



# FRAGMENTE

Oder: Warum fotografieren wir (noch)?

Tim Bruns

# INHALTSVERZEICHNIS

- 4** Vorwort
- 7** Von Barrieren und Informationskampagnen  
*Fotografie und Binarität / Marshall McLuhan*
- 9** Die Welt, der Apparat  
*Vilém Flusser / Der Wille der Kamera / Niklas Luhmann  
Gesellschaft als Anthropomorpher Titan*
- 12** Im Regieraum des Bildes  
*Barbara Probst / Fotografie und Zeitlichkeit / Lacans Großer Anderer*
- 18** Immanenz des Bildes  
*Iconic Turn / Nam June Paik / Fotografie und Zen*
- 22** Kommunikation ohne Empfänger  
*John Berger / Zentralperspektive/Realismus und Konstruktivismus*
- 26** Das Fotouniversum  
*Rauschen / RGB / Adrian Sauer / Ästhetik und Begrifflichkeit*
- 29** Manie des Authentischen  
*Jean Baudrillard / Hito Steyerl / Potestas und Potentia / Angst*
- 32** Aktivismus und die dokumentarische Geste  
*Forensic Architecture / Warren B. Kanders / Triple Chaser*
- 36** Krieg in den Tempeln der Kunst  
*Is the museum a battlefield? / Kunst und das Heilige / Protest*
- 39** Macht und der fotografische Blick  
*Christopher Pinney / Sklavenhandel / Fotografie und  
Wissenschaft / John Lamprey / Typologisierung*
- 43** Im Irrgarten der Mimesis  
*W. E. B. Dubois / Fotografie als Aneignungsmaschine / René Girard  
Fotografie und Kolonialisierung / Walter Benjamin / Edward Saïd*
- 47** Fragmente des Gleichen  
*Catch 22 / Gayatri Chakravorty Spivak / Kodak  
Fotografie und Fragmentierung / Homi K. Bhabha*
- 52** Nachwort
- 54** Anmerkungen
- 56** Literaturverzeichnis

# VORWORT

Warum Fotografie? Die Frage scheint trivial. Doch zeichnet ihre Kontur nicht nur den Schatten einer größeren Tiefe nach? Warum fotografieren wir? Warum fotografieren wir noch immer? Welche (gesellschaftliche) Bedeutung kann der Fotografie noch zukommen, wenn der Alltag zunehmend im Rausch der Bilder schwimmt und die Unterscheidung zwischen dem einem Bild und den vielen, zwischen Stillstand und Bewegung, nur mehr an die Dauer einer Berührung gebunden ist? In einer Zeit, in der sich das Wirklichkeitsparadigma der Fotografie zusammen mit vielen anderen gesellschaftlichen Übereinkünften im heraufziehenden Nebel postfaktischer Zweifel auflöst, sind Antworten auf diese Überlegungen gleichermaßen individuell wie politisch, privat wie öffentlich.

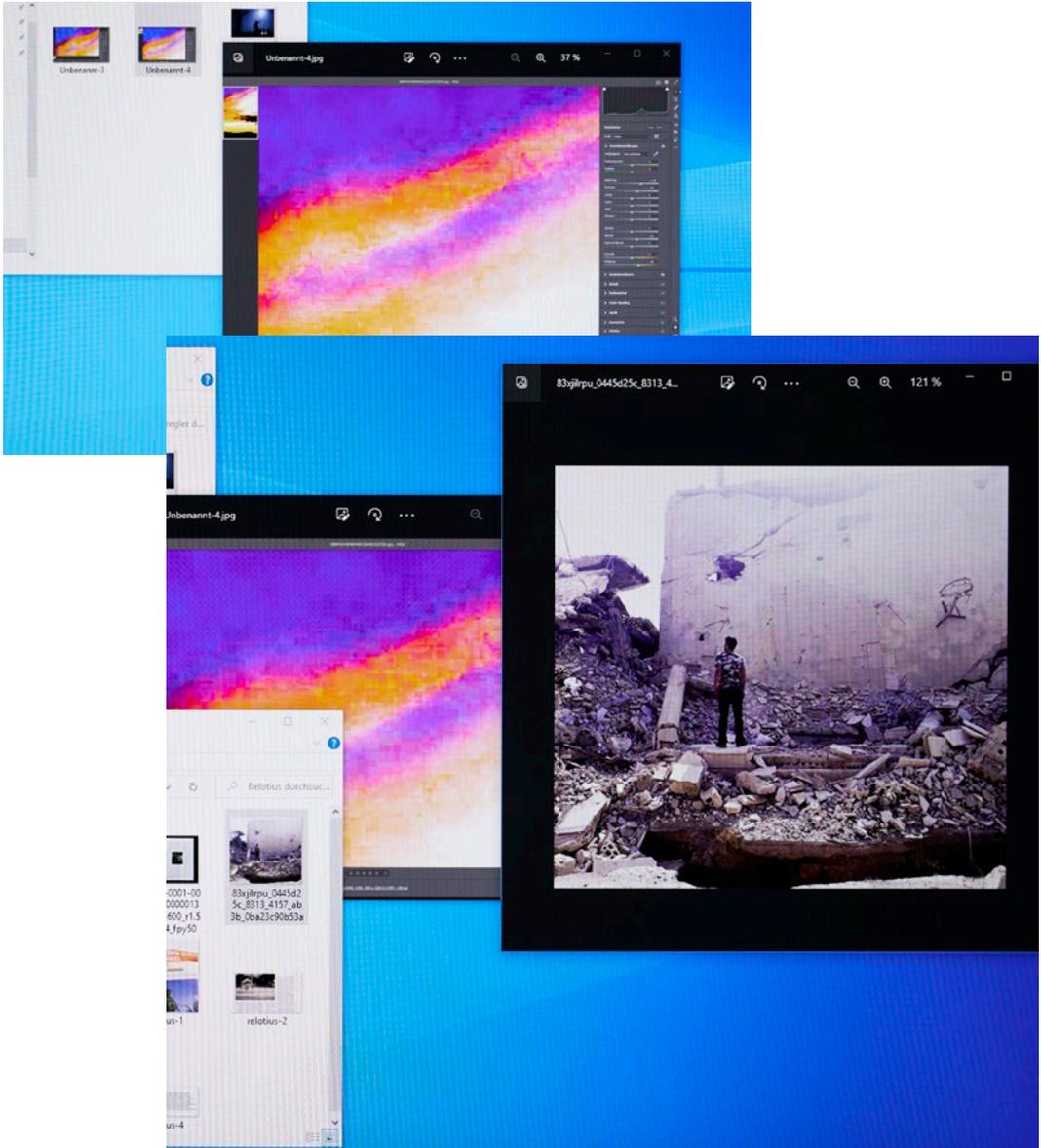
Seit ihrer Erfindung hat sich die Fotografie von ihrer Identität als mechanisches Aufzeichnungsgerät weitestgehend emanzipiert. Das einst mystische Fenster zur Welt, das der Menschheit einen Zugang zum Kern der Dinge nicht nur öffnen, sondern mit den Mitteln der Alchemie erschaffen sollte, erwies sich als zusätzliche Ebene der Repräsentation, als neues Zerrbild platon'scher Schattenwelten. Der Verlust ihres Wesenskerns als Beweismittel und holistische Erkenntnismaschine ähnelt dem Motiv klassischer Heldensagen Campbell'scher Prägung<sup>01</sup> vom Aufbruch ins Unbekannte – dem noch unbeschriebenen Feld reiner Wirklichkeitsbestimmung im „Pencil of Nature“ – über den magischen Beistand wissenschaftlicher Objektivität und den Versuchungen der Subjektivität, bis zum Scheitern, ihrem Tod und der Wiedergeburt.

Der Punkt, an dem sich die Fotografie aktuell befindet, bietet Raum für Diskussionen, doch außer Frage steht, dass nach Jahrzehnten theoretischer Debatten über das Wesen und den Mangel des Mediums, das Objektivitätsdilemma fotografischer Abbildung im Alltag angekommen ist. Kaum jemand würde der Fotografie heute noch zugestehen, reine Aufzeichnung und unverfälschtes Abbild zu sein. Zu sehr umgeben uns künstliche Bilder, Reproduktionen, Fälschungen und ziehen uns hinein in einen Taumel, in dem das Wirkliche in den fiktiven Welten von Memes, Stories und erzwungener Nahbarkeit zu verschwimmen droht.

Die Transformation hin zum digitalen Bild kehrte das Innere der Fotografie nach außen: Ihre Wankelmütigkeit zwischen faktischer Begrenzung und suggerierter Weite, zwischen Realitätsanspruch und inhärentem Konstruktivismus. In den digitalen Dunkelkammern der Generation Z brachen die Schieberegler für Helligkeit und Kontrast die Oberfläche des Bildes und entleerten sie der einst immanenten Wirklichkeit.

In den zu Tage tretenden Pixeln und gebrochenen Verläufen entblößte sich die dahinterliegende Welt als Illusion. Doch das Interesse an den digitalen Enthüllungen wandelte sich schon bald zu einem Wahrheits-Nihilismus. Skandale, die in den Blasen der Medienwelt kleinteilig seziert werden, sind in den Augen einer breiten Öffentlichkeit kaum mehr als eine Randnotiz, welche den ohnehin verlorenen Glauben an die Autorität und Qualität des Journalismus nur weiter untergraben. Fälle wie die des preisgekrönten Spiegel-Journalisten Claas Relotius, der seine Reportagen über Jahre mit dramatischen Details aufwertete oder gleich ganz erfand, erscheinen nur als weiteres Symptom einer Politik des fluiden Beweises, welche die Welt nach ihren Wünschen erschafft. Die fiktiven Bilder von Massenvernichtungswaffen im Irak, die schließlich einen realen Krieg begründeten, können vielleicht als so etwas wie der öffentliche Urknall dieses neuen Zeitalters definiert werden. Möglicherweise war es aber auch nur ein Knall in dem Vakuum, das die Gesellschaft schon viel länger von der Komplexität politischer, geschichtlicher und gesellschaftlicher Debatten entkoppelt hielt. Das Einzige, was am Fall Relotius dann vielleicht doch noch überraschen kann, ist die vollständige Trennung der bildlichen von der textlichen Ebene, ganz so, als ob es (weiterhin oder wieder?) allgemeiner Konsens wäre, dass die Fotografie reine Illustration ist und sie somit keine oder die gleiche Schuld wie die fiktiven Reportagen trifft. Auf keinen Fall aber kann sie allein existieren und für sich selbst sprechen. Nach fast zweihundert Jahren Fotografie und Fototheorie ist das eine höchst erstaunliche Feststellung.

## 01 Sonnenaufgang (digital), Photoshop



**02 Kämpfer Syasneh vor zerstörtem Elternhaus in Syrien,**  
aus der Relotius-Reportage „Ein Kinderspiel“

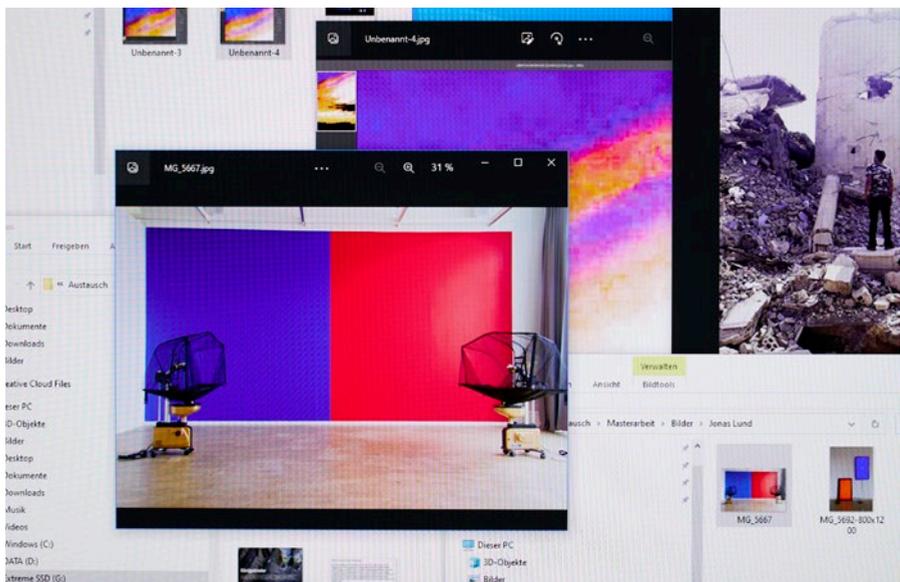
# VON BARRIEREN UND INFORMATIONSKAMPAGNEN

Trotz all dieser Ungewissheiten, Mängel, Augenblicken des Betrugs und der Täuschung fotografieren wir noch immer, betrachten wir noch immer Fotografien und das vielleicht ausufernder denn je. Warum? Allem Wissen um die beschränkten Möglichkeiten bildlich fixierbarer Realität zum Trotz, scheint dem Medium noch immer etwas vom einstigen Mythos anzuhaften. Vielleicht ist es auch nur die Hoffnung, dem endlosen Strom von Informationen etwas entgegenzusetzen. Ein altvertrautes Hilfsmittel, das, wenn es schon keine dauerhafte Abwehr ermöglicht, eine temporäre Barriere errichtet. Die Fotografie als kleinstes Bruchstück der Realität wird zum Anker, an den sich unser Bezug zur Wirklichkeit heften kann, ohne ihn definieren zu müssen. In einer Zeit, in der sich postulierte Fakten als konstruierte Narrative erweisen und interessengesteuerte (Des-)Informationskampagnen in den unbefleckten Mantel der Wahrheit hüllen, verspricht die entschleunigende Schlichtheit des fotografischen Bildes ein Heilmittel gegen die Ohnmacht, einen Ausweg aus einem ansonsten aussichtslosen Dilemma. Plötzlich keimt die Hoffnung, dem Wahnsinn des Anthropozän und Postfaktizismus zu entrinnen und unter die Oberfläche der Fotografie zu kriechen. Denn irgendwo dort liegt sicherlich der Schlüssel verborgen, der die Pforten reiner Wahrnehmung öffnet, hinter der die Erkenntnis noch möglich ist oder sich die Verantwortung für das eigene Handeln zumindest als determinierte Illusion enttarnt. Dass die Erfindung der Kamera erst den Startschuss für ein exponentielles Informationswachstum gab, das schließlich eine Unterhaltungsökonomie beförderte, die stets neue Stimuli benötigt, kann vielleicht als Zeichen von Informations- und Geschichtsamnesie gedeutet werden oder als Selbstschutz des Apparats.

Der Wunsch eines Nullpunkts zwischen den Polen Information und Desinformation verweist einerseits auf eine Jahrzehntelange Dauerspannung, die Guy Debord als Spektakel<sup>02</sup> und Giorgio Agamben als Ausnahmezustand<sup>03</sup> definiert, und deren immer plakativere Aussagen keinen Raum für Diskurse bieten und sich schließlich im unendlich kleinen Raum binärer Opposition verdichten. Andererseits scheinen aber auch die von Levi-Strauss in seiner Abhandlung über das „Wilde Denken“<sup>04</sup> entwickelten Gedanken durch, welche den menschlichen Geist als grundsätzlich universell und dichotomisch beschreiben. Zwar wurde der dahinterstehende Strukturalismus vielfach für seine fehlende Geschichtlichkeit und zwanghafte Kontinuität kritisiert, doch liefert er trotz aller Unzulänglichkeiten eine Möglichkeit, die Konstruktion einer zunehmend dualistischen Welt einzuordnen. Die Kamera wäre in diesem Fall passendes Symbol

und materielle Ausprägung einer binären Informationsgesellschaft aus Licht und Schatten, Anwesenheit und Abwesenheit. Die vormals chemische Polarität, die sich als Opazität und Transparenz im Negativ einschrieb, und noch Abstufungen zwischen Punkten extremer Dichte und dem Nichts bot, existiert im digitalen Zeitalter nicht mehr. Jeder Verlauf ist schöner Schein, auf dessen Grund eine Entscheidungsfrage lauert: Null oder eins, ja oder nein, Information oder Desinformation.

Folgen wir Marshall McLuhan, nutzen wir die Technik als Werkzeug und Erweiterung unseres unzulänglichen Körpers<sup>95</sup>. Doch bedeutet dies nicht auch, dass wir sie nach unserem Abbild schaffen? Die mechanischen Hilfsmittel wären in diesem Fall nur eine Zwischenstation, die den Weg für eine tiefergreifendere Transformation geebnet hätten und sich nun in quietschbunten Fantasiewelten verwirklichen, in deren Steuerzentralen die Binarität werkt. Oder ist mittlerweile ein Punkt erreicht, an dem wir die kreative Macht der Schöpfung längst nicht mehr besitzen? Haben sich die Kräfteverhältnisse umgekehrt und die Geister, die wir riefen, beseelen uns nun und zwingen uns ihren binären Willen auf? Sind wir nur ein Teil eines sich selbst reproduzierenden Apparats, der um jeden Preis bestrebt ist, seine Macht zu konservieren? Wie sieht dieser Apparat aus und welche Formen des Widerstands kann es geben?



**03** Jonas Lund, Versus, Installation, 2016

# DIE WELT, DER APPARAT

Bereits 1983 stellte sich der tschechisch-brasilianische Kommunikationswissenschaftler Vilém Flusser diesen Fragen. Ihm zufolge wurden die ersten Bilder als Instrumentarium geschaffen, um dem Menschen bei seiner Verortung in der Welt zu helfen. Sie bannten das Unerklärliche in menschengemachte Form und dienten der Orientierung in einer chaotischen Welt. Doch bald schon wandelte sich der Gebrauch des Bildes als Verbindung und Brücke zum Surrogat und Totem. „Imagination ist in Halluzination umgeschlagen.“<sup>06</sup> Um die Herrschaft über die Bilder zurückzuerlangen, entstand die Schrift. Sie transformierte die magische Bildzeit, die ohne kausale Bindungen existierte, in die lineare Zeit der Geschichte. Anstatt aber den Zugang zur Welt zu öffnen, verstellte sie ihn nur weiter. „Texte bedeuten nicht die Welt, sie bedeuten die Bilder, die sie zerreißen.“<sup>07</sup> Zurück blieb ein Wirbel aus Texten und Bildern, die sich ineinander verschlangen und an deren äußersten Rändern der Götzenkult am Bild und am Text, Idolatrie und Textolatrie, trieben. So entstand das technische Bild, dessen erste Manifestation wir als Fotografie kennen. Die technischen Voraussetzungen sind vom Menschen entkoppelt. Es basiert auf Produktionsbedingungen, die auf „unvorstellbaren“ technischen Texten beruhen und doch soll es uns helfen, diese Texte wieder „vorstellbar“ zu machen.

