jahren einsetzen.

Seinerzeit fand die Fotografie verschiedentlich Eingang in die Kunst. Richard Hamilton [S. 186–187] und Arnulf Rainer [S. 188–189] verwendeten die Technik der Übermalung für ihre fotografischen Selbstporträts. Der Bildhauer Günther Uecker [S. 190–191] ließ den Fotografen Rolf Schroeter den Entstehungsprozess einer Kunstarbeit fotografisch dokumentieren und übermalte die entstandene Fotoserie, die heute selbst das Kunstwerk darstellt, anschließend erneut. Der Farbauftrag fügt den Fotoarbeiten eine neue Dimension hinzu, überdeckt dabei aber die Motive und ist somit als destruktives Verfahren zu verstehen. Wenn in den Fotoprozess selbst eingegriffen und gegen die klassischen Regeln der Dunkelkammer gearbeitet wird, tritt die Praxis der Zerstörung noch deutlicher hervor. Prominent steht der Bildhauer Johannes Brus [S. 192–195, 238–239] für diese »Anti-Fotografie«¹⁰. Sein

160 Vorgehen beschrieb Brus 1980 wie folgt:

Flecken entstehen lassen durch unsauberes Arbeiten; Staub drauffallen lassen und fixieren; mit dem Schwamm entwickeln, niemals Zwischenbäder benutzen; lieber schlechten Entwickler benutzen als guten; solarisieren, manipulieren, interpretieren. [...] Fotos so lange misshandeln, bis auch der letzte Rest von Sonntagsanzug-Glanzabzug raus ist [...]. Dem Profi stehen die Haare zu Berge.¹¹

Für die »Anti-Fotografen« der 1980er Jahre war die händische oder chemische Zerstörung der fotografischen Transparenz eine rebellische Praxis, die sich gegen professionelle Fotografie und die Allgegenwart stilisierter Hochglanzmagazinbilder ebenso richtete wie gegen die modernistischen Kategorien der Kunst.

Obschon die so entstandenen Ergebnisse durchaus ästhetische Qualitäten aufweisen mögen, ist die Haltung hinter diesen Experimenten eine andere, als sie ähnlichen Unternehmungen im Fotofeld der

9 Jeff Cowen im Interview mit Ann Gimpel. In: <https://www.huisarseille.nl/en/nieuws/interview-jeff-cowen/> Letzter Zugriff am 10.10.2017.

10 Peter Winter: »Manipulieren, ironisieren, malträtiertieren. Das Foto unter der Hand des Künstlers«. In: *Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst*, März 1989, S. 5–62, hier S. 5.

11 Johannes Brus: »Dem Profi stehen die Haare zu Berge«. In: *Kunstmagazin* 20 (1980), Heft 1, S. 37.

12 Diese Unterscheidung ist konstitutiv für die Fotografie um 1970 und findet sich zuerst bei Abigail Solomon-Godeau: »Photography after Art Photography«. In: Brian Wallis (Hg.): *Art After Modernism. Rethinking Representation*, Boston 1984, S. 75–85, hier S. 77.

13 So der Galerist Volker Diehl. In: »ArtBerlin«, online einzusehen unter <http://www.artberlin.de/prime-time-fuer-abstrakte-fotografie-2/> Letzter Zugriff am 10.10.2017.

Nachkriegszeit zugrunde lag und in der heutigen Fotokunst zu beobachten ist. Während die »Mit-Fotografie-arbeitenden-Künstler« subversiv gegen die Regeln der Kunst arbeiteten, setzen die »Kunst-Fotografen«¹² ähnliche Verfahren innerhalb gültiger ästhetischer Modelle ein. So bearbeiteten Protagonisten im Umkreis der »subjektiven fotografie« wie Chargesheimer, Heinz Hajek-Halke [S. 197] oder Pierre Cordier ihre Chemigramme in den 1950er Jahren ebenfalls im Modus der Destruktion: Sie griffen in den chemischen Prozess ein, verstanden dieses Vorgehen jedoch als gestalterisches Gegenbild zur technisch-mechanischen Apparatfotografie. Der Einsatz verschiedener Chemikalien und weiterer Substanzen wie Teer, Öl, Sand oder Nagellackentferner diente dazu, die entstehenden Bilder individuell und nach eigenem Duktus – eben subjektiv – zu gestalten. Heutigen Dunkelkammer-Alchimisten wie Jeff Cowen ist die subversive Herangehensweise der 1980er Jahre eher fremd. In der zeitgenössischen Fotokunst erfolgt der Einsatz der Chemie planvoll und ist auch dort, wo die Komposition vermeintlich unterlaufen wird, offenkundig dem ästhetischen Ergebnis unterstellt. Destruktion ist heute kein rebellischer Akt mehr, der die Kunst umzustürzen sucht, sondern ein ästhetisches Mittel, das innerhalb gesetzter Grenzen gezielt zur Gestaltung angewandt wird.

