

# Fotografiegeschichte der Abstraktion

Kathrin Schöneegg

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

# INHALT

- 18** EINLEITUNG
- 30** I. WAS IST (K)EINE ‚ABSTRAKTE FOTOGRAFIE‘?
- 33** 1 Diskurse der Abstraktion und die Fotografie  
*Fotografie als Motor für die abstrakte Kunst I – Fotografie als Motor für die abstrakte Kunst II – Fotografie vs. abstrakte Kunst*
- 37** 2 Begriffsgeschichte: Konturierung der ‚abstrakten Fotografie‘ im Spiegel historischer Lexika und Ausstellungen  
*Abstrakt/Abstraktion – Fotografische Nachschlageliteratur – Ausstellungen im New York der 1950er Jahre – Formalästhetik, Autorintention, Verfahrensweisen – Ästhetisierung und Autonomisierung der Fotografie – Konzept und Diskurs der Kunst*
- 52** II. ERSTE BILDER: ABSTRAKTION VOR DER ‚ABSTRAKTEN FOTOGRAFIE‘
- 56** 3 Talbot, Daguerre, Bayard und die Arbeit am fotografischen Verfahren  
*Die Ungegenständlichkeit ist ursprünglich – Arbeit an der Ähnlichkeit – Ungegenständlichkeit zwischen Defizit und Potenzial – Epistemologische Unruhe: Aufwertung des Fehlerhaften – Abstraktion aus Versehen? – Ausblick: Reinventing the Birth of Photography as Art*
- 88** 4 Verfahren und Epistemologie: (Pseudo)Wissenschaftliche Fotografien des ‚Unsichtbaren‘  
*Fotografie in Handbüchern – Aus Fehlern werden Methoden – (Re)Präsentationsmodi: Abbilden, Aufzeichnen, Addieren – Sichtbarkeit durch Schichtung – Sichtbarkeit durch Überschreibung – Die Abstraktion ist vorgängig – Sichtbarkeit durch Reduktion – Für wen sind Fotografien abstrakt? – Modelle der Verifizierung – Strindbergs Utopie unvermittelter Aufzeichnung – Bildtrieb der Materie: Natur als Produktionsmodell – Zusammenfassung*
- 130** 5 Fotografien von Strömen, Strahlen und Gedanken: Darget, Baraduc und der Streit um die Seele in der Silberschicht  
*Von inneren und äußeren Strahlen – Iconographie de l’invisible – Indizieren/Visualisieren – Unvermeidbarkeit der Bilder – Die Platte kann nichts zeigen – Zusammenfassung*
- 150** III. DER FOTOGRAFISCHE WEG IN DIE ABSTRAKTION AUS WISSENSCHAFT UND KUNSTGEWERBE
- 153** 6 Vom Epistemischen zum Ästhetischen: Mikrofotografie  
*Die Mikrophotographie im Dienste der Kunst – Schönheit des Materials/Schönheit des Fehlers: Lacksprungdessins und aufquellende Gelatineschichten – Schmehlis optische Wege zu symmetrisch geordneten Mikrophotogrammen – Naturphilosophie/Naturästhetik – Das neue Mikrofotografie als abstrakte Kunst – Natural Masterpieces of ‚Nonobjective Art‘ – Zusammenfassung*

- 194** 7. Dekorative Abstraktion: Ornamentik zwischen angewandter und freier Kunst  
*Fotografierte Naturornamente – Arts Not Fine: Dekorative Fotografie – Pulfrichs Photo-Kaleidograph – Wa(h)re Ornamentik – Muster oder Komposition? – Zusammenfassung*
- 222** IV. ‚ABSTRAKTE FOTOGRAFIE‘ IM FELD DER KUNST
- 224** 8. Coburns ‚abstrakte Fotografie‘ zwischen Piktorialismus und Avantgarde  
*Abstraktion als Typisierung und Idealisierung – Form über Gegenstand – Realistische Objekte Used as Abstract Forms – Vortografie: The First Purely Abstract Photographs – Zusammenfassung*
- 240** 9. Moderne Fotografie: Abstraktion als (fehlendes) Diskurselement der Zwischenkriegsjahre  
*Modern Spirit – Pioniere der Abstraktion im Fotodesign – Die ‚Neue Fotografie‘ der Avantgarde – Abstraktion als Regelverstoß – Dokumentation/Bildgestaltung – Neue Sachlichkeit – Kameratelegraphische Fotografie zwischen Naturalismus, Verätselung und Abstraktion – Stilreinheit, Materialechtheit und die Eigengesetzmäßigkeit der Fotografie – Fotografie als Grafik – Abstraktion und Gestaltung nach 1945*
- 272** 10. Modernistische Fotografie: Abstraktion und der Diskurs des Purismus  
*Steinerts Suche nach spezifisch fotografischen Ausdrucksformen – Reinigung/Verunreinigung – Ästhetik der Störung – Kalligrafische Schwarz-Weiß-Rätsel – Fotografische Grundlehre – Programmierte Gestaltung: Generative Fotografie – Jägers teleologische Geschichte der Fotografie – Kritik der (abstrakten) Fotografie im Fotokonzeptualismus*
- 308** V. LETZTE BILDER: REPRISE DER ABSTRAKTION AM ‚ENDE DES FOTOGRAFISCHEN ZEITALTERS‘
- 310** 11. Tillmans Neuerfindung der ‚abstrakten Fotografie‘ im Kleid der Malerei  
*Vom Entwicklungsfehler zur manuellen und mechanischen Abstraktion – Modernismus und Kunstdiskurs – Fotopapier als Objekt – Vom Fotokopierer zu den Sternen*
- 322** 12. Neue Abstraktion? Das Fotografische und das Postdigitale  
*Wiederkehr historischer Verfahren – Neue Indexikalität – Simulation des Fotografischen – Untersuchung des Digitalen – Zusammenfassung*
- 378** ANHANG  
*Dank – Literatur und Quellen – Abbildungsnachweis*