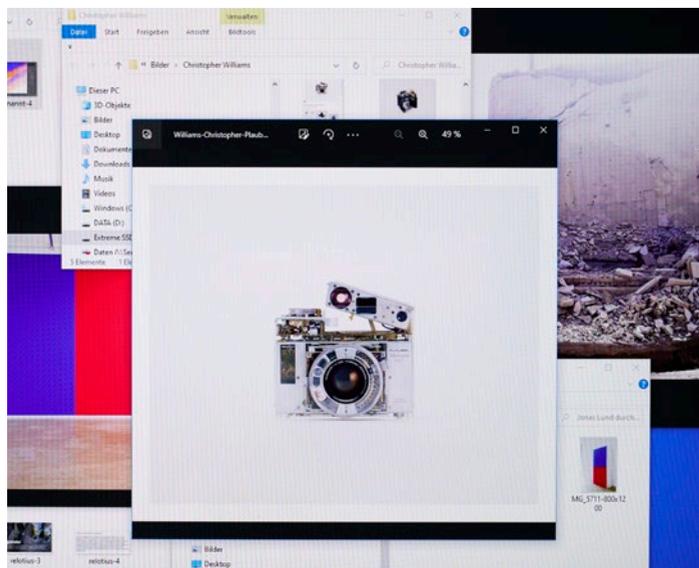
Im weiteren Verlauf seiner Analyse versucht sich Flusser dem neuen Typus des Bildes zu nähern. Aufgrund seiner Offensichtlichkeit beschreibt er ihn als schwer dekodierbar, aufgrund seiner endlosen Reproduzierbarkeit als Staudamm, der alle Geschichte in sich aufnimmt. Über allem kreist der mysteriöse und allgegenwärtige Begriff des Apparats. Der *Foto-Apparat* präsentiert sich für Flusser als Präzedenzfall: Durch technische Texte produziert, schafft er Abbilder der Welt, die unser Weltbild formen. Er wird zu einem eigenen Protagonisten, der autonom vom Menschen existiert. 22 Jahre nach Flusser fragt der Kunsthistoriker W. J. T. Mitchell nach dem Willen der Bilder<sup>08</sup>. Flussers Interesse gilt dagegen dem Willen der Kamera. Er manifestiert sich im ständigen Wunsch nach Verbesserung und Komplexität. Als Antagonist steht ihm der Fotograf und Homo Ludens gegenüber. Sein Ziel ist die Unsterblichkeit im Angesicht des Rezipienten. Durch die Vermittlung eines individuellen Weltverständnisses, will er die Wirklichkeit durch sein Auge formen. Spieler und Gegenspieler umkreisen sich lauernd und versuchen einander den eigenen Willen aufzuzwingen. Im Gegensatz zum Gelegenheitsfotografen, der bereits bestehende Bilder beständig reproduziert, will der ideale Fotograf die Grenzen des Apparats überwinden und arbeitet gegen ihn und seine Möglichkeiten an. Doch Flussers Vorstellung von einer Philosophie der Fotografie endet nicht mit dem Foto-Apparat und dem von ihm begründeten Universum der technischen Bilder, denn:

„Unter einer derartigen Kulturkritik wird sich die Kamera als Ahne all jener Apparate erweisen, welche daran sind, alle unsere Lebensaspekte, von der äußeren Geste bis in das Innerste des Denkens, Fühlens und Wollens zu robotisieren.“

Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Edition Flusser, Potsdam 2011, S. 10.

Die Kamera ist also keinesfalls der Endpunkt einer Entwicklung, sondern ihr Anfang, die bald alle anderen Lebensbereiche durchdringt und Organisationsstrukturen wie Verwaltung, Industrie, Politik, und Werbung vereinnahmt. Schließlich ist die ganze Gesellschaft unterwandert, sind Querstrukturen und Abhängigkeiten zwischen den Bereichen geschaffen. Die zuvor gestellte Frage, ob wir die Technik nach unserem Vorbild schufen, oder ihre Grundlagen unser Denken infiltrierten, müsste demzufolge mit einem „sowohl als auch“ beantwortet werden. Denn Intention und Kausalität besitzen nur bis zu dem Punkt Gültigkeit, an dem die Automatisierung einsetzt und die Apparate sich autonom selbst reproduzieren. Die globale Gesellschaft wird zum Apparat, der blind für menschliche Interessen und unempfänglich für humanistische Intervention einem unbekanntem technischen Ziel entgegensteuert. Mag diese Vision auch noch so dystopisch anmuten, bietet sie auch Anlass zu Hoffnung. Die binären Grundlagen der Informationsgesellschaft hätten in diesem Falle nicht unser Denken besetzt. Gut und Böse wären nicht die determinierenden Grundlagen unserer Kultur, die sich auf die Pole Mystik und Wissenschaft, Wirtschaft und Natur, Information und Desinformation übertragen. Die im Verborgenen lauernde Macht, wäre kein absolut Böses, sondern die zwangsläufige Entwicklung eines technisierten Gesellschaftsapparats der emotionslos seiner eigenen Agenda folgt. Dies würde sich auch mit den Theorien des Soziologen Niklas Luhmann decken, der Gesellschaften als Zusammenschluss differenzierter Organisationseinheiten sah, in denen die Führung vor allem repräsentative Aufgaben erfüllt, und in denen die eigentliche Macht von den Teilsystemen ausgeht. Sicherlich entspricht die Übertragung der Thesen auf den Gesellschaftsapparat als „Anthropomorphen Titanen“<sup>09</sup> nicht dem Sinne Luhmanns, doch zeigt sie, dass die Definition von Gesellschaft als höchst komplexes und selbststrukturierendes System nicht nur als abstrakte philosophische Idee existiert.

Aber was nützt dieses Wissen, um die Strukturen des Systems, wenn es nur bestätigt, was Religion und biologischer Determinismus ohnehin seit langem erklären: dass wir Sklaven unserer Gene, Spielball übernatürlicher Mächte sind? Wieder sind wir stets einen Schritt zu spät, und aus dem Schattenriss des Unnennbaren und der Doppelhelix ist der konturlose Apparat geworden, der unbeschwert seine Formen ändert und alles durchdringt. Doch es besteht die Möglichkeit der Opposition. Zwar schreibt Flusser, dass wir zunehmend leben, um die Apparate zu füttern und von ihnen gefüttert zu werden, doch besitzen wir die Möglichkeit, gegen die Apparate anzuspielen. Noch sind ihre Möglichkeiten nicht ausgeschöpft und jede Handlung gegen ihr Programm ist eine Revolte gegen das System. Auch wenn Flussers Fazit wenig Hoffnung auf Erlösung bietet, so verdeutlicht es doch, dass der Kampf ein lohnender und der Einsatz hoch ist. Es geht um nicht weniger als unsere Freiheit in einer von Apparaten beherrschten Welt. Unsere Aufgabe ist das Ausloten der eigenen Möglichkeiten, um den Stand der Technik mit den Mitteln der Kreativität zu transzendieren. Die Fotografie als Ausgangspunkt des technischen Universums, in dem alle erdenklichen Bilder bereits existieren, wird somit zum Rückzugspunkt des Menschen. Die Komplexität der Apparate wird bis zu ihren Anfängen zurückverfolgt, Entwicklungen nachempfunden und der Kreis geschlossen, von dem aus eine neue Reise mit neuen Formen des Widerstands beginnen kann. Aber wo stehen wir und wie sehen die Formen des Protests aus, die dem entgegenstreben, was die Welt zusammenhält?



**04**

**Christopher Williams**  
Plaubel Makinette 67  
2009

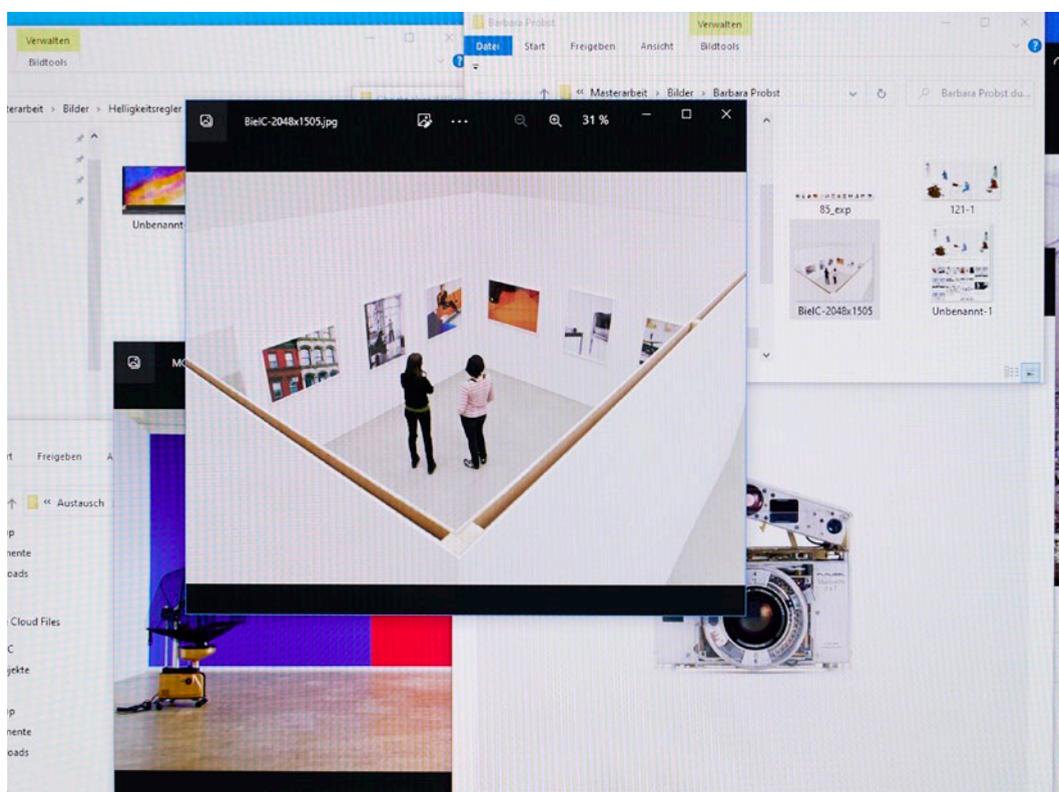
# IM REGIERAUM DES BILDES

Das Werk „[Exposure #85: N.Y.C., Broome & Crosby Streets, 01.11.11, 12:31 p.m.](#)“ der deutschen Künstlerin [Barbara Probst](#) besteht aus dreizehn großformatigen Einzelaufnahmen: In den Fenstern einer Häuserfront verbirgt sich ein Mann hinter den Spiegelungen. Detailansichten eines Apfels, eines Mantels und einer Zeitung werden von Straßenszenen ergänzt. Das Bild eines Innenraums zeigt eine ins Gespräch vertiefte junge Frau auf einem orangen Sofa. Die Abfolge der Fotografien scheint keiner strengen Ordnung zu folgen, auch wenn nach einer Weile kenntlich wird, dass die Protagonisten einzelner Bilder auf anderen wiederkehren und scheinbar nur aus veränderter Position aufgenommen wurden. Eine Szene zeigt den Mann im Fenster, allerdings schauen wir ihm jetzt über die Schulter und richten unseren Blick mit ihm auf die Straße. Die dort auf dem Boden liegende Zeitung könnte dieselbe sein, die wir in der Nahansicht sehen. Bei näherer Betrachtung irritiert ein weiteres Detail. Auf vielen Bildern sind Stativ mit Kameras zu erkennen. Sie sind nicht sofort sichtbar, aber wurde sich auch nicht bemüht, sie zu verbergen. Drei von ihnen stehen auf der Straße, eine befindet sich über dem Mann, eine ist auf die Frau gerichtet.

Eigentlich müsste man immer weiter beschreiben und alle Details, Verbindungen, Feinheiten und Irritationen schildern, doch erschöpfen sich die Wörter in der Fülle des Sichtbaren. In der Ansicht wird schließlich auch ohne Worte deutlich, dass alle Fotos die gleiche Szene abbilden, aufgenommen im gleichen Augenblick. Die Beschränktheit der Fotografie auf einen Rahmen wird nicht nur aufgehoben, sondern gegen sich selbst gerichtet. Trotz des Wissens um die Stilllegung der Zeit scheint sie plötzlich zu fließen. Denn dieser Fakt wird seit dem Anbeginn der Fotografie suggeriert: Sie bedeutet einen Schnitt durch die Zeit, ein Einbalsamieren und Einfrieren. Der Fluss der Dinge wird unterbrochen und ihm die ewige Wiederkehr des unwiderruflich Vergangenen entgegengesetzt. Im Gegensatz dazu bedeuten zwei Bilder Chronologie und Dauer. Sie verweisen auf eine notwendige Abfolge, die es zu ordnen gilt. Nur dem Augenblick wird der Status der Einzigartigkeit zuerkannt. Diese Gewissheit wird durch Barbara Probst Werk jedoch erschüttert. Wenn Stefan Schessel anlässlich einer Ausstellung im Kunstverein Cuxhaven schreibt, dass der Apparat auf sich selbst gerichtet wird<sup>10</sup>, so ist diese Formulierung auch auf die Apparate jenseits der Kamera zutreffend. Ihre Beschränkungen werden offengelegt und ein Denken zu Tage gefördert, das den Grundprinzipien

fotografischer und filmischer Linearität entspricht. Plötzlich steht dem fotografischen Beweis eine Vielzahl möglicher Narrative gegenüber. Durch den Verzicht auf stilistische Stringenz werden unterschiedliche Stimmungen evokiert. Der Moment ist gleichsam spannungsgeladen und alltäglich, melancholisch und heiter. Roland Barthes Noema der Fotografie<sup>11</sup> präsentiert sich nun mehr als Frage: Etwas ist gewesen, aber wie war es? Es gibt nicht länger den einen Standpunkt des Fotografen, sondern eine Pluralität von Blickwinkeln, die alle anderen möglichen Sichtweisen enthalten.

In einem Gespräch während der „Paris Photo“ bezeichnete Barbara Probst ihre Fotografien als Lügen, aus denen sie versucht, eine Form von Wahrheit zu konstruieren. Denn, so die Künstlerin weiter, vielleicht bildet Subjektivität die größtmögliche Annäherung an die Wahrheit:



**05** Barbara Probst, Exposure #85: N.Y.C., Broome & Crosby Streets, 01.11.11, 12:31 p.m., Ausstellung Kunsthaus Centre d'art Pasquart 2014

„I create these lies, these photographs, and I'm trying to get to something which you may call a truth with these lies. But maybe, ultimately, we can find the most truths in subjectivity. When we look more closely at the conditioning of our perception of the world – our feeling, our sensitivity, our current mood, our life experience, our knowledge – and all these influences that come into play when we perceive (...) I think we can get closer to the truth.“<sup>12</sup>

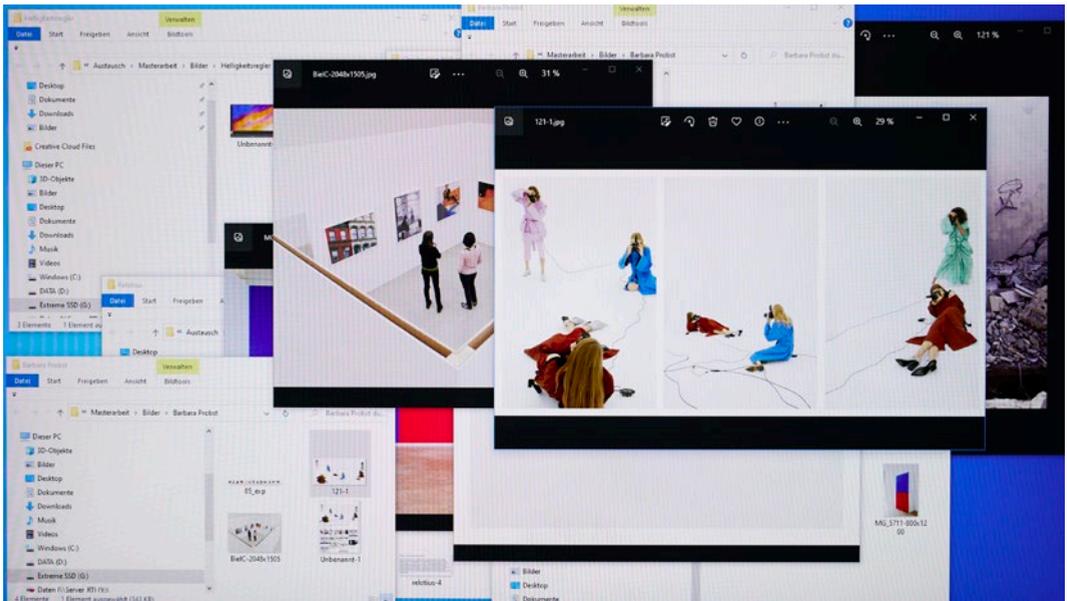
Tatsächlich öffnen die Bildserien durch die Anwesenheit der Aufnahmetechnik die Oberfläche des Mediums. Die Fotografie ist real und fiktiv. Ihre Reihung beschreibt den Moment aber verweist auf den Film: Jede Geste ist überreich an Bedeutung, denn wir wissen um Ursache, Wirkung und die Kausalität der komprimierten Zeit. Nichts geschieht grundlos. Jede zusätzliche Sekunde droht das Budget zu sprengen. Der Mann im Fenster, der verlorene Hut, das Loch im Strumpf, der Mantelkragen – wo nur liegt der Zusammenhang verborgen? Etwas muss passieren. Im nächsten Augenblick – aber es gibt nur diesen. Keiner Handlung folgt die nächste und alles hängt fest in einer Endlosschleife, die sich für immer und in alle Ewigkeit wiederholt. Die zwanghafte Kontinuität, die sich langsam aus der Welt des Films auf die Gesellschaft überträgt, hat ihre Bedeutung eingebüßt. Beliebigkeit, Willkür und, wenn wir uns auf Flusser besinnen, auch Freiheit sind plötzlich wieder Variablen und Möglichkeiten. Hatte die Kunst, die lange Zeit im Dienst der Religion stand, oft eine ordnende Funktion, stiftet sie in einer übergeordneten Welt nun befreiendes Chaos. Die einzelne Fotografie, die dem Fluss der Dinge ein Bruchstück entreißt und mit Bedeutung überlädt, wird so aus ihrer beengenden Singularität gelöst. Plötzlich sind wir umzingelt von Aufzeichnungsgeräten und ihre omnipräsente Anwesenheit im Moment der Aufnahme bedeutet eine Abwesenheit in unendlich vielen anderen Augenblicken. Bestätigt uns die Kamera sonst in unserer Existenz und Bedeutung, rücken wir nun in die Peripherie. Dem Interpretationsraum des Bildes wird die Bedeutungslosigkeit der Wirklichkeit gegenübergestellt.