MALEREI ALS PARADIGMA: ABSTRAKTION/REFERENZ

161

Die skizzierte händische oder chemische Überarbeitung von Fotografien tendiert formal zur Abstraktion. Als Leitdiskurs der Moderne war Abstraktion im 20. Jahrhundert ein Paradigma der Malerei, in dessen Kontext die Fotografie auf unterschiedliche Art und Weise auftrat: Einerseits wurde die Detailtreue des *Mediums* Fotografie zur Bedingung, um die abstrakte Wende der Malerei voranzubringen. Andererseits orientierten sich die *Kunstfotografen* immer auch an den ästhetischen Entwicklungen, die die Malerei erkennen ließ. Parallel zur Malerei wurde so auch in der künstlerischen Fotografie das Verlangen nach Abstraktion laut: Der amerikanische Fotograf Alvin Langdon Coburn prägte den Begriff der »abstrakten Fotografie« bereits im Jahr 1916 und bezeichnete damit Bilder, in denen ein Gefühl für »Form und Struktur« das Interesse am Bildgegenstand übersteigen sollte. Auch einzelne Fotografen der Avantgarde und ganze Strömungen der Nachkriegszeit wie die »subjektive fotografie« und die »Generative Fotografie« setzten mit unterschiedlichen Techniken formal auf Abstraktion und stellten ihre ungegenständlichen Fotografien bisweilen auch ganz explizit in die Nähe der modernistischen Malerei. Dennoch lässt sich erst in den letzten Dekaden ein »Abstraktionsboom auf dem Fotokunstmarkt«¹³ beobachten. Mit Blick auf die lange Geschichte ungegenständlicher Fotografie liegt es nahe, hinter der Abstraktion weniger ein neues Phänomen als eine

neue Sichtbarkeit der abstrakten Fotografie zu vermuten, die sich – einmal mehr – der Etablierung des Mediums im Kunstbetrieb verdankt und in der Fotografie erst viele Jahre nach dem Ende der Abstraktionsdiskurse der Kunst zur vollen Entfaltung kommt.

Die Praktiken sind dabei vielfältig: Wenn Künstler wie Jan Paul Evers [S. 30–31, 122–125, 198–199] in der Dunkelkammer mithilfe von Schablonen arbeiten und diese zur Montage von formal abstrakten Lichträumen nutzen, lassen sich Bezüge in die Fotogeschichte ziehen – zu László Moholy-Nagys Durchleuchtung von Fotogrammen in den 1920er Jahren oder zu Karl Martin Holzhäusers [S. 56–57, 200–201] Luminogrammen, die seit den 1980er Jahren entstehen. Diese Positionen wurden von zeitgenössischen Kritikern als »Malen mit Licht«¹⁴ beschrieben bzw. von den Fotografen selbst als »Lichtmalerei« betitelt. Während sich die Abstraktion einerseits als Annäherung der Fotografie an die Malerei verstehen lässt, verbirgt sich hinter ihr doch andererseits die Suche nach den je spezifischen Mitteln einzelner Medien, die genau dann sichtbar werden, wenn die letzten Schlacken der Repräsentation aus den Bildern vertrieben sind. Insofern ist mit abstrakten Fotografien auch die Hoffnung verbunden, die Fotografie gerade in ihrer von der Malerei verschiedenen Technik und Materialität hervortreten zu lassen.

Am anderen Ende der aktuellen Auseinandersetzung mit der formalen Abstraktion stehen daher Ansätze, die durch den Verzicht auf die Darstellung spezifische Phänomene des chemisch-technischen Dispositivs in den Blick nehmen. So kommen etwa die Arbeiten von Helena Petersen oder Raphael Hefti formal abstrakt daher, operieren inhaltlich aber mit dem alten Phantasma von Fotografie als Spur der Wirklichkeit.¹⁵ Beide arbeiten ohne fotografischen Apparat und führen die Belichtung ihrer sensiblen Papiere nicht durch gängige Lichtquellen, sondern durch die Einwirkung verschiedener Leuchtstoffe herbei. Das abstrakte Bild steht hier als Zeugnis für eine Kausalreaktion auf den Vorgang in der Dunkelkammer. In ihrer Serie »Pyrographie« (2011–2015) [S. 61, 202–203, 326–327] feuert Petersen in einem abgedunkelten Schießstand Schusswaffen ab. Das Mündungsfeuer der Waffen belichtet das darunter platzierte Papier und hinterlässt verschiedenfarbige konzentrische Farbflächen unterschiedlicher Intensität. Hefti [S. 204–205, 325] belichtet, indem er eigens gezüchtetes Schlangenmoos (sogenanntes Lycopodium), das bereits im jungsteinzeitlichen Schamanismus zur Erzeugung pyrotechnischer Effekte eingesetzt wurde, auf dem Papier entzündet. Der chemi-

14 Harold A. Loeb: »Photographie ohne Kamera«. In: Das Kunstblatt 8 (1924), S. 144–148, hier S. 148.

15 Vgl. in den Diskurs einführend und kritisch dazu Peter Geimer: »Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma«. In: Sybille Krämer (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungskunst und Wissenstechnik, Frankfurt am Main 2007, S. 95–120.