# Einleitung

„Die Frage der Abstraktion steht am Horizont von [...] der Photographie [...]. Wenn die Photographie ist, was sie ist, kann es dann etwas wie eine ‚abstrakte Photographie‘ geben?“

Hubert Damisch

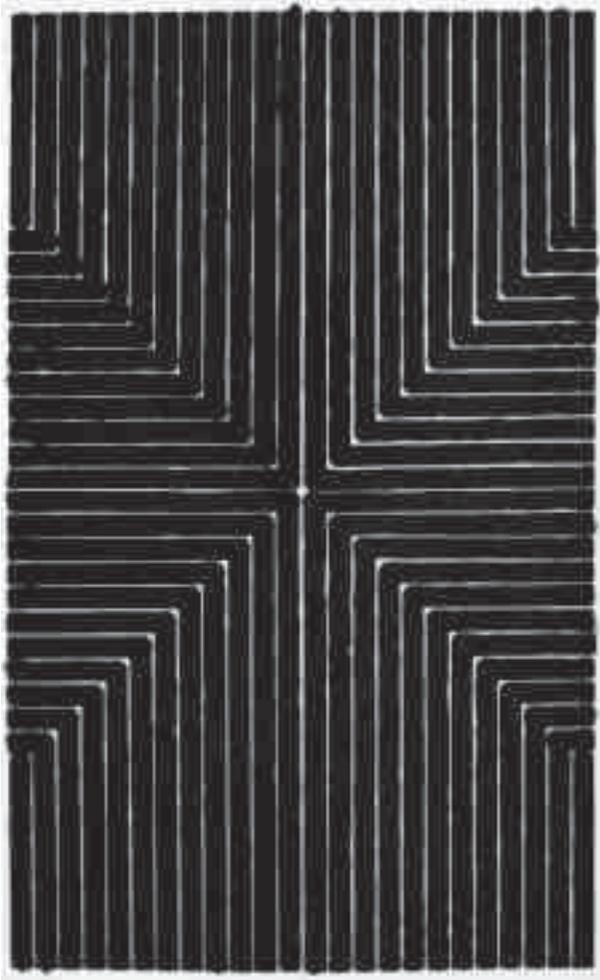


Abb. 1: Philipp Goldbach: Die Fahne hoch! (F. Stella), 2012, Silbergelatine (Luminogramm, vierteilig), 325 x 200 cm.

Aus der Distanz lässt sich kaum ein Unterschied feststellen: Hier wie dort reihen sich schwarze Streifen, unterbrochen von filigranen weißen Streben, in geometrischer Musterung aneinander und formen ein strenges Tableau (Abb. 1). Bis in die Größenverhältnisse hinein orientiert sich die Arbeit des Fotokünstlers Philipp Goldbach an seinem Vorbild, das es auch im Titel nennt: *Die Fahne hoch! (F. Stella)* (2012). Im Sinne der Appropriation wiederholt Goldbachs Luminogramm mit fotografischen Mitteln, was der US-amerikanische Maler Frank Stella im Jahr 1959 mit Farbe auf Leinwand geschaffen hat: ein minimalistisches, geometrisch abstraktes Werk, das mit seinen Dimensionen von mehr als drei mal zwei Metern in monumentaler Weise im Raum präsent ist. Derlei Beispiele, die malerische Vorbilder zitieren, finden sich in der aktuellen Fotokunst nicht nur in Form von figurativen Darstellungen, sondern vermehrt auch im Bereich der Abstraktion. Dies legt nahe, dass die Fotografie heute am Kanon der abstrakten Kunst partizi-

piert und dass das technische Medium gegenwärtig mit ähnlichen Fragestellungen konfrontiert ist wie seinerzeit die abstrakte Malerei. Während manche neuere Fotoarbeiten der zitathaften Anleihe nur wenig hinzuzufügen haben, führt der Rückgriff auf die Kunstgeschichte bei Fotokünstler\*innen wie Goldbach zu einer klugen und komplexen Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium.