Probst' Arbeit beschränkt sich jedoch nicht auf die Frage von Fiktion und Realität in der Fotografie. Wie sie in einem Interview mit dem The Museum of Fine Arts, Houston erklärt, sei diese Problemstellung ausgiebig diskutiert und sie habe nichts das Gefühl, etwas zu der Debatte beitragen zu müssen:

„A photograph is always somewhere between reality and fiction, between staged and documentary. More or less closer to the one or the other. But it is never the one or the other.“<sup>13</sup>

Wichtiger als der Raum zwischen Konstruktion und Wirklichkeit sind die inhaltlichen Themen, die sich während der Arbeit entwickeln. Das Tableau „[Exposure #121: Brooklyn, 1177 Flushing Avenue, 11.15.16, 5:33 pm](#)“ zeigt mehrere Frauen in unterschiedlich farbigen Kleidern vor einem weiß-grauen Studiohintergrund. Sie alle halten Fotoapparate in ihren Händen und verdecken so ihre Gesichter. Die jungen Frauen stehen, knien, liegen auf dem Boden – nur um den einen perfekten Winkel der Aufnahme zu erhalten, der bereits im nächsten Bild in Zweifel gezogen wird. Mit der veränderten Blickrichtung wechselt auch das Ensemble. Eine Person taucht auf und verschwindet. Eine weitere Fotografin materialisiert sich aus dem scheinbaren Nichts und lässt uns zweifeln, ob im toten Winkel der Aufnahme nicht noch weitere Menschen verborgen sind. Auf den ersten Blick erscheint die Serie als recht eindeutiger Verweis auf die Allgegenwart von Kameras. Das Leben ist eingefroren, konserviert und zubereitet, um dem Kameraauge zu gefallen. Sorgsam wurde der Weißraum mit komplementären Farbtupfern besprenkelt. Makellose Schuhe, perfekt arrangiertes Haar und anmutig fallende Kleider fügen sich nahtlos in eine den Elementen beraubte Welt. Existieren heißt hier Bild sein. Oder wie es Susan Sontag formulierte: „[The events are in part designed to be photographed.](#)“<sup>14</sup> Sehen wir hier also eine bloße Illustration dieser Weltwerdung im fotografischen Blick?

Zwischen den bereits besprochenen Bildelementen breitet sich eine Vielzahl schwarzer Kabel aus, die in Anschlüsse hinein- und hinausführt, die Empfänger und Sender füttert, und so ein feines Netz aus Verbindungen zwischen den Kameras bildet. Es entsteht ein zusammenhängender Körper vieläugig blickender Zyklopen. Die Fotografinnen sind keineswegs



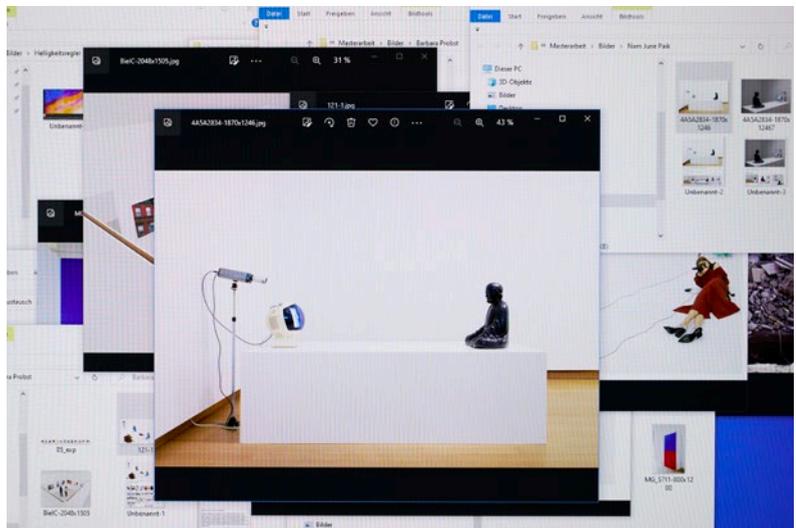
**06 Barbara Probst**, Exposure #121: Brooklyn, 1177 Flushing Avenue,  
11.15.16, 5:33 pm

unabhängig existierende Individuen mit einem eigenen fotografischen Willen, sondern Trägerinnen des Kameraobjekts. Auch wenn wir es nicht wollen, leben wir, um zu fotografieren und die Apparate zu füttern. Wer die unsichtbare und bestimmende Entität verkörpert, die im Hintergrund die Fäden beziehungsweise Kabel hält, ist nicht ersichtlich, doch erinnert sie an das vielzitierte Konzept des Lacan'schen „Großen Anderen“. Eine vage Form der Alterität also. Das Andere, das im Schatten steht und unser Wesen bestimmt. Ist es die Künstlerin, die im Off der Fotografie, im Regieraum des Bildes, ihre Anweisungen gibt und den Auslöser betätigt? Oder ist es doch der Apparat selbst, der sich verselbstständigt hat und durch die Hand des Menschen endlich in eine Form intelligenter Mobilität versetzt wurde? Eine endgültige Auflösung bleibt aus, wie auch die Konzepte Flussers und Lacans nur zwei Modelle unter vielen sind, die dabei helfen, die Welt und ihre Sichtbarkeit zu ordnen.

Nehmen wir an, dass Probst Tableau Zeugnis und Verbildlichung des Kampfes gegen den Apparat darstellt, so müssen wir sehen, dass sich dieser in der Gestalt eines schwarzen Lochs tarnt. Unerkannt wird alles, was sich ihm in den Weg stellt, absorbiert, aufgesogen, transformiert und an einem zufälligen Ort wieder freigelassen. Auf den Hochglanzseiten der Modemagazine etwa im Falle von Barbara Probst' Aufnahmen. Was gerade noch das Wesen der Fotografie betraf, zeigt sich nun als minimalistische Präsentation neuer Kollektionen. Die Irritation, die vom unerwarteten Auftreten unterschiedlicher Blickwinkel ausgeht, wird zum Aufmerksamkeitskick des Trends, der schnell vergeht und nach Neuem verlangt. Das Gegenbild wird zum Bild des Systems, das es transzendiert. Dabei ist die Einverleibung und Verortung in neuen Kontexten ein grundsätzliches Dilemma der Fotografie. Überall dort, wo ein Überangebot an Waren ständig neue Reize benötigt, um die Einbahnstraße von Produktion, Konsum und Entsorgung offen zu halten, dient das „neue Bild“ als Wegweiser. Und da die Künstlerin und mit ihr die Fotografie den gleichen ökonomischen Zwängen unterliegt, wie der Rest der Gesellschaft, geht es über in den Fluss der Verwertungsmechanismen.

# IMMANENZ DES BILDES

Vielleicht ist das grundsätzliche Problem aber gar nicht die fehlende Integrität des Bildes, schließlich liegt auch unabhängig vom Kontext alles ausgebreitet und wartet auf Entschlüsselung. Doch anders als beim Text bleibt das Ausmaß der Abstraktion verborgen. Die Schrift ist immer und für jeden sichtbar eine Deutung der Welt und jedes Wort nur ein Substrat von Gedanken und Ideen. Und auch wenn die Fotografie den gleichen Mechanismen von Subjektivierung und notwendiger Deutung folgt, behauptet sie das Gegenteil. Sie verschleiert den Blick des Fotografen und setzt ihn mit dem des Betrachters gleich. Sie gibt vor, nur ästhetische Darstellung, nur visuelle Information, eben nur Bild sein zu können. Doch kann sie das? Die Antwort gestaltet sich schwierig. Sowohl die Bildwissenschaften als auch die Visual Culture Studies erklären, dass es ein grundsätzlich hegemoniales Verhältnis von Texten und Bildern in der abendländischen Kultur gibt. Texte können demnach für sich stehen, während Bilder stets eine textliche Übersetzung benötigen. Während die Visual Culture Studies jedoch ihren Fokus auf die Beschreibung des Gebrauchs von Bildern im Alltag und den Wissenschaften legen, stellen die Bildwissenschaften die Frage nach den Mechanismen der Sinnggebung durch Bilder. Der Kunsthistoriker Gottfried Boehm forderte einen „**Iconic Turn**“, denn „**Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik**“<sup>15</sup> und ermöglichen ein „**Zeigen eigenen Rechts**“<sup>16</sup>.



07

Nam June Paik  
TV Buddha  
Installation  
1974

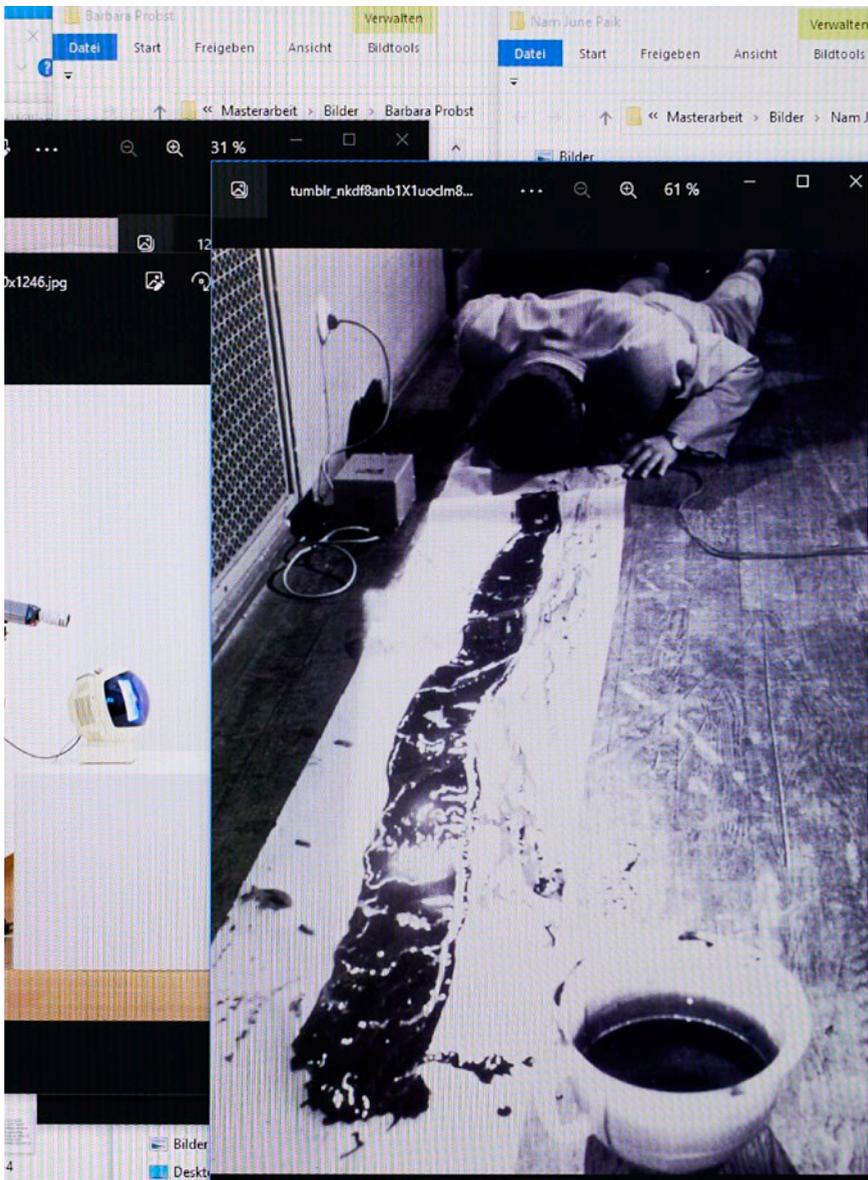
Die Installation „TV Buddha“ des koreanischen Künstlers [Nam June Paik](#) greift diese Fragestellung auf. Vor einem kleinen weißen Fernsehgerät sitzt eine hölzerne Buddha-Statue in tiefer Versenkung. Hinter dem Screen befindet sich eine Kamera, die auf den Heiligen gerichtet ist und sein Bild in einem geschlossenen Kreislauf zurück auf den Fernsehschirm wirft. Referent und Abbild stehen sich gegenüber, ohne sich zu sehen, und der Besucher wohnt diesem irritierenden Schauspiel der fortwährenden Bildwerdung bei. Noch das Allerheiligste wird zum medial verwertbaren Konsumgut, das in der Hoffnung auf Erleuchtung in die Welt getragen wird. Doch das Spektakel bleibt aus und die Hoffnung auf Partizipation im Moment religiösen Erwachens verliert sich in der Profanität des Stillstands. Paik zeigte die Video-Skulptur zum ersten Mal im Jahr 1974 in der Gallery Bonino in New York, wo sie als Ausdruck der Gegensätze von Ost und West, von Technologie und Spiritualität, gelesen wurde. Doch neben Fragen nach Transformationsprozessen des Realen und der Identität des Bewegtbildes zwischen Bewegung und Stillstand, evoziert das Werk noch eine andere Lesart, die vom jeweiligen Zeitgeist unangetastet bleibt und Böhms Forderung nach einem „Iconic Turn“ vorwegnimmt.

Bereits vor der Ausstellung des „TV Buddha“ bezog sich Nam June Paik in einigen seiner Werke wie „Zen for TV“, „Zen for Music“ oder „Zen for Head“ auf die vor allem in Ostasien verbreitete Strömung des Buddhismus, in dessen Zentrum der schwer zu greifende Begriff der Leere steht. Das Nichts des Zen entzieht sich dem Denken, da es abseits dualistischer Konzepte existiert und nicht als Abwesenheit von Materie identifiziert werden kann. Der Philosoph Byung-Chul Han schreibt: [„Im Feld der Leere befreien sich die Dinge, aus der Isolierzelle der Identität in eine All-Einheit, in die Freiheit und Ungezwungenheit einer wechselseitigen Durchdringung.“](#)<sup>17</sup> Im Zen löst sich das begriffliche Denken auf und an seine Stelle tritt ein intuitives Erkennen.<sup>18</sup> Die Transzendenz der Welt weicht der Immanenz der Dinge.

Im Rahmen eines Vortrags im Smithsonian American Art Museum erklärt Edith Decker-Philips, dass der „TV Buddha“ nicht fernsieht und sich auch nicht selbst dabei betrachtet etwas zu tun, sondern uns ein Sinnbild für die Praxis der Zen-Meditation präsentiert.<sup>19</sup> Das Ziel bestehe darin, dem reinen Sein auf die Spur zu kommen. Nichts sehen, nichts denken, um schließlich eine Einsicht zu gewinnen, die über das Subjekt hinausreicht. Es ist jedoch fraglich, ob Metaphern, die ein Bild beschwören und auf etwas Anderes zielen, überhaupt mit dem Zen vereinbar sind. Wenn Byung-Chul Han über das Haiku schreibt, [„Kein ‚lyrisches‘ Ich überflutet die Dinge, macht diese dadurch zu Metaphern oder Symbolen“](#)<sup>20</sup>, so entspricht diese Analyse sicherlich auch dem Wesen des Zen-Buddhismus.

Was sehen wir also, wenn wir den „TV Buddha“ betrachten? Eine Buddha-Statue vor einem Fernsehgerät. Überall nichts Heiliges. Die Zusammenbringung von asiatischer Tradition und technisierter Moderne überführt das Religiöse in die Alltäglichkeit und erlaubt seine Entfetischisierung. Nam June Paik folgt mit der Videoinstallation der Forderung des Zen-Meisters Linji, Buddha zu töten, wenn man ihn trifft.<sup>21</sup> Und mit Buddha stirbt auch die interpretative Durchleuchtung des Kunstwerks. Wie in der Fotografie liegt auch hier alles offen und wir kehren zurück zum unvoreingenommen Sehen, das befreit ist von jeder Exotisierung. Denn in der westlichen Kultur scheint der identitätsstiftende Moment der Alterität fest verankert und so ist es nur allzu praktisch, einem koreanischen Künstler das Attribut der zen-buddhistischen Philosophie zuzuschreiben. Auch in der Kunstwelt locken die unbekannteren Verheißungen fernöstlicher Mystik und machen sie zu einem ephemeren Rückzugsort der Kritiker. Im Gegensatz zu dieser stimmungsvollen und effektreichen Darstellung steht jedoch die Tatsache, dass die Religion während Paiks Jugend nur eine untergeordnete Position einnahm und erst die Begegnung mit John Cage sein Denken für die Tradition des Zen öffnete.<sup>22</sup> Somit steht der „TV Buddha“ im wörtlichen Sinne für sich selbst und tritt allen imaginierten und herbei fantasierten Identitätszuschreibungen entgegen.

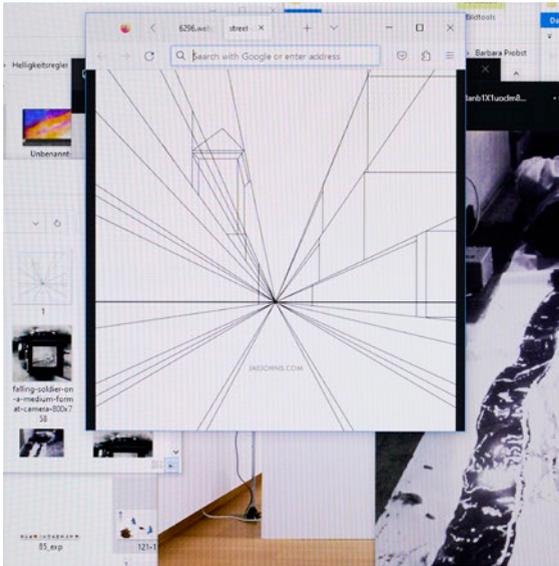
Wenn aber auch in der Fotografie alle Bedeutung an ihrer Oberfläche liegt, kann sie dann ebenso selbstgenügsam sein wie ein Buddha vor einem Fernseher? Unter den Bildformen nimmt die Fotografie in ihrem Streben eine Sonderrolle ein. Vielleicht ist sie das einzige Bild, das ganz im Sinne des Zen reine Immanenz ist und nicht über sich hinausreicht. Sie ist, was sie ist, doch bietet ihr fluides Wesen keine Möglichkeit, sich gegen unseren Willen zu behaupten, gegen den Wunsch, mehr in ihr zu sehen und mehr aus ihr zu schöpfen, als ihr eigen ist. Demnach fotografieren wir nicht nur gegen den Apparat an, sondern auch gegen uns selbst, um uns an die Möglichkeit der von Zuschreibungen unbefleckten Wahrnehmung zu erinnern und aus den Verstrickungen begrifflicher Analyse zu lösen. Intuitives Erkennen also anstatt der Arbeit am Bild? Vermutlich wohnt beides in unserem Willen zur Fotografie: Gefühl und Verstand, visuelles Verstehen und interpretative Bildarchäologie.