16 Krauss: »Die Neuerung der Fotografie«, a.a.O., S. 38.

17 Hubert Damisch: »Vorwort: Ausgehend von der Photographie«. In: Rosalind Krauss: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998, S. 7–13, hier S. 7.

sche Vorgang der Verbrennung belichtet das Papier und bildet sich so quasi selbst ab. Diese formal abstrakten Fotografien sind Prozess und Resultat zugleich – chemische Reaktionen, die das vorausgegangene Ereignis als zeitlichen Verlauf visualisieren und dessen Spuren zugleich in dem und als Bild konservieren.

POSTMEDIALITÄT/POSTFOTOGRAFIE

1998 schloss Rosalind E. Krauss ihren Beitrag zum Katalog »Das Versprechen der Fotografie« mit der These, dass die Fotografie im Zeitalter der Postmedialität zu einem »Auslaufmodell« geworden, aber zugleich in ein neues Verhältnis zur ästhetischen Produktion getreten sei. Fotografie fungiere nun »gegen den Strich ihrer früheren Zerstörung des Mediums und wird, im Gewand ihrer eigenen Obsoleszenz, zum Mittel dessen, was als ein Akt der »Neuerfindung des Mediums« bezeichnet werden muß«. Gemeint war damit keine Rückkehr zu modernistischen Fragen nach den Spezifika einzelner Kunstgattungen. Vielmehr sah Krauss eine Wiederkehr der »Idee des Mediums als solcher, eines Mediums gleichbedeutend mit einer bestimmten Anzahl von Konventionen, die aus den materiellen Bedingungen eines gegebenen technischen Bildträgers abgeleitet (aber nicht mit ihnen identisch) sind«¹⁶. Wie Hubert Damisch Krauss' Ansatz zusammenfasste, schrieb sie zwar »ausgehend von der Fotografie«¹⁷, aber nicht über die Fotografie. Krauss behandelte die Fotografie als theoretisches Objekt, ohne damit fotografische Bilder im Blick zu haben. Hingegen zeigt dieser Text anhand aktueller Fotoarbeiten, dass die jüngere Fotokunst eben jene Befragung verschiedener Konventionen vornimmt, die der Fotografie zu unterschiedlichen Zeiten ihrer Geschichte zugeschrieben wurden. Diese Auseinandersetzung ist als Rückkehr zur Gattungsfrage zu sehen, die heute aber nicht ontologisch gestellt wird, sondern das Antiquierte, Veraltete, Obsolete als kritischen Motor für die aktuelle Kunstpraxis nutzt. Dies wird noch einmal deutlicher, wenn neben der konstatierten reflexiven Wende der Fotokunst die zeithistorischen Entwicklungen der letzten zwei Dekaden berücksichtigt werden. Impulsgebend für die erneute Beschäftigung mit der Fotografie in und durch fotografische Bilder ist eine neue Krise im Medienfeld, die diesmal nicht über traditionelle Künste wie Malerei oder Skulptur verhandelt, sondern durch eine neue Form der Fotografie selbst hervorgerufen wird. Gemeint ist der Medienumbruch vom Analogen zum Digitalen, dessen Anfänge in die 1990er Jahre zurückreichen und bezeichnenderweise mit der Etablierung der Fotografie als Kunst Hand in Hand gehen.

Mit der Digitalisierung wird die Fotografie von der Geschichte eingeholt: Einst war sie für den Tod der Malerei verantwortlich gemacht worden. Mit

dem Wechsel zum Digitalen fällt die Endzeitrhetorik nun auf die Fotografie selbst zurück: Von »Fotografie nach der Fotografie«, vom »Tod der Fotografie« oder dem »postfotografischen Zeitalter«¹⁸ ist die Rede. Das ausgerufen Ende der Fotografie bezieht sich auf die materielle Basis chemisch-analoger Verfahren, die im digitalen Zeitalter zunehmend aus der alltäglichen Praxis verschwinden, die in der künstlerischen Fotografie aller vorgestellten Positionen hingegen gerade eine Reprise erfahren. Dass diese Rückwendung aber nicht auf die Bildträger oder das Material zielt, sondern Konventionen des Mediums Fotografie verhandelt, zeigt komplementär zu den besprochenen Arbeiten ein Beispiel, das sich materiell auf das Digitale bezieht, dabei aber ebenfalls die Fotografie als Medium im Blick hat.