*Die Fahne hoch!* (F. Stella) erscheint zunächst als exakte Appropriation des gleichnamigen Vorbildes. Erst auf den zweiten Blick offenbart sich seine Doppelbödigkeit und die Differenzen fallen ins Auge. Stella kaschierte seinen malerischen Duktus: Das streng geometrische Werk verblieb physisch in der Fläche. Die Pinselstriche der Anstreicherfarbe waren nur durch die ausgesparten weißen Streifen des Leinwandfonds erkennbar. Die fotografische Version zeigt dagegen kleine Fehlstellen an den äußeren Rändern des Abzugs (Abb. 2).<sup>2</sup> Goldbach hat die schwarzen Bahnen des Vorbildes auf Fotopapier skizziert und in der Dunkelkammer mit Lichtquellen nachgezeichnet. Derart färbten sich die belichteten Stellen dunkel und erscheinen den Betrachter\*innen als schwarze, geometrische Musterung auf dem hellen Fond des Papiers. Der handwerklichen Arbeit mit einem Lichtrakel ist es geschuldet, dass die Ausführung nicht makellos geschah. Indem Goldbach diese Fehlstellen am Bildrand sichtbar ausstellt, macht er deutlich, dass es ihm um keine exakte Reproduktion geht. Gerade in der Abweichung vom Original zeigen sich die Eigenheiten des verwendeten Mediums. Wo sich Stellas geometrische Musterung auch über den Bildrand hinaus ins Unendliche potenzieren und gedanklich fortführen lässt, unterbricht Goldbachs Arbeit diese Logik. Dabei erfüllt der Rand eine doppelte Funktion. Einerseits weist er die eigene Kopie als Kopie aus. Andererseits verwandelt er sie in ein eigenständiges Werk. Die Arbeit geht über eine fotografische Appropriation der kunstgeschichtlichen Ikone hinaus und beansprucht deutlich einen autonomen Kunstwert als Fotografie.<sup>3</sup>

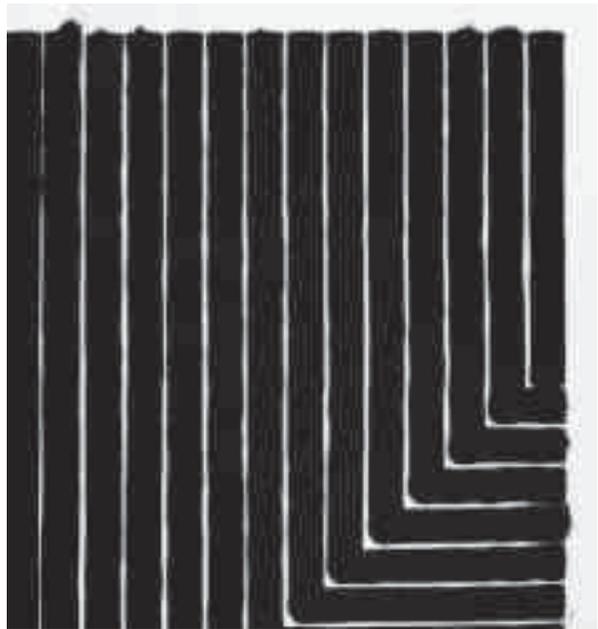


Abb. 2: Philipp Goldbach: *Die Fahne hoch!* (F. Stella) (Detail), 2012, Silbergelatine (Luminogramm, vierteilig), 325 x 200 cm.

Für den folgenden Zusammenhang ist zentral, dass Goldbachs Aneignung den kunstgeschichtlichen Deutungen von Stellas Arbeiten entgegensteht. Einer solchen Lesart gemäß vollziehen dessen *Black Paintings* den Wandel von der Malerei zum Objekt, da sich die Darstellung an der Leinwand ausrichtet. Die Streifen der Gemälde verlaufen entweder parallel oder diagonal zum Bildrahmen; die Leinwand ist um dicke Keilrahmen gespannt und suggeriert auf diese Weise reale Räumlichkeit. Während Stellas Werk die ästhetische Differenz zwischen Kunst und Objekt zusammenbrechen lässt,<sup>4</sup> betont Goldbachs fotografische Variante das Material Papier. Der Rand weist die fotografische Fläche als Fläche und das fotografische Bild als Bild aus. Stella verabschiedete mit seinen radikal abstrakten Gitterbildern als Variationen ‚letzter Bilder‘ Kategorien des Autors, des Werks und

der Kunst.<sup>5</sup> Goldbach stellt sie dagegen über die Fehlstellen und den händischen fotografischen ‚Farbauftrag‘ wieder zur Disposition. Bezeichnenderweise geschieht dies gerade mithilfe eines Mediums, das die subjektive Handschrift der Künstler\*innen traditionellerweise in den Hintergrund treten ließ.