08 Nam June Paik, Zen for Head, Performance, 1962

# KOMMUNIKATION OHNE EMPFÄNGER

Kehren wir zurück zu Barbara Probst Werk, stellen wir fest, dass wir uns auch ihren Arbeiten von der bildlichen und analytischen Seite nähern können. Jede Beschreibung des Bildverständnisses an sich wäre jedoch ein Paradoxon, eine Kritik der Fotografie aus Sicht des Bildes mit den Mitteln des Wortes. So richtet sich der Fokus doch wieder auf die beschreibende Analyse: Hier lesen wir die Anwesenheit mehrerer Kameras auch als Kampf gegen die Ich-Bezogenheit des Bildes. Unter anderem John Berger wies darauf hin, dass westliche Bildwelten und westliches Denken tief von 700 Jahren Zentralperspektive durchdrungen sind. Mit der Renaissance stieg der Kunstliebhaber zum allmächtigen Betrachter auf, der von nun an das Zentrum des Bildes, der Welt und des Universums bildete. „Alles konvergiert im Auge wie im Fluchtpunkt der Unendlichkeit.“<sup>23</sup> Die christlich legitimierte Herrschaft des Menschen über seine Umwelt erfuhr somit eine bildliche Bestätigung, die in der Lage war jedem das Gefühl von Macht und Bedeutung zu schenken und so das weite Feld für die Selbstbezogenheit des Ich zu öffnen. Bergers Schlussfolgerung jedoch, dass die Fotografie diesen Individualismus zerstöre, muss bezweifelt werden. Vieles spricht eher dafür, dass die Leere der Fotografie und das übervolle Ich westlicher Subjektivität eine äußerst ertragreiche Symbiose hervorgebracht haben, die eines der Fundamente unserer Gesellschaft bildet. Die Fotografie als zeitgenössisches Kommunikationsmedium entledigt sich des Empfängers. Das Ich befindet sich in einem endlosen Kreislauf der Selbstvergewisserung. Es kommuniziert mit sich und durch sich und ist auf kein anderes, kein Außen mehr angewiesen. Kommunikation wurde nun möglich ohne Interesse an Erkenntnisgewinn – ein Elfenbeinturm der Bildwerdung mit dem Ziel der Selbstbestätigung. Das Innere wird ausgeworfen, in der Hoffnung, eine Vielzahl an Anderen einzufangen. Der Identität dieser Anderen jedoch muss keine Bedeutung geschenkt werden. In diesem Sinne erscheint eine von Bots gefütterte Gesellschaft als utopische Wunschvorstellung. Alle Menschen wären dann Influencer, populär und beliebt, alle Ungleichheiten und Neider besiegt. Flussers Apparate stünden schließlich wahrhaftig im Dienste der Menschen und könnten unbeschwert ihren automatisierten Befehlen folgen, während sie die Menschen nur weiter mit Bestätigung mästen.



## 09 Zentralperspektive

Doch ihre scheinbare Oberflächlichkeit und die Möglichkeit reiner Existenz abseits gesellschaftlicher Debatten ist eben nur ein Aspekt fotografischer Darstellung. Die Leere des diskursiven Raums ist trügerisch. Im Spiegel des Narzissmus lauert die Tiefe zeitgenössischer Fragestellungen, und es benötigt nur einen Tropfen, um diese zweite Identität der Fotografie zu enthüllen. Plötzlich blicken wir in den Abgrund realitätsbildender Grundsatzfragen: Ist Erkenntnis möglich, oder irren wir noch immer, wie Susan Sontag schreibt, durch die Dunkelheit von Platons Höhle<sup>24</sup>, in der digitale Bilder die neuen Schatten bilden? Gibt es eine Welt da draußen, die unabhängig von dem Subjekt existiert und wenn ja, können wir sie objektiv beschreiben? Leben wir umgeben von unseren eigenen Konstruktionen und bauen die erträumten Luftschlösser weiter auf dem Nichts oder steht am Grunde doch ein solides Fundament, das es freizulegen gilt? Realismus und Konstruktivismus, Strukturalismus und Dekonstruktion, Macht und Ohnmacht stehen hinter jeder Fotografie und jedem Bild und umgeben uns somit ständig und überall. Ihre Bedeutung lässt sich somit vielleicht am ehesten durch ihre Ambivalenz begründen – als ein Medium der Massen, das nichts von uns will, außer einen Moment unserer Aufmerksamkeit. In dem alles, was wir wissen müssen, offenliegt, und alles, was wir wissen können, verborgen bleibt. Um an diese tieferen Schichten zu gelangen, besteht eine Möglichkeit darin, die Oberfläche des Bildes, ihren Corpus, im wörtlichen Sinne zu brechen. Die Sichtbarmachung der fotografischen Materialität ist ein beliebtes Muster, um die altbekannten Dogmen kraftvoll zu entblättern und mit den Mitteln der Fotografie gegen ihr Wesen anzuspielen.

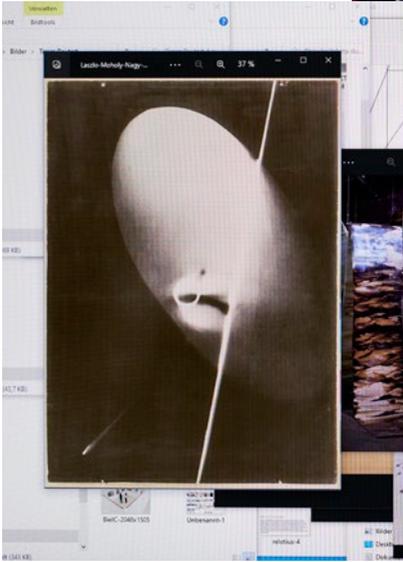
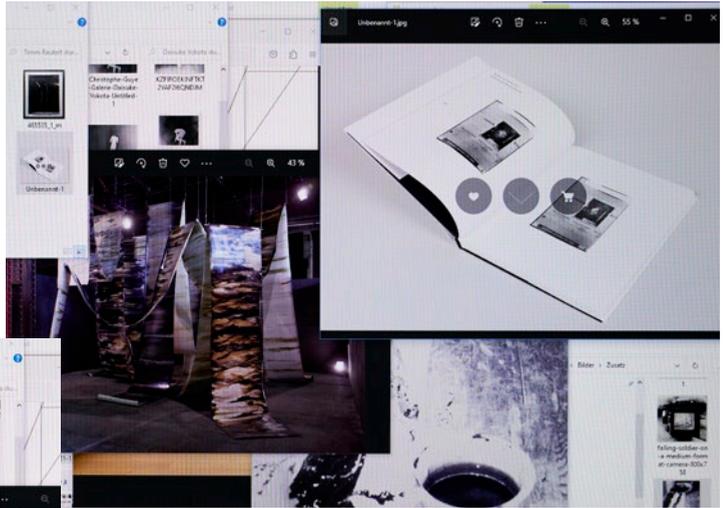
Bereits im analogen Zeitalter befassten sich Künstler mit der Materialität der Fotografie und versuchten, dem Trugbild ihrer Transparenz einen sichtbaren Bildträger gegenüberzustellen. **László Moholy-Nagy** nahm der Fotografie in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts mit seinen Fotogrammen ihre Figürlichkeit, **Timm Rautert** stellte mit seiner bildanalytischen Fotografie 40 Jahre später die Frage nach dem (auch physischen) Wesen des Mediums und **Gottfried Jäger** präsentierte die Materialien der Fotografie als skulpturale Erscheinungen, welche die Limitierungen der Fläche für die Möglichkeiten des Raumes aufgaben. Auch in der zeitgenössischen Kunst sind Strömungen, die sich auf den analogen Ursprung des Mediums besinnen und die Ambivalenz zwischen Negativ, Positiv und Reproduktion untersuchen, weiterhin präsent. Die Arbeiten **Daisuke Yokotas** etwa stehen in der ästhetischen und inhaltlichen Tradition der japanischen Fotogeneration, die sich rund um das legendäre, wenn auch kurzlebige Magazin „Provoke“ bildete. Hier jedoch begegnet die Fragilität des Bildes zwischen Aufnahme und Entwicklung, der langsamen Zersetzung im manischen Bilderstrom. Während der Rencontres d'Arles im Jahr 2016 präsentierte Yokota die Installation „Mortuary“, die den experimentellen Arbeiten eine physische Präsenz verlieh und den Bildkörper als Lovecraft'sche Vision zum Leben erweckte. Die titelgebende Leichenhalle könnte als Ort der toten Bilder charakterisiert werden, an dem die Erinnerung weniger in Gestalt der Mnemosyne als in der des Cthulhus erscheint. Vielleicht kann diese Rückkehr zu den chemischen Ursprüngen der Fotografie als Versuch gelesen werden, dem Mahlstrom der Clouds, Imagefeeds und Fotoplattformen zu entkommen, um an den Wurzeln des Mediums nach einem Wundermittel der Resilienz zu suchen. Doch so lange dieses nicht gefunden ist, beschäftigen sich Künstler auch weiterhin mit der Dekonstruktion des nun digitalen Bildes und seiner Identität.

**10**  
**Daisuke Yokota**  
Installation  
Mortuary  
2016



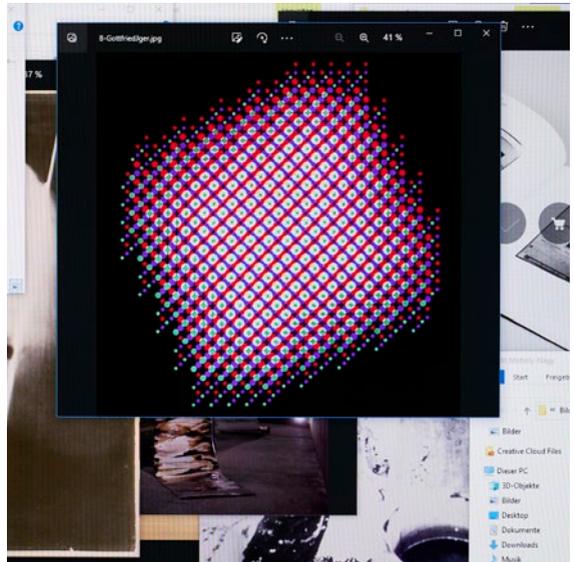
11

**Timm Rautert**  
Bildanalytische  
Fotografie  
Steidl 2020



12

**László Moholy-Nagy**  
Photogram  
1923



13

**Gottfried Jäger**  
Pinhole Structures  
1967

# DAS FOTOUNIVERSUM

Das Künstlerbuch „16.277.216 Farben“ zeigt auf 34 Seiten ein buntes Nichts. Umgeben von einem dünnen weißen Rand offenbart sich ein zielloser Wirbel von Punkten, die bei näherer Betrachtung zu winzigen Quadraten werden. Aus dem Chaos entsteht so je nach Betrachtungsabstand ein Mosaik. Seite um Seite springt den Betrachter das scheinbar immer gleiche Muster an, das unweigerlich an das Bildrauschen des analogen Fernsehzeitalters erinnert. Die damals weißen und schwarzen Punkte verwiesen auf die Abwesenheit von Information, eine falsch eingestellte Antenne, welche nicht im Stande war, die irgendwo zirkulierenden Signale zu verarbeiten und in verwertbare Bilder umzuwandeln. Manchmal war der Übergang fließend und dem unablässigen Erscheinen und Entschwinden der Punkte entwuchs eine Landschaft, ein Körper, ein Objekt. „16.277.216 Farben“ macht die Störung zum Inhalt. Das mühsame Bestreben, den Buchseiten Muster und Strukturen zu entnehmen, die schließlich eine Vergleichbarkeit ermöglichen, erweist sich als aussichtslos. Helle und dunkle Quadranten dieser Landkarte der Strukturlosigkeit entschwinden ebenso schnell, wie sie auftauchen und der Aufruhr des englischen Begriffs „noise“ scheint den Bildern näher als die implizierte Gleichmäßigkeit des deutschen Rauschens. Tatsächlich jedoch entspricht die entschleunigte Monotonie durchaus den Abbildungen. Wir sehen, was wir ohnehin immer sehen, wenn wir digitale Fotografien betrachten: 16.277.216 Farben. Denn die kleinste Einheit digitaler Information stellt das Bit dar. Eine binäre Entscheidungsfrage, die nur ein ja oder nein kennt, wobei der Wertungscharakter dieser Wörter der nüchternen Zustandsbeschreibung ihres Einsatzgebietes entgegensteht. Acht mal zwei Zustände in freier Kombination. 256 Möglichkeiten. Und da die Geschichte der technologisierten Bildgebung immer auch Ausdruck des Spiels mit der menschlichen Wahrnehmung ist, genügen 256 Abstufungen einer Farbe, um einen sanften Verlauf zu erkennen, wo nur Einzelfarben sind. 256 Farben Rot, 256 Farben Grün, 256 Farben Blau. RGB oder die Essenz der digitalen Bildermaschine. 16.277.216 Momente der wertfreien Bejahung und Verneinung. 16.277.216 Farben. Eine Zahl als Ausdruck aller Möglichkeiten digitaler Formgebung und Existenz.

[Adrian Sauers](#) Buch entspricht also keinesfalls vielseitig ausgebreitetem Lärm, sondern vollzieht im Gegenteil die Offenlegung der kleinsten Einheit digitaler Fotografie. Flussers Universum der technischen Bilder breitet sich vor uns aus und das Element des Zufalls betrifft nur noch die Zusammensetzung der Foto-

atome. Wir schauen in den Wirbel digitalen Sternenstaubs, der sich als Scheinmaterie manifestieren kann und sich beliebig zu etwas zusammensetzt, das nur im Spiel der Pixel existiert. Die Entschlüsselung dieses Universums ist jedoch kein Selbstzweck, denn mit ihr wird auch die Sezierung der Apparate vorangetrieben. Ihr Innerstes wird offengelegt und der Anblick offenbart die Grundbausteine der Bilder, die uns umgeben. Keine außerweltliche Magie verbirgt sich dahinter, sondern farbige Punkte, die bis zur Unkenntlichkeit komprimiert unser Verständnis der Welt formen. Sauer betont diesen Prozess, wenn die 16.277.216 Farben in späteren Arbeiten als Gegenstände und farbige Bilder in Rot, Grün und Blau eine neue Gestalt erhalten. Plötzlich erscheint eine ordnende Kraft, welche die Elemente des Universums für kurze Zeit neu verbindet, bevor sie sich wieder in die Unsichtbarkeit menschlicher Wahrnehmung zurückziehen. Gleichzeitig wird jede (konzeptuelle) Fotografie als Behauptung enttarnt, deren Prüfbarkeit sich im Niemandsland zwischen 16.277.216 Bildpunkten verliert.

Wohin jedoch führt uns dieser kurze Ausflug in die Teilchenphysik der Fotografie? Während uns die reine Ästhetik mit ihren unbestreitbaren Reizen lockt und dabei droht, in der Beliebigkeit trivialer Schönheit und ständiger Wiederholung zu versinken, prallt der Blick ins Fotouniversum womöglich schon von seiner Oberfläche ab und landet beim Text. Und so wird die Ansicht der Unendlichkeit zur Suche im Mikrokosmos der Begrifflichkeit, der sich nun wieder wie Flussers Wandschirm zwischen uns und das Bild schiebt. Die Frage nach dem Warum der Fotografie, muss daher vielleicht zuallererst die Fähigkeiten des Mediums aushandeln.



# MANIE DES AUTHENTISCHEN

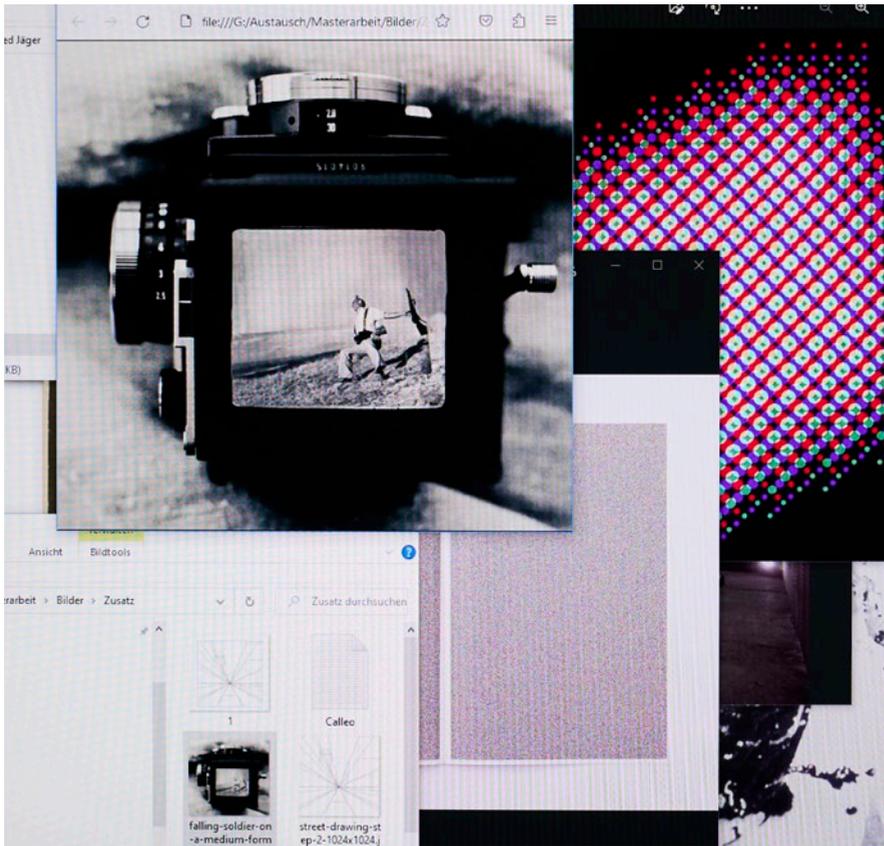
Jean Baudrillard bezeichnete Bilder als Mörder des Realen. Ihm folgend ist „die Krise der Repräsentation in Wahrheit ein Zweifel an der Referenz, die wir den Bildern nicht mehr zutrauen.“<sup>25</sup> Doch die Fotografie existiert nicht im Vakuum und wenn, wie vormals behauptet, schon unser persönlicher Wille, ihr Wesen prägt, so droht sie im Aufeinanderstoßen gesellschaftlicher Kräfte ihre Form vollständig zu verlieren und ganz angepasster Abdruck zu werden. Schon längst ist die lose Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit nicht mehr Grund für unser Unbehagen in der Diskussion der Realität, sondern die Frage, wer diese eigentlich gestaltet. Der mediale Ausdruck als Instrument der Macht ist weniger Erkenntnis als mehrheitlicher Konsens und stärker als die Fiktionen dokumentarischer Form verunsichern heute Behauptungen über ihr Anhaften an der Wirklichkeit. Aber woher stammt dieses Misstrauen?

Für Hito Steyerl besitzen Dokumentarismen zwei widerstrebende Funktionsweisen. In Form der potestas ist das dokumentarische Bild eingespannt in das komplexe Netz etablierter Herrschaftsverhältnisse. Es repräsentiert und reproduziert, um den gesellschaftlichen und politischen Status Quo aufrechtzuerhalten. Ihr inhärenter und nach außen strahlender Anspruch ist die Wahrheit, die sie nicht nur abbildet, sondern durch eine mystische Aura des Authentischen erst schafft. Selektion, Klassifizierung und die systematisierende Eingliederung in eine logische Konstruktion der Gegenwart und Vergangenheit etablieren ein schlüssiges Narrativ, das jedoch weniger Fakt als Abbildung einer Politik der Wahrheit ist, wie sie von Michel Foucault beschrieben wurde. Der Selbsterhaltungstrieb des herrschenden Systems zieht an, was der Bestätigung der Machtverhältnisse dient und begräbt opponierende Darstellungen unter einer dicken Decke von Fakten. Im Gegensatz dazu bildet die potentia selbst eine schöpferische Kraft. Ihr geht es nicht um die Abbildung der Welt, „wie sie ist, als vielmehr darum, zu erkennen, wie sie sein könnte, und dies zu realisieren.“<sup>26</sup> Ihr Noema ist die Möglichkeit. Fiktionen werden durch ihren Willen zur Macht nicht nebenbei geschaffen, sondern aktiv produziert, um die Welt zu verändern. Diese Verortung im Reich der Phantasmen macht sie jedoch anfällig für jede Form von Ideologisierung. Anstatt zum Verstand spricht sie zum Gefühl und bedient den konstituierenden Trieb einer unbestimmten Angst, den Steyerl an anderer Stelle als „die politische Emotion der Gegenwart“<sup>27</sup> beschreibt: „Sie ist ein Gegenstand intensiven Genießens, ein paradoxes Begehren in Verkleidung. Angst fühlt sich real an – die

Realität nicht unbedingt.“<sup>28</sup> Potestas und potentia existieren jedoch nicht in voneinander abgrenzbaren Räumen, sondern sie durchdringen sich und definieren die dokumentarische Form. Aufgabe müsste es nun sein, eine neue Theorie des Dokumentarischen zu schaffen, welche Wege aufzeigt, Realität und Zeit neu zu strukturieren und die Mechanismen der Macht als willkürliche Konstruktionen zu enttarnen.