Das Œuvre des Leipziger Fotokünstlers Adrian Sauer lässt sich als Grammatik der digitalen Fotografie verstehen. Seine Fotoarbeiten erkunden die Grundlagen, die der neuen Technologie innewohnen, gehen darin aber über technische Fragen hinaus. Sauer [S. 82–83, 206–207] nur nach Aufnahmedatum betitelten Bildpaare von Wolken sind berechnete Bilder, die auf einer digital hergestellten Fotografie des Himmels basieren. Ausgehend von der im digitalen Bild als Zahlentripel gespeicherten Farbinformation (RGB) errechnet ein Algorithmus den Durchschnittsfarbwert des Gesamtbildes und verschiebt diesen zu einem mittleren Grau. Das so idealisierte Farbspektrum des ersten Bildes invertiert der Künstler wiederum mithilfe des Computers und erstellt so ein zweites Bild mit umgekehrten Farb- und Helligkeitswerten. Das entstehende Bildpaar erinnert an den analogen Positiv-Negativ-Umkopierprozess, geht aber gerade nicht in dessen Logik auf. Sauer Wolkenbilder kommentieren den Status des Originals in der Fotografie, das im digitalen Verfahren verloren geht, entbehrt dieses doch des Negativs und damit eben jener Umkopierlogik, die in Sauer Meditation über die alte und die neue Fotografie ins Zentrum rückt. Motivisch schließen die Bilder zudem an die lange Tradition der Wolkenfotografie an, die als Genre einerseits für die Fotografie als Medium und andererseits für die Fotografie als Abstraktion steht.¹⁹ Mit seiner Motivwahl schreibt sich der Leipziger Künstler so in die tradierte bildreflexive Auseinandersetzung der Fotografie ein. Die Abstraktion erhält neben der bildhaften eine rechnerische Basis.

In der Entwicklungsgeschichte der Fotografie als Kunst hat das Wechselspiel zwischen Fotografie und Malerei den zentralen Platz besetzt. Heute tritt dieses Verhältnis hinter neue Impulse der digitalen Bildkultur zurück. Im Zeitalter der »networked images« ist die Kunst-

18 Vgl. Hubertus von Amelnunx (Hg.): *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden, Basel 1996; Geoffrey Batchen: »Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography«. In: *Aperture* 136 (1994), S. 47–51; William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge/Mass. 1992.

19 Vgl. zum Himmelsbild in der Kunst sowie zu diesen Deutungen der Wolkenfotografie den Überblick bei Johannes Stückelberger: *Wolkenbilder. Deutungen des Himmels in der Moderne*, München, Paderborn 2010, insbesondere S. 157–226.

20 Klaus Honnef: »Die Kunst hat die Fotografie erobert und nicht umgekehrt«. In: *Photonews* 6 (2017), S. 1.

fotografie zur Postfotografie und der Fotokünstler zum Fotografen ohne Kamera geworden. Die Weiterverarbeitung des Materials spielt heute eine größere Rolle als die Aufzeichnung neuer Bilder. Klaus Honnef fasste kürzlich zusammen, dass die sichtbarste Konsequenz der konzeptuellen Kunst der 1970er Jahre »der fortschreitende Bedeutungsverlust von Malerei und Skulptur im Vergleich zu Fotografie, Film und Video«²⁰ gewesen ist. Während die Malerei als Vorlage, als Verfahren und Paradigma lange Zeit auf die Fotografie eingewirkt hat, stellt sich das Verhältnis beider Medien im postfotografischen Zeitalter anders dar. Zurückkommend auf die Fotografie und übertragen auf die heutige Situation ist ein Bedeutungsverlust der Malerei zu konstatieren. Zwar ist die Malerei noch immer in der künstlerischen Fotografie präsent. Sie tritt aber nicht mehr als Vorbild auf, sondern ist dort zu beobachten, wo sich Fotokünstlerinnen und -künstler reflexiv mit der (Geschichte der) Fotografie selbst auseinandersetzen.

Kathrin Schöneegg, geb. 1982, arbeitet als freie Autorin und Kuratorin. 2018 Promotion an der Universität Konstanz mit einer Dissertation über die Geschichte und Theorie der abstrakten Fotografie. 2017 war sie Thomas Friedrich-Stipendiatin für Fotografieforschung an der Berlinischen Galerie und Co-Kuratorin der Biennale für aktuelle Fotografie. Im Rahmen des Programms »Museumskuratoren für Fotografie« der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung hat sie 2013–2015 an verschiedenen fotografischen Sammlungen im In- und Ausland gearbeitet. Publikationen u.a. zur Pressefotografie der 1930er und 1940er Jahre sowie zu Materialität und Abstraktion in der Fotografie.