Bei Goldbachs Serie *Copy That* wird zudem das die Fläche organisierende Prinzip des Gitters funktionslos. Besonders deutlich zeigt sich dies in *De la nada Vida a la nada Muerte (F. Stella)* (2012) (Abb. 3). In Stellas Arbeiten sind Träger und Gitter unauflöslich miteinander verwoben: Die Innenform des Gemäldes ordnet sich stets der äußeren Form des Rahmens unter.<sup>6</sup> Während Stellas *Black Paintings* ihre Form also aus dem zugrunde liegenden Träger gewinnen, bleibt er bei Goldbach im Hintergrund. Er wirkt nicht formgebend, sondern ist funktionaler Bildträger, der das Abbild nicht (mit) gestaltet. Anders als die *Black Paintings* lassen die *Copy That*-Arbeiten die Figur-Grund-Hierarchie nicht brüchig werden, sondern ermöglichen den Betrachter\*innen stets ein rückversicherndes Sehen auf den weißen Rand des Fotopapiers. Erneut weist der Rand auf eine grundlegende Differenz zum gemalten Original hin.

Entscheidend ist, dass dieses Beispiel fotografischer Abstraktion zwar formal das kunstgeschichtliche Vorbild wiederholt, aber nicht an dessen Diskursgeschichte anschließt. Goldbach reflektiert stattdessen die der Fotografie zugeschriebenen Reproduktionsqualitäten, wie sie auch und gerade für die Appropriation Art wichtig wurden – und persifliert sie

Abb. 3: Philipp Goldbach: *De la nada Vida a la nada Muerte (F. Stella)* (Installationsansicht), 2012, Silbergelatine (Luminogramm, zweiteilig), 254 x 756 cm.



zugleich: Die vermeintlich detailgetreue Fotoreproduktion des Schlüsselwerks der Abstraktion erweist sich bei näherem Hinsehen als imperfekte, händisch nachgezeichnete Kopie mit fotografischen Mitteln. Das fotochemische Zitat führt bei Goldbach zur Meditation über das eigene Material. Man geht daher fehl, die Fotoarbeiten einzig auf ihre kunstgeschichtlichen Vorbilder und die um sie geführten Diskurse zu beziehen. Im Fluchtpunkt von Goldbachs Arbeit steht nicht die Malerei, sondern die Fotografie.

Das vorliegende Buch geht von der Grundannahme aus, dass Malerei und Fotografie unterschiedlichen Theorie- und Bildgeschichten der Abstraktion folgen. Mit dieser These geht es jedoch nicht darum, die Kunstgeschichte nachträglich um ein fotografisches Korpus zu erweitern oder, wie eingangs geschehen, direkte Vergleiche zwischen beiden Medien vorzunehmen. Vielmehr soll die Abstraktion aus der Theorie- und Bildgeschichte des Mediums selbst entwickelt werden. Die Untersuchung stützt sich auf ein breites Korpus formal abstrakter Fotografien von der Frühzeit des Mediums bis in seine Gegenwart. Neben der freien Kunst werden angewandte Bereiche wie Wissenschaft, Spiritismus und Design diskutiert. Manche der behandelten Bilder stammen von anonymen Fotograf\*innen und sind als Reproduktionen in Handbüchern und Zeitschriften des 19. und 20. Jahrhunderts überliefert. Andere liegen als Arbeits-, Studien- oder Ausstellungssprints in internationalen Museumssammlungen. Das Korpus setzt sich historisch, materiell und technisch aus heterogenem Material zusammen: Es stammt sowohl von wenig beforschten Bildautor\*innen als auch von kanonischen Figuren der Fotografiegeschichte. Um der Heterogenität des Phänomens gerecht zu werden, kommen bewusst viele verschiedene Figuren zur Sprache. In den letzten zwei Dekaden wurde das in meiner Studie behandelte Phänomen als ‚abstrakte Fotografie‘ klassifiziert und in die (modernistischen) Abstraktionsdiskurse der Kunstgeschichte eingebettet.<sup>7</sup> Mein Ansatz ist hingegen ein anderer: Anstatt die Diskurse der Kunst auf das fotografische Medium zu übertragen, nehme ich die Abstraktion aus der Perspektive der Fotografie in den Blick und leite sie aus der Bild-, Theorie- und Diskursgeschichte des Mediums her.