Der Siegeszug der Angst durch den Alltag war jedoch keine spontane Entwicklung, sondern ein schleichender Prozess, der eng mit gesellschaftlichen Transformationsprozessen verbunden war. Zentral für den zunehmenden Einfluss von Dokumentarismen auf die Wahrnehmung und somit Gestaltung von Wirklichkeit war laut Steyerl, der Wandel von einer Waren produzierenden Gesellschaft zur Erlebniskultur, in der Erfahrung das klassische Produktionsgut ersetzt. Ob diese im klassischen Sinne möglich ist, oder in einer übersättigten Medienlandschaft nur noch als ihre eigene Simulation erfahren wird, spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Zentral für die Entwicklung des Dokumentarischen im beginnenden 21. Jahrhundert war die Manie des Authentischen. Wahre Bilder standen an der Frontlinie des Kampfes gegen den Stillstand und bezeugten von dort den erbarmungslosen Lauf des Lebens, der überall war, nur nicht vor den sicheren Bildschirmen der freien Welt. Die schizophrene Illusion eines sicheren Hier und eines tödlichen Dort führte zu einer immer größeren Phobie vor den Geistern, die wir riefen und in deren Schatten wir von da an lebten. Dokumentarische Bilder zeigen uns somit vielleicht weniger die Welt, wie sie ist, sondern wie sie sein muss, um so zu bleiben, wie wir sie kennen.

Der leere Raum, der sich zwischen den Bildern und unserem Umgang mit ihnen ausbreitet, bietet für Steyerl trotz aller Fiktionalisierung und emotionaler Überhöhung, trotz der verborgenen Machtstrukturen und hinter ihnen stehenden Interessen die Möglichkeit zum Erkenntnisgewinn. Denn „obwohl die Realität sich dokumentarisch niemals vollständig erfassen lässt, reicht manchmal auch eine Kombination ihrer Teilaspekte, um sich ein hinreichendes Bild von ihr zu machen.“<sup>29</sup> Doch wie groß muss der Ausschnitt sein, wie zahlreich die Puzzlestücke der Realität, um ein Bild zu gewinnen, dem wir den Anklang des Realen zugestehen? Die Krise des Faktischen ist nicht zuletzt eine Erosion des Vertrauens in die Mechanismen der Informationsproduktion und -distribution. Galt die Singularität der Wahrheit, egal wie komplex und vielschichtig sie sich auch gestalten mochte, gemeinhin als gesellschaftlicher Konsens, so zerfiel sie im monströsen Blick der Postdemokratie in ihre Fragmente. Aller Beteuerungen zum Trotz scheint hinter zur Schau gestellter



**15 Robert Capa**, *Loyalist Militiaman at the Moment of Death*, Spanish Civil War, 1936, Collage Petapixel

Transparenz eine opake Grenze zu existieren, welche die Orte verbirgt, an denen Politik und Wirtschaft verschmelzen, die Mitbestimmung und Widerstand zwecklos erscheinen lassen und Demokratie zum bildungsbürgerlichen Kampfbegriff abwerten. In dieser Atmosphäre poststrukturalistischer Verunsicherung suchen auch die Institutionen der Kunst nach einem Anker, der sie aus dem Dilemma der Dekonstruktion befreien möge. Und so treten Beweise anstelle von Spekulation und die einst zu zerreißende Leinwand der Wirklichkeit wird vor dem apokalyptischen Hintergrund der Postfaktizität neu gespannt. Beispielhaft für die Migration evidenzbasierten Wissens aus den Büros der Forschungseinrichtungen in den White Cube sind die Studien der Rechercheagentur „Forensic Architecture“.

# AKTIVISMUS UND DIE DOKUMENTARISCHE GESTE

Im Jahr 2010 gründete der israelische Architekt [Eyal Weizman](#) die Organisation Forensic Architecture an der Goldsmith University in London mit dem Ziel eine neue Form faktenbasierter Forschung zu etablieren, die sich im Grenzbereich von Kunst und Recht bewegt und sich der Aufklärung von Menschenrechtsverletzungen widmet. Weizman selbst beschreibt das Verfahren in Anlehnung an Allan Sekula als „Counter Forensics“<sup>30</sup> – die Überprüfung staatlicher Institutionen und Ermittlungsgruppen mit Hilfe materieller Beweise und experimenteller Verfahren. Mittlerweile umfasst das Team ca. 25 Personen und setzt sich aus Architekten, Anwälten, Wissenschaftlern und Journalisten zusammen. Auftraggeber sind zumeist Opfer von Menschenrechtsverletzungen oder Nichtregierungsorganisationen wie Amnesty International für die Beweismittel in Gerichtsverfahren gesammelt und neue Prozesse der Beweisfindung geschaffen werden. Ziel ist es nach eigenem Bekunden, die [„schnelle Geschichte langsam und die langsame Geschichte schnell“](#)<sup>31</sup> zu erzählen. Neben der Betrachtung des eigentlichen Tatgeschehens wird der soziale und gesellschaftliche Zusammenhang einbezogen, die Zeiträume politischer Entwicklungen auf ein wahrnehmbares Format komprimiert und Sekunden eines Verbrechens soweit ausgedehnt, dass eine Vielzahl von Blickwinkeln und Perspektiven analysiert werden können. Der Tatmoment wird seziiert, um in nachgebauten 3D-Modellen, Drohnenaufnahmen und Onlinevideos der Wahrheit nachzuspüren. Bei der öffentlichen Aufarbeitung der durchgeführten Studien werden die Verfahrensweisen offengelegt und der Arbeitsprozess als ästhetisch erfahrbares Kunstwerk aufbereitet. [„Investigative Ästhetik“](#)<sup>32</sup> wird zur epistemologischen Geste. Und so mäandern die Arbeiten zwischen Gerichten und Galerien, zwischen Menschenrechtstribunalen und Museen. Die Aufschlüsselung des Wahrnehmungsprozesses und die Sichtbarmachung unserer sensorischen Begrenzungen verweisen auf das komplexe Netzwerk aus Informationsbeschaffung und -verarbeitung, dem wir ausgesetzt sind und dessen Einzelteile und Leerstellen für uns als Individuum ein unvollständiges Bild der Wirklichkeit formen. Gleichzeitig aber treten die Arbeiten für einen radikalen Positivismus ein, der im Gegensatz zu zeitgenössischer Politikerfahrung steht und jede Form des Nihilismus ablehnt. „Es gibt eine Wahrheit“ spricht es aus den Satellitenaufnahmen und Fotografien, Videos und Installationen. Eine Wahrheit, die nicht nur entschlüsselt, sondern durch Interventionen auch gestaltet werden kann.

Sehen wir hier also die Teilaspekte der Realität vor uns, die ein hinreichend großes Bild der Wahrheit offenbaren, um nach der Krise der Repräsentation das Wirklichkeitsversprechen dokumentarischer Form einzulösen? Die Medienwissenschaftlerin Lisa Stuckey weist in ihrem Buch „Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten“ auf das problematische Verhältnis von Aktivismus und vergüteter Leistungserbringung hin:

Obwohl die Agentur ihr Tun als offene Verifizierung stilisiert, verkörpert sie Expertise, die professionell (bezahlt) und nicht aktivistisch neben anderen Erwerbstätigkeiten hervorgebracht wird. Bemerkenswerterweise verschwimmen Definitionsgrenzen, wenn institutionelle Geldquellen für Wissensproduktion kanalisiert werden, die einem aktivistischen Zweck dienen - es steckt darin das zentrale Bedürfnis der Ent-Privilegierung.

**Lisa Stuckey**, *Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten*, De Gruyter, Berlin 2022, S. 67

Vielleicht betrifft das Problem also weniger den Zweifel an der Wahrheit als solche, als das Misstrauen gegenüber dem Privileg ihrer Verbreitung. Die Information bewegt sich im Niemandsland der Ambiguität und das Vertrauen in die Objektivität des Journalismus wurde durch den Zweifel an seinen Intentionen ersetzt. Auch die Kunst hat in der öffentlichen Wahrnehmung ihre Immunität gegenüber den Lockungen und Zwängen der Vereinnahmung verloren und ist nun Beschuldigter ihrer eigenen Anklagen. Nicht nur besteht der Verdacht, dass die Macht die Sphäre der Informationspolitik unter sich aufgeteilt hat, wie Michel Foucault schreibt<sup>33</sup>, sondern dass sie mittlerweile auch alle anderen Bereiche der Öffentlichkeit besetzt. Doch wenn alle Institutionen ihrer inneren Struktur beraubt sind, wie kann dann der Anspruch auf Unabhängigkeit gewahrt werden? Wie kann der Wertverlust von Fakten, durch die Freilegung immer neuer Wahrheitsfragmente bekämpft werden, wenn doch diese Bruchstücke nur sporadisch ineinander fassen und von Beginn dem Verdacht der Ins-

trumentalisierung ausgesetzt sind? Wie rechtfertigt sich die Förderung durch überstaatliche Strukturen, wie des „European Research Council“, wenn man untergeordnete Institutionen als unabhängige Agentur überwachen will? Ein Ausweg könnte in der kritischen Betrachtung der Fördergeber liegen.

2019 beauftragte die Whitney Biennale Forensic Architecture mit der Erstellung einer Arbeit, die im Rahmen der Ausstellung gezeigt werden sollte. Das entstandene Video gliedert sich in fünf Kapitel, von denen das erste mit einem Zitat von Warren B. Kanders, dem stellvertretenden Vorsitzenden des Whitney Museums, beginnt. Es ertönen Explosionen. Menschen laufen durch verwickelte Aufnahmen und verschwimmen im weißen Nebel, der Zivilisten und Uniformierte gleichsam verfolgt und opponierende Kräfte in einer dichten Wolke einschließt. Im Blick der allgegenwärtigen Fotoapparate und Handys offenbart sich ein weißes Rauschen und die blinde Kamera wird zum Zeugen einer neuen Form der Macht, die das Monopol der Sichtbarkeit besitzt und den Dunst des Informationszeitalters beherrscht. Als die Erzählung beginnt, erfahren wir, dass der Waffenproduzent Safariland Group die verwendeten Tränengasgranaten des Typs Triple Chaser herstellt. An der Grenze der USA zu Mexiko, in Peru, Israel, Venezuela, dem Irak und vielen anderen Staaten wird sie gegen Zivilisten und Demonstranten eingesetzt. Kanders ist Eigentümer der Firma. Das zweite Kapitel erläutert die Funktionsweise einer Open Source Software, die es ermöglicht, Objekte, wie die Triple Chaser Granate, von denen nur eine begrenzte Anzahl an Fotoaufnahmen existiert, dennoch für die Einspeisung in neuronale Netzwerke vorzubereiten. Üblicherweise muss eine künstliche Intelligenz mit mehreren tausend Bildern „gefüttert“ werden, um Objekte zuverlässig identifizieren zu können. Die Nachbildung als 3D-Körper in unterschiedlichsten Stadien der Verwitterung und die Zusammenführung mit abstrakten und fotorealen Hintergründen erlauben es jedoch, diese Zahl um ein hundertfaches zu reduzieren und dennoch einen Algorithmus zu erhalten, welcher das betreffende Objekt zuverlässig auf Bildern und in Videos erkennt. Flackernde Bildfolgen zeigen das Modell der Tränengasgranate anschließend vor stakka-tohaft wechselnden Hintergründen, die gleichzeitig an Pop Art und generische Wandbilder von Möbeldiscountern erinnern. Zur Musik von Richard Strauss schweben die stilisierten Granaten durch fluide Abstraktionen, um im Wechsel des Frames von vielfarbigen Flächen überlagert zu werden. Die investigative Ästhetik bewegt sich entlang der Höhen und Tiefen einer Arie, die dem Betrachter die Arbeitsweise künstlicher Intelligenz näherbringt.

Im Anschluss an die Eröffnung der Whitney Biennale entbrannte eine Diskussion um die Verwicklungen von Warren B. Kanders, die schließlich zu seinem

Rücktritt vom stellvertretenden Vorsitz führten. Auf der Internetseite von Forensic Architecture ist nachzulesen, dass Kanders im Juni 2020 verkündete, alle Abteilungen seiner Firmen, die sich mit der Herstellung und dem Verkauf chemischer Kampfmittel wie der „Triple Chaser“ befassen, zu veräußern. Investigative Recherche, künstlerische Aufarbeitung und Aktivismus bezeugen einen unbedingten Willen zur Wahrheit, der seine Unabhängigkeit durch den Angriff auf die eigenen Finanziere und Förderer öffentlichkeitswirksam bezeugt. Doch genügt die Anhäufung von Beweisen, die Erweiterung menschlicher Wahrnehmung, um das grenzenlose Kartierungspotenzial künstlicher Intelligenz, die räumlichen Entgrenzungsmöglichkeiten dreidimensionaler Modelle, von Drohnen und Archiven, um die Möglichkeiten des Machtapparats auszuloten und an ihrer Peripherie gegen sie anzuspielen? In einem Interview erklärte Eyal Weizman, dass museal ausgestellte Kunst jede Form der Kritik annehmen könne, so lange sie nur nicht realpolitisch aktiv werde. Die Dekonstruktion des zelebrierten Trugbildes vom Museum als vergeistigten Palast der Kunst und die Offenbarung seiner Räume als Orte der Politik, Wirtschaft und Macht sind sicherlich mehr als eine radikale Geste. Oder nicht? Im Juni 2022 veröffentlichte die Webseite The Intercept einen Beitrag, der darauf hinwies, dass Kanders Firmen nach dem Ende des medialen Sturms weiterhin in den Verkauf von Tränengas involviert sind.<sup>34</sup>

Die Arbeiten von Forensic Architecture führen auch zu Fragen nach dem Wesen von Kunst, dessen Bedeutung abseits einer Aufmerksamkeitsarchitektur existiert, die auf Informationsästhetisierung und dem Aufruf zur Empörung baut. Flussers Apparate sind mittlerweile überall und haben sich zu einer monströsen Gesellschaftskonstruktion entwickelt, die evidenzbasierte Protestkunst in sich aufsaugt und als Teil des Systems etabliert. Hat sich das transformative Potenzial der Kunst also erschöpft?



**16**  
**Forensic Architecture**  
Triple-Chaser  
Videostill  
2019

# KRIEG IN DEN TEMPELN DER KUNST

Auch [Hito Steyerl](#)s performativer Vortrag „[Is the museum a battlefield?](#)“ befasst sich mit den Verbindungen von Kunstinstitutionen und Rüstungsindustrie. Vor schwarzem Hintergrund, mit ruhiger Stimme und ausladender Gestik verfolgt sie die parallelen Geschichten von Museen und Kriegen, die scheinbar an Knotenpunkten der Geschichte zusammenlaufen, sich eigentlich aber immer überlagern. Eine Handyaufnahme zeigt Steyerl, an dem Ort, an dem ihre Freundin Andrea Wolf als Mitglied der PKK 1998 in der Türkei hingerichtet wurde. Auch dreizehn Jahre später liegen immer noch Überreste der Schlacht auf dem Feld verteilt. Verkohlte Kleidungsstücke finden sich ebenso wie die 20mm Hülse einer Rakete. Neben dem Video erscheint die Einblendung „This is a shot“ und wir ahnen, dass sich filmische Geste und martialischer Akt mehr teilen als ein Vokabular. Nach einem Schnitt kehren wir zurück an den Vortragsort, wo Steyerl die Patrone in assoziativen Gedankenketten zurück zu ihren Ursprüngen verfolgt. Die einmal abgefeuerte Rakete fliegt durch ihren Einschlagspunkt hindurch, zerlöchert auf ihrem Weg Wolkenkratzer, die von den gleichen Stararchitekten entworfen wurden, wie die Firmensitze von Rüstungsunternehmen, dringt ein in Daten-Clouds und wird dort in Entwurfsskizzen und Kunstwerke transformiert. Am Ende der Reise steht Steyerl in den Hallen des Art Institute of Chicago

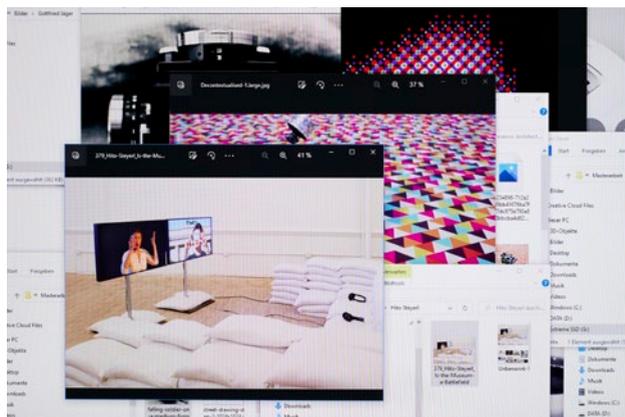
17

Hito Steyerl

Is the museum a battlefield?

Video-Installation

2013

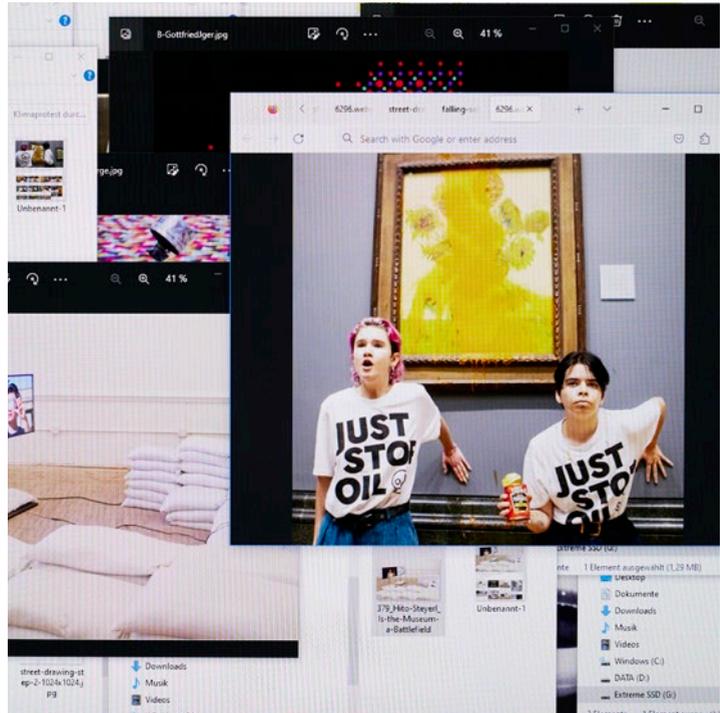


vor ihrem eigenen Vortrag. Die Einrichtung wird von der Eigentümerfamilie eines Waffenproduzenten finanziert. So kommt Steyerl zu dem Schluss, dass wir umgeben von unsichtbaren Kugeln leben, die wir zum Teil selbst abschießen und die sich schließlich irgendwo in einem Krisengebiet materialisieren. Anders als in der Arbeit „Triple Chaser“ wird der Missbrauch von Macht jedoch nicht als zu bekämpfendes Unrecht präsentiert, sondern als verzweigtes Netz, das sich unter der Oberfläche bildet und nur vereinzelt daraus hervorbricht. Kunst ringt nicht nur mit ihrer eigenen Ohnmacht im Angesicht gesellschaftlicher Herausforderungen, sondern sie ist selbst Spielfigur auf dem Feld politischer und wirtschaftlicher Kräfte. Ihr Prestige erhebt sie dabei nicht in die Rolle eines handelnden Akteurs, sondern macht sie zu einem beliebten Repräsentationsobjekt, das die noblen Intentionen PR-gesteuerten Engagements bekundet. Aus diesem Blickwinkel wird der zunehmende Ausstellungs-Boycott von Künstlern<sup>35</sup> zum populistischen Gebaren, welches die Produktions- und Vermarktungsbedingungen der eigenen Arbeit leugnet und das eigene Distributionspotenzial durch zur Schau gestellte Werte steigert.