Das Buch setzt dem kunsthistorischen Interesse an der ‚abstrakten Fotografie‘ eine *Fotografiegeschichte der Abstraktion* entgegen, die den spezifisch medialen, technischen und (produktions)ästhetischen Bedingungen des Mediums Rechnung trägt. Zwar ist heute „die Kunst insgesamt fotografisch geworden“<sup>8</sup>: Fotokünstler\*innen kokettieren vermehrt mit Kategorien, Begriffen und Diskursen der Kunstgeschichte. Gleichwohl geht die Fotografie als technisches Medium nicht genuin in der Kunst auf – das zeigt sich insbesondere an der Abstraktion. Diese These gilt nicht nur in Bezug auf die gegenwärtige Wiederkehr des Phänomens,<sup>9</sup> sondern auch für historische Positionen der Fotografie. Wenn sich die jüngere Forschung dem Begriffsinstrumentarium der Kunstgeschichte bedient, schreibt sie einerseits historisch gewordene und in sich problematische Theoriediskurse fort. Andererseits überträgt sie neben der Theoretisierung auch die Historisierung der abstrakten Kunst auf das fotografische Medium.<sup>10</sup> Eine systematische Entwicklungsgeschichte der Abstraktion, die das Phänomen ausgehend vom fotografischen Material analysiert, liegt bislang nicht vor. Dieser Befund ist gerade angesichts der aktuellen Virulenz des Themas bemerkenswert, die auf die verspätete Etablierung der Fotografie

als Kunst sowie auf den Medienwechsel von analog zu digital zurückzuführen ist.

Die Argumentation des Buches ist historisch aufgebaut. Jeder ahistorische oder ontologisch-normierende Zugriff auf die fotografische Abstraktion muss an dem komplexen Thema scheitern, da eine Rede von *der* Abstraktion die künstlerischen Ansätze in ihrer Mannigfaltigkeit verfehlt. Was in dieser Hinsicht für malerische Positionen konstatiert wurde, gilt ebenso für die Fotografie:

„Wenn wir heute über das Phänomen und die Probleme der Abstraktion reden, müssen wir uns im klaren sein, dass es die Abstraktion heute sicher nicht mehr gibt. Zugespitzt könnte man sagen, es gibt heute so viele Theorien der Abstraktion, wie es abstrakt arbeitende Künstler gibt.“<sup>11</sup>

Dieses als Zeitdiagnose formulierte Postulat ist dadurch begründet, dass die abstrakte Kunst heute selbst historisch geworden ist. Abstraktion ist „zum Zitat geworden, mit dem man spielen kann. Die abstrakte Kunst ist selber eine Tradition unter anderen geworden“<sup>12</sup>.

Goldbachs fotokünstlerische Umsetzung eines Klassikers der abstrakten Malerei steht prägnant für einen solchen postmodernen Zugriff auf Theorie und Geschichte der Abstraktion: Mit seinen appropriierten Fotografien zitiert er formal eine Ikone der Abstraktionsgeschichte, trifft damit aber keine Aussagen über die Abstraktionsqualitäten des eigenen Mediums oder das Vorbild selbst, sondern unterläuft den Mythos des fotografischen Abbildrealismus, der am Ende des analogen Zeitalters noch einmal als *Fantasma* auftaucht. Dabei steht Goldbachs abstraktes Werk nicht nur in einem anderen Medienfeld (an die Stelle von Pinsel, Anstreicherfarbe und Leinwand sind Fotopapier, Dunkelkammer und Lichtrakel getreten), sondern auch in einem gänzlich anderen zeithistorischen Kontext. Einerseits gewinnt seine Arbeit ihre Relevanz gerade durch die zeitlich verschobene, aber inhaltlich kongruente Situation von Malerei in der Nachkriegszeit und Fotografie heute.<sup>13</sup> Andererseits wird deutlich, dass sich aktuelle Künstler\*innen kaum anders als im Modus der Wiederholung und des Zitats der damaligen Kontexte bemächtigen können.<sup>14</sup>

Die *Copy That*-Serie bezieht sich nicht nur auf konkrete künstlerische Vorbilder, sondern auch auf eine spezifische soziokulturelle Situation in der Nachkriegszeit. Deren Relevanz und politisch-ideologische Sprengkraft gehen verloren, wenn der Begriff Abstraktion als zeitlose und überhistorische Konstante – als *die* Abstraktion oder als *die neue* Abstraktion – verwendet wird. Als historischer Terminus war Abstraktion „Inbegriff moderner Kunst“ des freien Westens, ein „politische[r] Kampfbegriff“<sup>15</sup>, der von totalitären Regimes in den 1930er Jahren ebenso bekämpft wurde, wie von sozialistischen und kommunistischen Ländern nach dem Zweiten Weltkrieg. Umgekehrt setzten die USA Abstraktion propagandistisch für den Liberalismus des Westens ein. Diese politisch-ideologische Dimension steht in der heutigen Zeit fraglos nicht mehr zur Debatte. Mit der Bemühung historischer Begriffe geht daher immer auch eine Entleerung ihrer Konzepte einher. Bereits in den 1980er Jahren wurde die Problematik der Wiederaufnahme der Abstraktion unter der Terminologie des ‚Konstruktiven‘ gleichermaßen prägnant wie kritisch auf den Punkt gebracht:

„Wer das Schild ‚neokonstruktiv‘ pauschal über die neuen strukturorientierten Gestaltungsweisen klebt, ignoriert die grundsätzlich verschiedenen Voraussetzungen, unter denen damals die Pioniere der abstrakten Kunst, also *Malewitsch, Kandinsky, Lissitzky, Mondrian* usw. sich vom ‚Balast [sic!] des Gegenständlichen‘ befreiten und ins ‚unbefleckte Land der Abstraktion‘ aufbrachen. Begleitet von wissenschaftlichen, technischen und auch gesellschaftlichen Revolutionen arbeiteten und kämpften sie für eine der neuen modernen Zivilisation gemäßen Formenwelt. Heute müßte einerseits vor dem Hintergrund der tiefgreifenden Wissenschafts- und Technikkritik, der Skepsis gegenüber der humanen Gestaltbarkeit der Welt und angesichts der Totalsimulation des menschlichen Bewußtseins durch die expandierende Kommunikations- und Informationstechnologie ein solcher Optimismus der ‚konstruktiven Väter‘ als Zynismus erscheinen.“<sup>16</sup>

Das wiederkehrende Begehren nach Ontologisierung der ‚abstrakten‘ oder ‚konstruktiven‘ Kunst muss historisch aufgelöst werden. Denn es lässt sich nicht ontologisch bestimmen, was Abstraktion ‚eigentlich‘ ist, man kann „nur klären, in welcher Zeit der Begriff Abstraktion wie gedacht wurde.“<sup>17</sup> Das Unterfangen, Abstraktion in eine allgemeingültige Theorie zu fassen, führt notwendig an den konkreten Arbeiten vorbei. Cursorisch lässt sich dies am einzigen vorliegenden, systematischen Text zum Thema illustrieren.<sup>18</sup> In seiner Typologie der ‚abstrakten Fotografie‘ will Lambert Wiesing zu ‚generellen Denkmöglichkeiten‘ des Phänomens gelangen.<sup>19</sup> Hierfür wählt er einen begriffsphilosophischen, ahistorischen Ansatz und weist den Begriff der ‚abstrakten Fotografie‘ erstens solchen Bildern zu, die sich formal von den abgebildeten Gegenständen entfernen. Er verortet die Abstraktion damit auf der Ebene des Produkts, also im Bild. ‚Abstrakte Fotografien‘ zeichnen sich laut Wiesing dadurch aus, dass sie „entweder überhaupt nicht oder nur sehr vage und bescheiden mit realen Gegenständen sichtbare Ähnlichkeit“<sup>20</sup> aufweisen. Es bleibt den Betrachter\*innen vorbehalten Ähnlichkeiten zu realen Gegenständen zu erkennen. Diese formale Bestimmung kann als relative, subjekt- und zeitabhängige Kategorie kaum allgemeingültig auf fotografische Bilder angewendet werden. Zweitens verortet Wiesing Abstraktion auf der Ebene des Produktionsprozesses: Fotografien, die ohne optischen Apparat hergestellt werden und das apparative Verfahren reduzieren, werden zur ‚abstrakten Fotografie‘, da sie durch einen Abstraktionsprozess hervorgebracht wurden. Auch diese Ebene ist definitiv nicht auf konkrete Phänomene anwendbar: Schlussendlich werden so alle kameralos hergestellten Bilder zur ‚abstrakten Fotografie‘. Gerade in der Frühzeit des Mediums wurden Fotogramme<sup>21</sup> jedoch aufgrund ihrer Detailtreue hergestellt, da sie Umrisse und Strukturen der Dinge genauer wiedergaben als Kamerabilder. Das Verfahren allein gibt daher keinen Aufschluss, ob die entstandenen Bilder der figurativen oder der ‚abstrakten Fotografie‘ zuzurechnen sind. Beide von Wiesing vorgeschlagenen Ebenen – Formalästhetik und Herstellungsprozess – eignen sich jenseits begriffsphilosophischer Überlegungen kaum zur Bestimmung des Phänomens. Darüber hinaus macht sein Ansatz deutlich, dass Abstraktion an sich bereits ein reduzierender Begriff ist, der nur auf eine zuvor gesetzte Norm angewendet werden kann. Auf der Ebene des Bildes kann Abstraktion nur in