Bestand zu Walter Benjamins Zeiten noch die vage Hoffnung, dass die damals neuen Reproduktionswerkzeuge eine Demokratisierung der Kunst bedingen, so ist sie für einen Teil der entstandenen Öffentlichkeit zum Symbol für die Verwicklungen und Extravaganzen der Eliten geworden. Und auch die Prophezeiung von der Zerstörung der Aura und dem Verlust der Einmaligkeit im Rausch des Replikats wurde in sein Gegenteil gewandt. Wie John Berger schreibt, ermöglichte erst der auratische Mythos um den Götzenkult des Originals die Eingliederung des Kunstwerks in kapitalistische Wert- und Anlagekategorien. „Die Bedeutung des Originals liegt nicht mehr in seiner einmaligen Aussage, sondern in seiner Einmaligkeit als Gegenstand.“<sup>36</sup> Diese definiert sich durch den Marktwert und liefert eine Erklärung für die Ausstellung von Kunst in den sakralen Hallen der Museumstempel, nachdem sie erst wenige Jahrzehnte zuvor den Ehrfurcht gebietenden Sphären der Religion entrissen wurde. Erst die künstliche Atmosphäre des Heiligen legt Zeugnis über die Bedeutung und den dazu exponentiell steigenden monetären Wert ab, der schließlich ein perfekt temperiertes und sicheres Nachleben in den zollfreien Lagerhallen von Flughäfen sichert

Vor diesem Panorama aus Wertsteigerungsstrategien und Investmentmöglichkeiten muss vielleicht auch der zeitgenössische Klimakleberprotest von einem anderen Standpunkt betrachtet werden. Anders als vermutet, steht womöglich nicht die revolutionäre Potenz einer fehlgeleiteten Jugend im

18  
Antonio Olmos  
Klimaprotest  
2022



Zentrum der Aktionen, sondern eine längst überfällige Form neuer Kritik, welche die Frage nach dem wahren Wert von Kunst aufgreift. Kann es Zufall sein, dass der medienwirksamste Angriff ausgerechnet mit Tomatensuppe erfolgte? War es eine späte Reaktion auf die kapitalismuskundliche Überhöhung der Konservenindustrie? Eine geworfene Kampfansage an den Fortbestand der Aura im Zeitalter kryptografischer Digitalwährungen? Oder doch eher ein Ausbruchsversuch aus den Kreisläufen reproduzierter Verwertbarkeit und Langeweile mit dem Ziel echter Originalität? Egal ob ungerichteter Protest oder subtile Unterminierung, in jedem Fall wurde das Kunstmuseum aus der demonstrierten Isolation der Vergeistigung in die Gegenwart der Realpolitik zurückgeholt und zum ideologischen Schlachtfeld erklärt. Und hinter all diesen Entwicklungen steht die Kamera als erstes technisches Reproduktionsmittel, welches den Wertewandel der Kunst katalysierte. Doch nicht nur die Vervielfältigungsmöglichkeiten bedingten einen grundsätzlichen Wahrnehmungswandel, sondern auch die Aneignungsmechaniken des Apparats. Mit der Entwicklung der Kamera war die Inbesitznahme der Welt und seiner Objekte kein ferner Traum, sondern eine Möglichkeit, die das Verständnis des Anderen grundsätzlich veränderte und eine bis dahin bestehende Grenze auflöste.

# MACHT UND DER FOTOGRAFISCHE BLICK

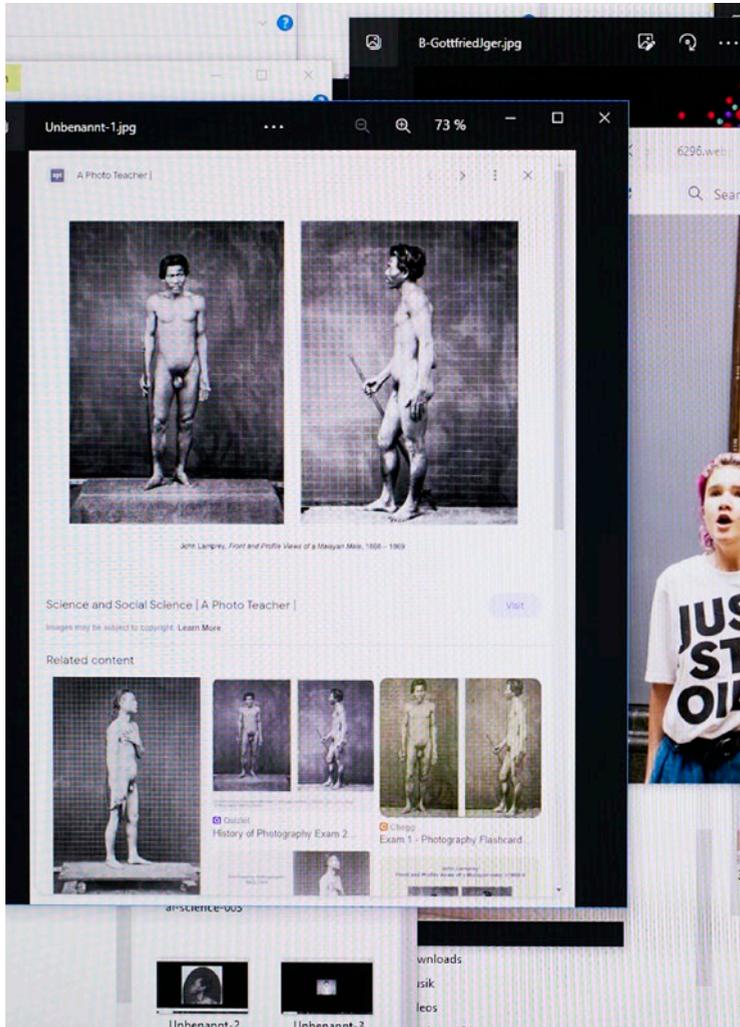
Die Fotografie ist ein prekärer Tausch. Ein Bild wird für das Versprechen der Sichtbarkeit gehandelt. Im Moment der Aufnahme jedoch begräbt es schon Personen und Orte, Landschaften, Verwandte und Freunde unter sich und geht bald selbst ein in die Sedimentschichten verlorener Erinnerung. Der fotografische Akt objektiviert, er macht das Subjekt zum fotografischen Abzug und zur aufrufbaren Datei, welche im Stande ist, die Welt auf Bild zu bannen. Nicht zufällig hallt hier der Ursprung der Fotografie als Gegenentwurf der Magie nach. Christopher Pinney verweist auf die Gemeinsamkeiten mit dem Analogiezauber, der seine Kraft durch ein Ähnlichkeitsverhältnis wirkt.<sup>37</sup> Ein Abbild besitzen heißt Macht besitzen. Und auch wenn dieses Beziehungsverhältnis zwischen Fotograf und Referent weiter fortbesteht, so wurde die sympathetische Magie einem Exorzismus unterzogen. Durch die All-Abbildbarkeit der Welt konnte das Projekt ihrer Rationalisierung vorangetrieben werden. Ein durch Chemie und Mechanik erbrachter Beweis stand dem Aberglauben gegenüber und er zeigte keine Geister und magisch verkehrte Welten, sondern Orte, die auch nicht viel anders aussahen als die Heimat. Und die Kamera half sie in Besitz zu nehmen.

Im beginnenden 19. Jahrhundert entwickelten Joseph Nicéphore Niépce (1826), William Henry Fox Talbot (1835) und Louis Daguerre (1839) die ersten chemischen Bildgebungsverfahren. Die neue Technik begeisterte aufgrund ihrer epistemologischen Möglichkeiten als unverfälschter Abdruck der Natur und sie enttäuschte durch ihre Mängel. Die langen Belichtungszeiten tilgten das Antlitz des Lebens aus den entstandenen Stadtansichten und das Versprechen der unverfälschten Kopie wurde durch die körnige Abstraktion ihres Materials gebrochen. Doch während Theoretiker um eine Einordnung des neuen Mediums und das Verhältnis zur Kunst rangen, hatten Andere bereits das Potenzial der Verankerung im festen Fundament der Wissenschaftlichkeit erkannt. Nachdem der ökonomisierte Sklavenhandel die Voraussetzung für die Industrialisierung Europas und Amerikas geschaffen hatte, erschwerte das Erstarken von abolitionistischen Bewegungen, die sich auf das Christentum und die Aufklärung beriefen eine Fortführung der bisherigen Praxis. Zudem änderten die produktionstechnischen

Bedingungen der Industriellen Revolution die Anforderungen an bestehende Arbeitsprozesse, sodass der Sklavenhandel im Jahr 1841 mit dem Quintupelvertrag weitgehend eingeschränkt wurde. Das Ende des Handels mit Sklaven war gleichsam der Beginn des „Wettlaufs um Afrika“. Zwar konnte der Bedarf nach billigen Arbeitskräften durch die industrialisierte Massenproduktion reduziert werden, doch wurden weiterhin Rohstoffe benötigt und der begrenzte europäische Raum sollte durch die Expansion nach Außen vorangetrieben werden. Um den entstehenden Imperialismus mit aufklärerischen und christlichen Werten zu vereinen, benötigte es jedoch eine Grundlage, welche den moralisch vertretbaren Rahmen für die weitere Kolonialisierung und Unterwerfung Afrikas lieferte. Diese wurde in der Wissenschaft und mit ihr in der Fotografie gefunden. Fortan genügte es nicht mehr, das Andere, das sich in der indigenen Bevölkerung Afrikas manifestierte, zu unterdrücken, zu besitzen und zu entmenschlichen. Es musste auch gebändigt und die Unterdrückung wissenschaftlich legitimiert werden. Die Kamera diente als probates Mittel, um das wilde Denken, wie es später von Claude Lévi-Strauss beschrieben wurde, zu zähmen. In den kolonialen Unternehmungen offenbart sich jedoch die schizophrene Situation der Fotografie dieser Zeit. Sie sollte das Andere als primitive Alterität etablieren, ihm aber gleichsam seinen mystischen Schrecken nehmen und eine zivilisatorische Distanz zum europäischen Subjekt erscheinen lassen, die es weiterhin möglich machte, es zu erobern. Durch die Komplizenschaft streng wissenschaftlicher Methodik und fotografischer Objektivität begann die bildliche Kartografierung des Anderen und ihres ethnologischen Untersuchungsgegenstands.

**Aus heutiger Sicht fällt es schwer, die unschuldige Gestalt des Gitters von seiner Rolle als normierendes Symbol einer unmenschlichen Praxis zu trennen, welche die Vermessung der Menschheit vorantrieb und eine Ideologie der Typologisierung begründete.**

John Lamprey hatte 1869 vorgeschlagen, Seidenfäden in gleichmäßigen Abständen zwischen Holzrahmen aufzuspannen, sodass ein gleichmäßiges System aus fünf Zentimeter großen Quadraten entstand, das von diesem



**19 John Lamprey**, Front and Profile Views of a Malayan Male, 1868-1869

Zeitpunkt an als neutraler Hintergrund für ethnologische Aufnahmen dienen sollte. Von der englischen Colonial Office wurde das Verfahren weltweit verbreitet, um Vergleichbarkeit und die Identifizierung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zu ermöglichen. Die Geschichte der biologischen Anthropologie kulminierte in der Möglichkeit ihrer Sichtbarkeit und war getrieben vom Wunsch nach Vereinheitlichung, Entindividualisierung und kategorischer Klassifizierung. Nachdem die Idee von materiellem Reichtum bereits für sein zweidimensionales Eidolon eingetauscht werden konnte, griffen die europäischen Allmachtsphantasien nun auf die Sphäre der Körperlichkeit über. Seine normative und bildliche Beschreibung machte das Individuum zur Streumenge eines Durchschnitts, der als epistemischer Prototyp in die Wissenschaftspublikationen einging. Die Degradierung des Individuums machte das Subjekt zum Objekt. Ein Vorgang, der in der Fototherapie oft als abstrakte Metapher beschrieben wurde. Roland Barthes etwa fühlt sich im Angesicht der Kamera zum Bild werden: „(...) die anderen – der Andere – entäußern mich meines selbst, machen mich blindwütig zum Objekt, halten mich in ihrer Gewalt, verfügbar, eingereiht in eine Kartei, präpariert für jegliche Form von subtilem Schwindel (...)“<sup>38</sup> Doch während der Porträtierte nach der Aufnahme seine Individualität behält, bleibt sie dem bildlich Kartierten für immer entzogen. Für Barthes besteht noch eine grundsätzliche Symmetrie im Machtverhältnis von Fotograf und Fotografierten. Das Bewusstsein für das Verfahren der Abbildung und der Wunsch nach einem bestimmten Resultat beinhalten die Möglichkeit, den mechanischen Blick zu steuern.

Vor dem seidenen Netz des quadratischen Hintergrunds erstirbt jedoch jeder Wille und wird von der Autorität zivilisierter Technik hinfort gefegt. Dementsprechend definiert Christopher Pinney die Fotografie als den Endpunkt des westlichen Strebens nach Kontrolle und Sichtbarkeit und verbindet dies mit Michel Foucaults Beschreibung des panoptischen Gefängnisses.<sup>39</sup> Auf mehreren Etagen sind die Zellen in Form eines Rondells angeordnet. Im Zentrum befindet sich ein Turm, dessen Lichter das Gebäude hell erleuchten und den Blick ins Innere des Turms verhindern. Das Überwachungsauge sieht, ohne selbst gesehen zu werden, es kontrolliert, ohne dass eine Kontrollinstanz überhaupt existieren muss. Was Foucault im Hinblick auf die Ausübung von Macht darlegt, lässt sich problemlos auf die ethnologische Fotografie des 19. Jahrhunderts übertragen: Jeder Widerstand wurde durch die Mystifizierung des Apparats gebrochen und hinter der Grenze des Sichtbaren lauerte die Möglichkeit einer unbegrenzten Form von Gewalt.

# IM IRRGARTEN DER MIMESIS

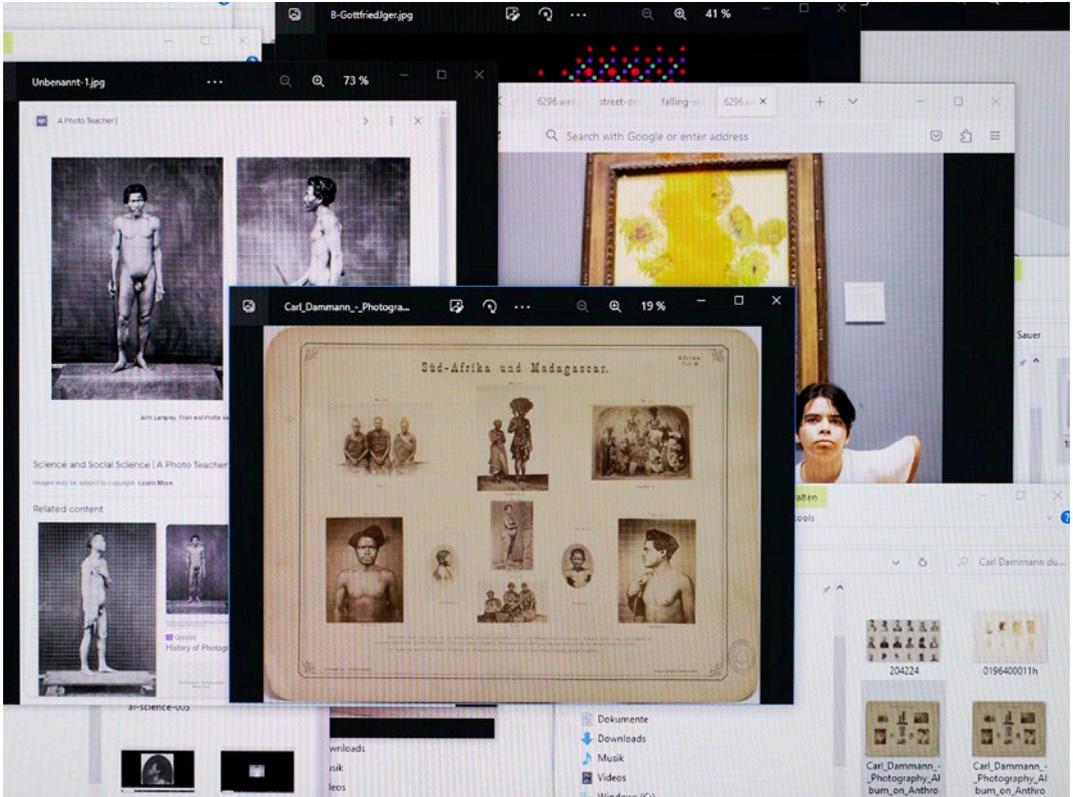
Die Kamera rationalisierte und verzauberte, sie produzierte ein realistisches Abbild und beschwörte magische Formeln, die im Rückgriff auf alte Zauber unbeschränkte Macht über das Motiv androhten. Sie war das vollkommene Werkzeug der Disziplinierung, das Macht besaß, ohne Gewalt auszuüben. Vielleicht erkennen wir hier bereits den Ursprung des doppelten Bewusstseins, wie es von W. E. B. Dubois in Bezug auf die Rassentrennung in den USA beschrieben wurde. Für ihn bedeutete Diskriminierung eine Form doppelten Sehens, bei der die Identität stets vom Blick des weißen Anderen überlagert wird.<sup>40</sup> Die Divergenz von Selbstbild und Projektion, die von Spott und Mitleid bestimmt ist, lässt das Ich verschwimmen und verleiht ihm nur in der Übertragung weißer Stereotype und Vorurteile scheinbare Klarheit. Ständig aber lösen sich die Bilder voneinander und das Ergebnis dieser Spaltung sind Aggressivität, Passivität und Minderwertigkeitsgefühle.

Doch der weiße Blick produzierte nicht erst zu Zeiten der Segregation das schwarze Andere. Bereits in der frühesten Reisefotografie und in den ersten ethnografischen Aufnahmen, wurde die Hierarchie der Sichtbarkeit etabliert. Im starren Angesicht des Kameraauges wurde der Ethnografierte seiner Heimat beraubt und lebte fortan in einer sterilen Welt von Quadraten, die ihn von seiner Umgebung entfremdete und seine Andersartigkeit im Verhältnis zum Fotografen betonte. Die Existenz wurde geteilt und der Doppelgänger blickte aus der Spiegelwelt des Bildes auf den Fotografierten. Erst das Diktat der Herrschaft, das die Identität von Abzug und Selbstbild erzwingen wollte, führte zu einer widerwilligen Identifikation, die von Zweifeln geplagt, stets auseinandertrieb.

**Die Fotografie als Aneignungsmaschine zielte nicht nur auf die symbolische Inbesitznahme des Individuums als Objekt, sondern auf die Vereinnahmung des Geistes. Sie schulte das Bewusstsein des 'Gesehen-Werdens' und schuf die Idee des fremden Blicks.**

Aber die Fotografie teilt nicht nur, sie vervielfältigt auch, sie kopiert und ahmt nach. Ihr mimetisches Potenzial zielt auf die Tiefen evolutionärer Psychologie. Unseren Ursprüngen folgend, äffen wir nach und entwickeln den Wunsch, weniger Selbst und mehr Gegenüber zu sein. Walter Benjamin sah im mimetischen Vermögen ein grundlegendes Element menschlicher Entwicklung. Die archaische Kraft der Mimesis liegt im Zentrum der Kamera. Ihr Wesen ist die Ähnlichkeit. Sie befreit vom Streben nach Selbstaufgabe und Transformation und ermöglicht die Inbesitznahme des Anderen. Jede fotografische Abbildung will zu ihrem Gegenstand werden. Hinter einer allzu offensichtlichen Etymologie der Kamera als mimetische Maschine steht jedoch ein ganzes Kabinett gespiegelter Bedeutungen. Mehr noch als die Dopplung, definiert die Vereinheitlichung der Welt ihren mimetischen Charakter. Nachdem sie die Identität des ethnografierten Anderen gebrochen hatte, füllte die Fotografie die Leere mit dem Ideal des weißen Fotografen. Der Ohnmacht des zerstörten Selbst-Bewusstseins konnte nur durch das Streben nach Anderssein begegnet werden. Um sich aus dem Kreislauf der Machtlosigkeit zu emanzipieren, hieß es, das fotografische Abbild zu bekämpfen und zum Gegenbild der Aufnahme zu werden. Indem die fotografische Geste deklarierte, wie man sein musste und der fotografische Ausdruck zeigte, wie man nicht sein durfte, wurde die Kamera zum mimetischen Fetisch und dem Symbol von Macht.

Es existiert noch eine weitere Ebene in diesem Irrgarten der Mimesis: der weiße Wille zur Ähnlichkeit. Für den französischen Literaturwissenschaftler René Girard werden frühe Gesellschaften durch das Nachahmungsverhalten bestimmt.<sup>41</sup> Der daraus resultierende Neid, die Eifersucht und Rivalität eskalieren in einer sich selbst erhaltenden Spirale von Gewalt. Ihren Ursprung vergessend und angetrieben von einem unbestimmten mimetischen Verlangen, überlebt die Gesellschaft nur, wenn es gelingt, die Gewalt zu bändigen. So kulminiert sie in der Opferung eines unschuldigen Sündenbocks, welche die Gemeinschaft reinigt. Durch seine Vernichtung erschafft das Opfer die Göttlichkeit und die Wiederholbarkeit als ritualisierte Handlung ermöglicht Entwicklung. Das Hervorbereiten des mimetischen Begehrens wird im Ritual kanalisiert. Der institutionalisierte Akt asymmetrischer Gewalt eint die Gesellschaft und verbann den Nachahmungstrieb in die Abgründe des persönlichen und kollektiven Unterbewusstseins. Doch in welcher Tiefe liegt dieses Monster begraben? Wie wirkte die Erfindung eines Apparats, der den Menschen und seinen Besitz in Bilder übersetzte und die Vergleichbarkeit kultivierte? Für Walter Benjamin enthüllte die Kamera das Optisch-Unbewusste in der Moderne.<sup>42</sup> Sie brachte das Primitive zurück und verwob Technik und Magie. Liegt der Gedanke allzu fern, dass so auch der mimetische Trieb wieder auferstand?



**20** Carl Dammann, Anthropologisch-Ethnologisches Album in Photographien, Süd-Afrika und Madagascar, 1873-1874

# Die Kamera katalysierte das Begehren, indem es die Welt verbildlichte und den Alltag mit Substraten seiner Reize und Lockungen flutete.

Um einen Rückfall ins archaische Zeitalter zu verhindern, bedurfte es eines Auswegs. Die Kolonialisierung als Flucht vor den Geistern der Mimesis? All das aufgestaute Verlangen nach den Bildern der Anderen benötigte schließlich eine Projektionsfläche, welche als Schlachtfeld für die Eruptionen der Gewalt dienen konnte. Die Möglichkeiten und Versprechen der Fremde wären so kurzfristige Substitutionen, welche die Suche nach dem unschuldigen Sündenbock ermöglichten, der schließlich in der indigenen Bevölkerung Afrikas, Amerikas, Asiens und Australiens gefunden wurde. Typologisierung, Ausbeutung und Ermordung könnten so als vielfältige Formen von Opferritualen interpretiert werden, die das einende Narrativ eines homogenen Westen und des Anderen vorantrieben. Edward Saïd beschrieb diese Dichotomie später als Orientalismus: Die Konstruktion einer fiktiven Alterität, die als komplementärer Gegenentwurf des Okzidents diente.<sup>43</sup> Westliche Gelehrte hatten demzufolge schon seit der Antike dazu beigetragen, das Bild einer absoluten Andersartigkeit zu etablieren, welche die Peripherie Europas mit allerlei exotisierenden Attributen versah. Aus dem heterogenen Geflecht unterschiedlicher Völker entstand die Erzählung einer zweigeteilten Welt, deren Pole sich durch Fortschritt und Rückständigkeit, Zivilisation und Primitivismus, Technik und Magie charakterisierten. In der westlichen Beschreibung verloren die kolonisierten Völker ihre Autonomie und ihre Fähigkeit zur Selbstbeschreibung. Der Osten, und später auch der Süden und Westen, existierten nur im Spiegel einer westlichen Wahrnehmung, die das Andere als defizitäre Abweichung von einer eurozentrischen Norm verstand. Seit fast zwei Jahrtausenden hatte der europäische Monotheismus zur dualistischen Spaltung des Denkens beigetragen, nun fand er in der Fiktionalisierung des Anderen einen vorläufigen Höhepunkt. Die Rolle der Kamera bei diesen Entwicklungen ist ambivalent, vielfältig interpretierbar und reicht vom Ursprung des Neids, über die Funktion als probates Mittel visueller Autorität bis zum Spielball in den Händen steuernder Mächte. Doch auch in der Spaltung endete das Martyrium nicht und die Teilung führte wieder zurück in die Einheit.

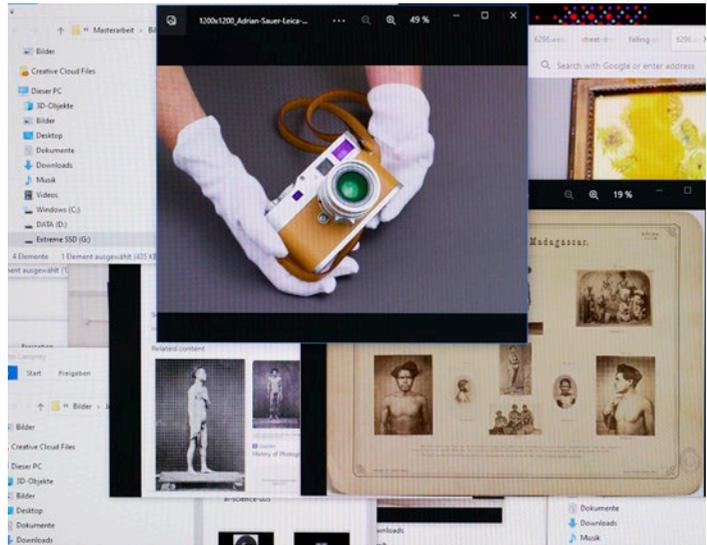
# FRAGMENTE DES GLEICHEN

Im Roman „Catch 22“ des amerikanischen Autors Joseph Heller sieht sich der Protagonist Yossarian mit einem Paradoxon konfrontiert. Als Hauptmann und Pilot im 2. Weltkrieg will er um jeden Preis aus dem Kriegsdienst ausscheiden. Die einzige Möglichkeit dazu besteht in der Einstufung als geisteskrank, doch wer den Dienst quittieren will, der kann nicht geisteskrank sein. Krieg wird als surreale Aneinanderreihung von Absurditäten präsentiert und der Wahnsinn erscheint als einzig logische Reaktion auf die punktuell einbrechenden Schrecken und die Ausweglosigkeit. Der sprichwörtliche Catch 22 beschreibt eine Situation, die sich durch eine tiefe Widersprüchlichkeit kennzeichnet und in der die Schemen einer kafkaesken Kontrolle durchscheinen. Die Sinnlosigkeit des Krieges transzendiert die Regeln der Logik. Doch was für eine Form extremer Gewalt gilt, lässt sich auch auf andere übertragen. Für die kolonisierten Völker bestand die einzige Möglichkeit der Emanzipation und Partizipation darin, zum weißen Anderen zu werden. Sie mussten ihre Identität abstreifen und (wortwörtlich sowie im übertragenen Sinne) die Gewänder des Kolonialherren anlegen, um überhaupt erst die Aussicht zu erhalten, irgendwann in ferner Zukunft eine Stimme zu bekommen. Erst in der Aufgabe des Selbst konnte der Versuch erfolgen, die öffentlich entsagte Kultur zu bewahren. Gayatri Chakravorty Spivak stellt in ihrem berühmten Essay die titelgebende Frage: [Can the subaltern speak?](#) Kann das unterdrückte und kolonisierte Subjekt, können die Subalternen, sprechen? Spivak verneint dies.<sup>44</sup> Anstelle der Subalternen übernehmen westliche Akademiker die Position des Advokaten der Unterdrückten. Sie werden nicht als komplexes Subjekt akzeptiert und auch wenn sie als Zeugen auftreten, so gesteht man ihnen nicht die Ambivalenz postmoderner Identität zu. Ihre Sprache benötigt der Einordnung durch die überlegene Weitsicht akademischer Disziplin. Ihre Position, die im Mikrokosmos der Kultur und lokaler Strukturen verankert ist, muss ins Panorama globaler Verflechtungen geweitet werden. Indem man ihnen die identitätsstiftenden Fähigkeiten des Sprechens und Gehörtwerdens nimmt, wird ihre Machtlosigkeit bestärkt. Ja, die Subalternen können sprechen und nein, sie werden nicht gehört. Erst der Schritt in die privilegierten Institutionen des Westens erlaubt politische Teilhabe. Erst nachdem die verschachtelte Sprache akademischer Publikationen in Fachbeiträgen unter Beweis gestellt wurde, ist eine Beurteilung von Recht und Unrecht möglich. Erst wenn der Wille zum Widerstand in den Zentren westlichen Wissens geformt wurde, wird den Subalternen eine Stimme zugestanden. Erst wenn er so ist wie wir, darf der Andere anders sein.

21

Adrian Sauer

LEICA M9-P »Edition  
Hermès« Série Limitée  
Jean-Louis Dumas - #1  
2013

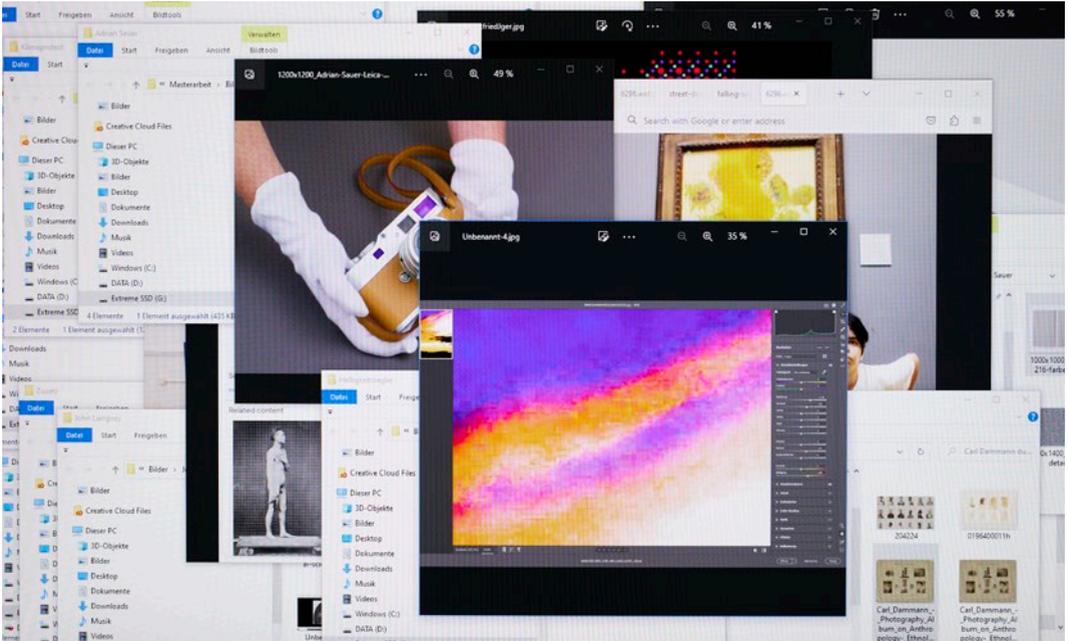


Was aber hat das mit der Fotografie zu tun? Die Frage zielt auf die erstaunlichen Verschlingungen der Entwicklung von Fotografie und öffentlichem Bewusstsein. Nachdem die Kamera das Denken und den Globus geteilt hatte, machte die Demokratisierung der Technik die Welt immer gleicher. 1925 stellte die Firma Leitz auf der Messe für „Kino, Foto, Optik und Feinmechanik“ in Leipzig der Öffentlichkeit die erste Kleinbildkamera vor. Die von Oscar Barnack entwickelte Ur-Leica schrumpfte die bisher verwendete Technik auf ein handliches Taschenformat und begründete den Erfolg der Fotografie als Massenmedium der Nostalgie. Kurze Zeit darauf wurde in den Großraumbüros amerikanischer Werbeunternehmen die Erinnerung in die Kreisläufe kapitalistischer Wertschöpfungsstrategien eingespeist. Der Kodak Moment monetarisierte in den 1980er Jahren die Bedeutung des Augenblicks und forderte Millionen Fernsehzuschauer auf, den Erinnerungswert ihrer Familie zu beurteilen. Es ist Ironie des Schicksals, dass der Begriff des Kodak Moment wenige Jahre später als bildgewordenes Memento Mori und Symbol eines beispiellosen wirtschaftlichen Abstiegs gelesen wurde. Kodak verschwand in den Abgründen verpasster Chancen und die Digitaltechnik und soziale Medien machten die Inflation der Sichtbarkeit zum geflügelten Wort. Unterhaltungssüchtige Konsumenten unterzogen sich einer Transformation zum produktionswütigen Content Creator und die Flut des entzeitlichten Augenblicks sorgte für einen Überschuss an Gegenwart und Vergangenheit. Der Abstand von früher und heute vergrößerte sich in derselben Geschwindigkeit, die das Gleiche immer gleicher machte und

einen Anachronismus der Zeitlosigkeit entfachte. Schwarzweiß und Farbe waren nun zwei Seiten einer Grenze, die das davor vom danach trennte und die Epoche der Einheitszeit einläutete. Die Entmystifizierung des Anderen schaltete die Welt gleich und beteuerte, dass es letztlich überall so wäre wie hier. Equaling trat an die Stelle von Othering und wo sonst Unterschiede die Diskussion bestimmten, wurde nun eine zwanghafte Uniformität von Werten, politischen Zielen und Zukunft propagiert. Fotografie machte andere Realitäten erfahrbar, doch alles Sichtbare war irgendwann gesehen und die optische Ähnlichkeit gipfelte in der Schlussfolgerung, dass es kaum Unterschiede gäbe. Die Angst vor dem Unbekannten schlug in Langeweile um und die opaken Membranen digitaler Blasen entpuppten sich als wirksamer Schutz gegen die Trümmer des Anderen. Der Philosoph Byuug-Chul Han schreibt: „Auf Französisch heißt digital numérique. Das Numerische macht alles zählbar und vergleichbar. So perpetuiert es das Gleiche.“<sup>45</sup>

**Doch die Fotografie ist ein fluides Medium, dessen Zustände sich durch ihre Flüchtigkeit kennzeichnen. Sie kann ebenso spalten wie einigen, uniformieren wie spezifizieren. Was also ist die Fotografie, wenn Sie zwischen den Aggregaten springt?**

Gibt es eine grundlegende Kondition der Fotografie, die ihre Attribute bedingt und mehr ist, als die willenlose Hülle, als die sie eingangs definiert wurde? Wie ihre Beschreibung schwankt und die Betrachtung in Bruchstücke zerfällt, fragmentiert auch die Fotografie. Bestimmt in dieser Hinsicht die Teilbarkeit ihr Wesen? Schließlich isoliert die Kamera das Bruchstück eines Augenblicks und fügt es als nostalgische Beschwörung in eine zusammenhanglose Erzählung. Sie entreißt der Erde ihre Orte und beseitigt die räumliche Relation der Distanz. Der dreidimensionale Körper der Welterfahrung wird zur zweidimensionalen Repräsentation unserer Wahrnehmung. Seit Beginn des fotografischen Zeitalters bestimmen die Möglichkeiten der Reproduktion ihren Einsatz. Durch die Vervielfältigung des Einzigartigen vernichtet sie es und ermöglicht seine Verbreitung. Deckt sich diese Erkenntnis nicht mit den Erfahrungen unserer gesellschaftlichen Situation? Der Alltag zerbricht in heterogene Scherben, die uns quer durch



22 Sonnenuntergang (digital), Photoshop

die Welt führen und das Private mit dem Beruflichen synchronisieren. Politische Grundsatzdebatten werden von Katzenvideo begleitet und auf dem erweiterten Desktop läuft ein Porno. Nicht der Sieg der Demokratie brachte das von Francis Fukuyama proklamierte Ende der Geschichte<sup>46</sup>, sondern die Vernichtung der Zeiten und das bedenkenlose Springen zwischen Entwicklungsschritten, Orten und Epochen. Irgendwann begann das Konglomerat aus Neoliberalismus und Medien die Gemeinde und später die Familie aufzulösen. Mit ihnen starb die lineare Fortführung von Überlieferung und Tradition. An die Stelle einer linearen Kultur traten ihre zerstückelten Reproduktionen, die begierig in eine neue Form von Patchwork-Kultur gegossen wurden. Ihr Mythos ist der Ursprung, der das Authentische glorifiziert, es aber nur als Fetisch kennt. Wir leben nicht in Blasen, sondern in Kreisen, die immer neue Schichten des Althergebrachten ausgraben und in neue Gestalt bringen. Die Zeit macht das Alte zum Neuen, das schließlich unter den Sedimenten des noch Älteren verschwindet und auf seine Wiederentdeckung wartet. In der Patchwork-Kultur wird der Kreis jedoch auch seziiert und seine Teile willkürlich zusammengesetzt und nebeneinander gestellt. So wird er ständig kleiner, bis wir seine Ränder sehen, an deren Oberfläche, um eine Dimension beraubt, nur der schöne Schein funkelt. Vielleicht besteht die Welt von Baudrillards viel zitierten Simulacra nicht aus artifiziellen Replikas, die wir als Realität verstehen, sondern aus Imitationen von Kultur ohne Referenz

Ist die Kamera somit Vorläufer aller anderen Apparate und begann mit ihr die Zersetzung der Welt? Die Kamera als Fragmentierungsmaschine? Oder erleben wir nur die Steigerung von dem, was ohnehin schon immer war? Im Konzept des 'Dritten Raumes' schuf der indische Literaturhistoriker Homi K. Bhabha einen gedachten Ort, an dem sich der Wandel von Kultur vollzieht.<sup>47</sup> Bhabha folgend entsteht bei jedem Treffen zweier Individuen mit unterschiedlicher kultureller Prägung ein fiktionaler Raum, an dem Vorstellungen aufeinandertreffen, Wissen kollidiert und sich Bedeutungen verschieben. Kultur ist demnach keine starre Konstante, sondern ein beweglicher Körper im ständigen Wandel, der fremde Ideen adaptiert und mit eigenen verschmilzt. Auch die fotografische Fragmentierung zeigt, dass alles mit allem in Verbindung steht und die Bilder doch nur Bruchstücke einer nicht erfassbaren Singularität sein können, wie auch wir Teile eines Ganzen sind, die im Blickwinkel der Subjektivität verschwinden. Die Sichtbarmachung von Grenzen bietet auch die Chance, diese aufzugeben. Fotografie vereint diese theoretischen Diskurse in der nur scheinbar unschuldigen Betätigung des Auslösers.