Abgrenzung von einer bestimmten Vorstellung von Fotografie, etwa als zentralperspektivische, detailtreue oder realistische Abbildung verstanden werden, von der alle Abweichungen als abstrakt zu bezeichnen wären. Auf der Ebene des Produktionsprozesses werden in der Kamera entstandene Bilder als Norm bestimmt, von der dann reduziert wird. Beide Definitionen gehen nicht nur an den historischen Phänomenen vorbei. Sie vernachlässigen zudem, dass der formalen oder verfahrenstechnischen Reduktion hier wie dort eine normierte Vorstellung von Fotografie vorausgeht, die ihrerseits kontingenten Vereinbarungen unterliegt. Ein solches normatives Verständnis scheitert in der Praxis an unterschiedlichen kulturellen, gesellschaftlichen und institutionellen Kontexten, in denen das Medium Verwendung findet. Trägt man dagegen der Heterogenität der Anwendungsgebiete Rechnung, zerfallen sämtliche Definitionsversuche in der Struktur: *Die Fotografie existiert ebenso wenig, wie die Abstraktion. Fotografie ist vielmehr ein „sich entwickelnde[s] und ständigen Schwankungen unterworfen[e]s] Feld von Rezeptionshaltungen“<sup>22</sup>, die sich durch die Geschichte hinweg verändern und damit auch bestimmen, welche Bilder zu diesem oder jenem Zeitpunkt als abbildrealistisch oder abstrakt wahrgenommen werden.*

Um diesen Problemen zu entgehen, führt Wiesing schließlich die Kategorie der Intentionalität ein: die „nicht-gegenständliche Fotografie“ sei nur dann „abstrakte Fotografie“, wenn die Bildautor\*innen bewusst auf das Zeigen der Dinge verzichten, um etwas anderes vorzuführen: Wenn sie aufzeigen, was eine Fotografie ist; aufzeigen, dass Fotografien keine Zeichen, sondern autonome Gebilde sein können oder aufzeigen, dass Fotografien keine Bilder, sondern Objekte oder Objektkunst sein können.<sup>23</sup> Alle diese Parameter müssten der „Selbstreflexion im Medium der Fotografie“<sup>24</sup> zugeschrieben werden – eine Kategorie, die offensichtlich dem Kunstdiskurs des 20. Jahrhunderts entlehnt ist und damit übergeht, dass auch andernorts, etwa in der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts, intentional auf die Abbildung des Einen verzichtet wird, um das Andere zu visualisieren. Auf die eine oder andere Art lässt sich so jedes Bild der Fotogeschichte als abstrakt verstehen. Über das Phänomen selbst, also über die Frage, was Abstraktion für ein Medium wie die Fotografie bedeuten mag, werden damit aber keine Erkenntnisse gewonnen.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass es auf den folgenden Seiten um keine Theorie der ‚abstrakten Fotografie‘ gehen kann. Vielmehr gilt es, die zeitgenössischen Kontexte formal abstrakter Fotografien diskurs- und bildanalytisch nachzuzeichnen, um zu rekonstruieren, wann Abstraktion für das Medium wie gedacht wurde. Die fotografische Abstraktion steht als „theoretisches Objekt“<sup>25</sup> zur Disposition, dem sich verschiedene epistemische und ästhetische Kategorien zuordnen lassen, das aber mit einem strengen normativen Zugang nicht zu fassen ist. Die Herausforderung dieser Methode ist, dass sie einerseits von einzelnen formal abstrakten Fotografien ausgehen, andererseits aber *die* Abstraktion in der Fotografie als historisch wandelbares Phänomen in den Blick nehmen muss. Daher wende ich den Begriff nicht definitorisch-normativ. Ich verzichte darauf, von der ‚abstrakten Fotografie‘ zu sprechen und übertrage die Terminologie der Kunstgeschichte, wie etwa die Differenzierung von Abstraktion vs. Konkretion, nicht auf die Fotogeschichte. Begriffe wie ‚abstrakte Fotografie‘

und ‚konkrete Fotografie‘ nehme ich nur dort auf, wo sie im Diskurs selbst von Fotokünstler\*innen oder -theoretiker\*innen bemüht werden. Die Terminologie wird in diesem Buch als offenes Instrument verwendet: Abstraktion bezeichnet ein heterogenes Feld, in dem Phänomene wie Bildfehler, Unschärfe, Über- und Unterbelichtung, Grobkörnigkeit, Pixelstrukturen, Nah- und Fernsichten, Mikrofotografien, Luftaufnahmen, Ornamente, kameralose Aufnahmen und weitere mehr versammelt sind. Zu einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte wurden sie unter Begriffe oder Konzepte der Abstraktion gestellt, konnten zu einem anderen aber gerade auch gegenteilig verwendet werden – ihre historischen Deutungen konnten miteinander konkurrieren oder sich gegenseitig ausschließen. Das weite Begriffsinstrumentarium ermöglicht es, der eingangs angeführten, an der Kunstgeschichte orientierten Sicht auf das fotografische Medium zu entgehen, führt aber dazu, dass Begriffe und Konzepte nur um den Preis ihrer Entgrenzung und beständigen Neujustierung etabliert werden können. Der Zugang läuft notwendig auf verschiedenartige Bestimmungen von Abstraktion hinaus und spiegelt damit die Pluralität der abstrakten Kunst, deren verschiedene Strömungen sich gleichfalls nicht unter ein einziges Konzept haben subsumieren lassen. Denn das zuvor als Zeitdiagnose formulierte Postulat, dass die Vielzahl der Abstraktionstheorien der Menge abstrakt arbeitender Künstler\*innen entspreche, trifft auch auf die historische abstrakte Kunst zu: Heute wie damals zeichnet sich Abstraktion in erster Linie durch ihren diffusen und pluralen Charakter aus, der in den 1960er Jahren noch bemängelt wurde,<sup>26</sup> aktuell hingegen als unumgänglich und gesetzt gilt.<sup>27</sup> Ein Teilkapitel zur Begriffsgeschichte der ‚abstrakten Fotografie‘ geht diesem Zusammenhang genauer nach.