# NACHWORT

Warum fotografieren wir (noch immer)? Wie ich schreibe, bewegen wir uns in Kreisen. Auch dieser Essay kreist um eine Frage und verliert sie immer wieder aus den Augen. Von unterschiedlichen Perspektiven schaue ich auf meinen Gegenstand, komme ihm dabei aber nie näher, als es die Umlaufbahn zulässt. Ich reproduziere die Gedanken Anderer, wiederhole mich und widerspreche mir und ende genauso abrupt, wie ich umständlich begonnen habe. Die Idee des Kreises, die als stilistisches Mittel begann, um einem Argument Gewicht zu verleihen, steht symbolisch auch für diesen Text. Mehrere Monate habe ich mich mit der Frage beschäftigt, warum ich – ganz persönlich – fotografiere und was mich trotz aller Mängel und Defizite des Mediums immer wieder zur Fotografie zurückbringt. Warum nur diese Sehnsucht nach Bildwerdung und Verfestigung? Welcher Reiz nur liegt darin, fast ohne Zutun, etwas aus dem Nichts zu erschaffen? Ist die Banalität nicht allzu offensichtlich, um dem Narzissmus der Schöpfung zu erliegen, an der ich eigentlich keinen Anteil habe?

Und doch bricht sich der Wunsch nach reiner Fotografie ihren Weg durch das Dickicht aller Theoretisierung, will der vergehende Augenblick doch Bild werden. Warum dieses Verlangen nach der Fixierung des Unwiderruflichen? Ist es die Analogie von Leben und Streben, die sich in der Fotografie verwirklicht – die Säkularisierung einer magischen Umwelt und das Erwachen im sterilen Raum der Rationalität. Warum bin ich und warum fotografiere ich? Ist es nicht nur ein wahnhafter Versuch, dem flüchtigen Moment Bedeutung zu verleihen, ihn aus dem Fluss des Vergehens zu reißen und ihn mit Bedeutung zu überfluten? Entspricht dieser allzu menschliche Kampf um einen Sinn nicht dem Leben selbst, das sich nicht damit abfinden kann, ein beliebiger Teil von vielen, Element einer zufälligen Reihung und keinesfalls einzigartig zu sein? Diese Gedanken beschäftigten mich, ohne dass ich weiß, ob sie nun zur Sprache kamen. Während des Lesens und Schreibens reifte die Überzeugung, dass Fotografie und Kunst Werte besitzen, die jenseits der Oberfläche liegen, dass Fotografie eine Bedeutung erlangen kann, die über das Bild hinausweist, dass sie ins Persönliche, Historische und Politische wirkt und ihr disruptives Potenzial im Stande ist Veränderungen herauszufordern.

Plötzlich aber stehen wir vor den Ruinen des Zeitalters der Rationalität, dessen Fundament mit Hilfe der Fotografie gegossen wurde. Die verlustreich erkaufte Logik des staatlichen Haushalts entpuppt sich als Illusion, die durch ein paar Handzeichen verscheucht werden kann. Schulden sind nicht mehr als fiktive Konstruktionen, die auf den OLED-Bildschirmen der Macht erscheinen. Schon das nächste Update beinhaltet eine Funktion, die sie als Sondervermögen auslagert. Kindergärten, Schulen und Krankenhäuser implodieren unter der Last substanzloser Budgets. Waffen beenden plötzlich Kriege.

Vor mir erscheinen die Gesichter der alten Männer und Frauen aus unserem Dorf, die zum Glück nicht mehr leben. Schon als die regulären Armeetransporte auf den Gleisen gen Osten zogen, standen ihnen die Tränen in den Augen. Jetzt rollen die Panzer durchs Land, während die Verfilmung eines deutschen Antikriegsromans Preise sammelt. Das Autoradio verkündet, dass die Kapazitäten der europäischen Rüstungsunternehmen erschöpft sind. Von der Politik werden sie angerufen, die Produktion durch eine Ausweitung des Schichtsystems zu steigern. Der digitale Euro rollt in bodenlose Taschen. Man muss sich der alternativlosen Rhetorik der Realpolitik verweigern, um nicht einem neuen globalen Wahnsinn zu erliegen. Die Fehler der Vergangenheit liegen auch in der Zukunft.

Zu meiner Schulzeit bestand das unumstößliche Dogma in der Verneinung jeder Form von Waffengewalt. Bildung sollte die Grundlage dafür schaffen, dass nicht noch eine Generation von Kindern einen Krieg erleben muss. Jetzt sitze ich neben meinem Sohn und meiner Tochter und frage mich, was ich in diesem neuen Zeitalter mit meiner Bildung anfangen soll. Warum noch fotografiere ich? Ist die Fotografie wirklich mehr als schöner Schein?

# ANMERKUNGEN

- 01 Der amerikanische Mythenforscher Joseph Campbell beschäftigte sich in seiner Arbeit mit der Heldenreise und definierte sie als grundlegendes Element von Mythologien. Es lassen sich die drei wiederkehrenden Elemente Separation, Initiation und Rückkehr identifizieren, die in einem Kreislauf angeordnet sind und die Stationen der Reise bestimmen.
- 02 **Guy Debord**, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Edition Tiamat, Berlin 1996.
- 03 **Giorgio Agamben**, *Ausnahmestand*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.
- 04 **Claude Lévi-Strauss**, *Das wilde Denken*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968.
- 05 **Marshall McLuhan**, *Understanding Media: The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge 1994.
- 06 **Vilém Flusser**, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Edition Flusser, Potsdam 2011, S. 10.
- 07 Ebd., S.11.
- 08 **W. J. T. Mitchell**, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, Beck, München 2008.
- 09 **Vilém Flusser**, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Edition Flusser, Potsdam 2011, S. 67.
- 10 <https://barbaraprost.net/press/zuruck-auf-los-uber-die-fotografischen-reihen-von-barbara-probst> (zuletzt abgerufen am 27.02.2023)
- 11 **Roland Barthes**, *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 87
- 12 Zit. nach: [https://www.youtube.com/watch?v=9ASdbgJbx9Y&ab\\_channel=Paris-Photo](https://www.youtube.com/watch?v=9ASdbgJbx9Y&ab_channel=Paris-Photo) 5:39 (zuletzt abgerufen 27.02.2023)
- 13 Zit. nach [https://barbaraprost.net/wp-content/uploads/between\\_staged\\_and\\_documentary\\_nakamori\\_probst.pdf](https://barbaraprost.net/wp-content/uploads/between_staged_and_documentary_nakamori_probst.pdf) (zuletzt abgerufen 27.02.2023)
- 14 **Susan Sontag**, *New York Times Magazine*; May 23, 2004; *National Newspapers* (27) pg. 28, <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> (zuletzt abgerufen 27.02.2023)
- 15 **Gottfried Boehm**, *Iconic Turn. Ein Brief*, in: Hans Belting (Hg.) *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Bild und Text, München 2007, S. 31
- 16 Ebd. S. 31.
- 17 **Byung-Chul Han**, *Philosophie des Zen-Buddhismus*. Reclam Stuttgart, Stuttgart 2002, S.48
- 18 **Edith Decker-Phillips**, *Nam June Paik: Art & Process*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZmrShKCbtKE&t=3s> (zuletzt abgerufen am 27.02.2023)
- 19 **Byung-Chul Han**, *Philosophie des Zen-Buddhismus*. Reclam Stuttgart, Stuttgart 2002, S.4
- 20 Ebd. S. 77.
- 21 Ebd. S. 16.
- 22 **Nam June Paik**, *We Are in Open Circuits: Writings by Nam June Paik*, MIT Press, Cambridge 1994, S. 386-387:

- 23 **John Berger**, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Fischer, Frankfurt am Main 2016, S.18
- 24 **Susan Sontag**, *Über Fotografie*, Fischer, Frankfurt am Main 1980, S. 9
- 25 Zit. nach **Hans Belting**, *Bild-Anthropologie*, Wilhelm Fink Verlag, München 2001, S. 18
- 26 **Hito Steyerl**, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Turia + Kant, Wien 2008, S. 145
- 27 Ebd. S. 135
- 28 Ebd. S. 135
- 29 Ebd. S. 131.
- 30 *Mono.Kultur #48*, Berlin 2020, S. 7.
- 31 Ebd. S. 9.
- 32 Ebd. S. 40.
- 33 **Michel Foucault**, *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Merve, Berlin 2008.
- 34 <https://theintercept.com/2022/06/05/tear-gas-whitney-museum-safariland-warren-kanders> (zuletzt abgerufen 27.02.2023)
- 35 Vgl. z.B. <https://www.artnews.com/art-news/news/artists-boycott-finland-national-gallery-poju-zabludowicz-1234649649> (zuletzt abgerufen 27.02.2023)
- 36 **John Berger**, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Fischer, Frankfurt am Main 2016, S.21.
- 37 **Christopher Pinney**, *Photography and Anthropology*, Reaktion Books, London 2011, S. 63-76.
- 38 **Roland Barthes**, *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 23.
- 39 **Christopher Pinney**, *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*, in: **Elizabeth Edwards** (Hg.), *Anthropology & Photography 1860-1920*, Yale University Press, New Haven and London 1992.
- 40 **W. E. B. Dubois**, *The Souls of Black Folk*, Gespaltenes Selbstbild, Oxford University Press, New York 2007.
- 41 **René Girard**, *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses. Erkundungen zu Mimesis und Gewalt mit Jean-Michel Oughourlian und Guy Lefort*, Herder, Freiburg 2009.
- 42 Vgl. **Walter Benjamin**, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Berlin 2010, S. 58-62.
- 43 **Edward Saïid**, *Orientalismus*, Ullstein, Frankfurt am Main 1981.
- 44 **Gayatri Chawkravorty Spivak**, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Turia + Kant, Wien 2008.
- 45 **Byung-Chul Han**, *Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*, S. Fischer, Frankfurt am Main 2016.
- 46 **Francis Fukuyama**, *Das Ende der Geschichte*, Hoffmann und Campe, Hamburg 2022.
- 47 **Homi K. Bhabha**, *Über kulturelle Hybridität: Übertragung und Übersetzung: Tradition und Übersetzung*, Turia + Kant, Wien 2017.

# LITERATURVERZEICHNIS

- Adrian Sauer**, *16.777.216 Farben*, Lubok Verlag, Leipzig 2009
- Adrian Sauer**, *Foto Arbeiten*, Kerber, Berlin 2020
- Adrian Sauer**, *Identitäten und Ideologien*, Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt am Main 2021
- Andreas Anter**, *Theorien der Macht zur Einführung*, Junius, Hamburg 2021
- Barbara Probst**, *The Moment in Space*, Hartmann Books, Stuttgart 2019
- Barbara Probst**, *Barbara Probst*, Hantje Cantz, Berlin 2013
- Bernd Stiegler**, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006
- Byung-Chul Han**, *Die Austreibung des Anderen. Gesellschaft, Wahrnehmung und Kommunikation heute*, S. Fischer, Frankfurt am Main 2016
- Byung-Chul Han**, *Philosophie des Zen-Buddhismus*. Reclam Stuttgart, Stuttgart 2002
- Catherine Belsey**, *Poststrukturalismus*, Reclam, Stuttgart 2013
- Christopher Pinney**, *Photography and Anthropology*, Reaktion Books, London 2011
- Christopher Pinney**, *The Parallel Histories of Anthropology and Photography*, in: **Elizabeth Edwards** (Hg.), *Anthropology & Photography 1860-1920*, Yale University Press, New Haven and London 1992
- Claude Lévi-Strauss**, *Das wilde Denken*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968
- Edward Lucie-Smith**, *Strömungen der Kunst von 1945 bis 2000*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2014
- Edward Saïid**, *Orientalismus*, Ullstein, Frankfurt am Main 1981
- Eyal Weizman**, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, Princeton University Press, New Jersey 2019
- Francis Fukuyama**, *Das Ende der Geschichte*, Hoffmann und Campe, Hamburg 2020
- Gayatri Chawkravorty Spivak**, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Turia + Kant, Wien 2008
- Giorgio Agamben**, *Ausnahmestand*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004
- Giorgio Agamben**, *Die Macht des Denkens. Gesammelte Essays*. S. Fischer, Frankfurt am Main 2013
- Gottfried Boehm**, *Iconic Turn. Ein Brief*, in: Hans Belting (Hg.) *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Bild und Text, München 2007
- Guy Debord**, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Edition Tiamat, Berlin 1996
- Hans Belting**, *Bild-Anthropologie*, Wilhelm Fink Verlag, München 2001
- Heike Behrend**, *Menschwerdung eines Affen*, Matthes & Seitz Berlin, Berlin 2020
- Hito Steyerl**, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Turia + Kant, Wien 2008
- Hito Steyerl**, *Duty Free Art: Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkriegs*, Diaphanes Zürich 2018
- Homi K. Bhabha**, *Über kulturelle Hybridität: Übertragung und Übersetzung: Tradition und Übersetzung*, Turia + Kant, Wien 2017

- Ina Kerner**, *Postkoloniale Theorien zur Einführung*, Junius, Hamburg 2012
- James Clifford / George E. Marcus (Hg.)**, *Writing Culture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1986
- Joanna C. Scherer**, *The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry*, in: **Elizabeth Edwards** (Hg.), *Anthropology & Photography 1860-1920*, Yale University Press, New Haven and London 1992
- John Berger**, *Der Augenblick der Fotografie*, Fischer, Frankfurt am Main 2020
- John Berger**, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Fischer, Frankfurt am Main 2016
- Kai von Rabenau (Hg.)**, *Mono.Kultur #48*, Berlin 2020
- Lisa Stuckey**, *Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten*, De Guyter, Berlin 2022
- Marius Rimmel / Bernd Stiegler**, *Visuelle Kulturen / Visual Culture zur Einführung*, Junius, Hamburg, 2012
- Marshall McLuhan**, *Understanding Media: The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge 1994
- Michel Foucault**, *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Merve, Berlin 2008
- Michael Taussig**, *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1997
- Nam June Paik**, *We Are in Open Circuits: Writings by Nam June Paik*, MIT Press, Cambridge 1994
- Peter Geimer**, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Junius, Hamburg 2012
- René Girard**, *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhältnisses. Erkundungen zu Mimesis und Gewalt mit Jean-Michel Oughourlian und Guy Lefort*, Herder, Freiburg 2009
- Robert A. Segal**, *Mythos. Eine kleine Einführung*, Reclam, Stuttgart 2007
- Roland Barthes**, *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985
- Roland Barthes**, *Das Reich der Zeichen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981
- Roman Loimeier**, *Ethnologie. Biographie einer Kulturwissenschaft*, Reimer, Berlin 2021
- Roslyn Poignan**, *Surveying the Field of View: The Making of the RAI Photographic Collection*, in: **Elizabeth Edwards** (Hg.), *Anthropology & Photography 1860-1920*, Yale University Press, New Haven and London 1992
- Sook-Kyung Lee**, *Nam June Paik*, Tate Publishing, London 2019
- Susan Sontag**, *Das Leiden anderer betrachten*, Carl Hanser Verlag, Wien 2003
- Susan Sontag**, *Über Fotografie*, Fischer, Frankfurt am Main 1980
- Therese Mulligan / David Wooters**, *Geschichte der Photographie*, Taschen, Köln 2010
- Vilém Flusser**, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Edition Flusser, Potsdam 2011
- Walter Benjamin**, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Berlin 2010
- W. E. B. Dubois**, *The Souls of Black Folk*, Gespaltenes Selbstbild, Oxford University Press, New York 2007
- W. J. T. Mitchell**, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, Beck, München 2008

## **HINWEISE**

Der vorliegende Text entstand im Rahmen der Thesis im Masterstudiengang „Photography Studies and Practice“ an der Folkwang Universität der Künste. Er bildet eine Ergänzung und Fortführung der Abschlussausstellung "Sherds" – Fragmente und Scherben. Die dargestellte Zersplitterung von Kultur und Gesellschaft setzt sich im Akademischen fort. Hito Steyerl schreibt, dass der Essay eine passende Form darstellt, um der chaotischen Vermischung von Privatem und Öffentlichem, Arbeit und Freizeit zu begegnen. Auch diese Arbeit entstand zwischen Kunstbüchern, Übersichtswerken, Fotoaufträgen, Malbüchern und Bastelanleitungen.

Mein Ziel war es, dem Textlichen eine gleichberechtigte visuelle Ebene gegenüberzustellen, welche das Geschriebene nicht nur illustriert, sondern selbst zeitgenössische Rezeptionsprozesse beleuchtet. Auch die Abbildungen verhalten sich wie Sedimentschichten, die mal mehr mal weniger sichtbar sind. Auf eine vollständige Beschriftung, der bereits zuvor benannten Werke, wurde dementsprechend ebenso verzichtet wie auf ein Abbildungsverzeichnis.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung der Sprachformen männlich, weiblich und divers (m/w/d) verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für alle Geschlechter.