Das Buch ist durch verschiedene Bedeutungsebenen der Abstraktion strukturiert, die das Feld zu kartografieren helfen: Ich verfolge das Phänomen entlang fünf unterschiedlicher Kategorien, die dem Begriff selbst eingeschrieben sind. Abstraktion wird auf der Ebene der (1) Formalästhetik (Abstraktion/Figuration), der (2) Semiotik (Abstraktion/Repräsentation) und der (3) Verfahren (Produktionstechnik) diskutiert. Während diese drei ahistorischen Kategorien an alle fotografischen Bilder und verschiedene Kontexte wie Wissenschaft, Spiritismus und angewandte Kunst herangetragen werden können, treten im engeren ästhetischen Bereich des 20. Jahrhunderts weitere Bedeutungsebenen auf. Die Begriffskombination ‚abstrakte Fotografie‘ ist nun (4) als Diskurselement zu finden, das von Fotograf\*innen und Fotografiekritiker\*innen verwendet wird und sich in Anlehnung und Abstoßung (5) zum Abstraktionsdiskurs der bildenden Kunst konturiert. Erst hier steht also die Einbindung der Fotografie in den Kunstdiskurs zur Disposition.

Durch die Differenzierung dieser Bedeutungsebenen wird es einerseits möglich, über die kanonische kunstgeschichtliche Historisierung hinauszugehen und das Feld für das fotografische Medium neu zu sondieren. Andererseits kehrt die Unterscheidung dieser fünf Ebenen medien spezifische Eigenheiten hervor, die über das Fotografische und seine Konzeptualisierung, seine Aspekte und Charakteristika im historischen Wandel Aufschluss geben. Erst eine Zusammenschau der verschiedenen heterogenen Vorstellungen von Abstraktion macht das Phänomen jenseits ontologischer Konzepte beschreib- und erklärbar.<sup>28</sup> Denn indem sie sich gängigen

Medienzuschreibungen wie Abbildung und Detailtreue oder Wirklichkeitsbezug und Indexikalität verweigert, kehrt die Abstraktion diese Bestimmungen des Fotografischen überhaupt erst als essenzialistische und diskursive Zurichtung hervor. Nicht zuletzt werden damit ontologische Festschreibungen der Fotografie problematisiert.

Um die Abstraktion als spezifisches Phänomen der Fotografie sichtbar zu machen, gehe ich also zweigleisig vor: Ich verschränke eine Archäologie der Abstraktionsfiguren und -verfahren mit den damit einhergehenden Theoretisierungen. Wenn sie nicht an die Problematik übergeordneter Kategorien zurückgeführt wird, bleibt jede Archäologie ein positivistisches Sammeln von historischen Fakten. Eine Theoretisierung gewinnt hingegen nur durch konkretes historisches Material an Schärfe und bleibt ohne eine solche Fundierung ein philosophiegeschichtliches Unterfangen. Insofern ist das vorliegende Buch mit der Situation konfrontiert, dass es mit einem Begriff operiert ('abstrakte Fotografie'), der sich theoretisch als unhaltbar oder zumindest als unbestimmbar, pragmatisch aber als notwendig erweist. Die fotografische Abstraktion wird zu einer seismografischen Figur, die sich in unterschiedlichen Kontexten sowie in wissenschaftlichen und kunsttheoretischen Diskursen jeweils anders und neu bestimmt.

Die Abstraktion ist ein kunsthistorisch und medientheoretisch komplexes Themenfeld, das sich kaum erschöpfend behandeln lässt. Methodisch ist es nicht durch eine einfache chronologische oder systematische Gliederung zu bearbeiten. Zwar folgt das Buch selbst einem historischen Aufbau, die Kapitel sind in sich jedoch thematisch gegliedert. Systematische Analysen führen regelmäßig aus dem chronologischen Raster hinaus. Die Analyse setzt in Teil I mit systematischen Sondierungen des Feldes ein, die dem Problemkomplex aus zwei unterschiedlichen Perspektiven begegnen. Kapitel 1 diskutiert die Stellung der Fotografie in verschiedenen Diskursen der Abstraktion. Kapitel 2 verfolgt die Begriffsgeschichte der 'abstrakten Fotografie' in historischen Lexika und Ausstellungen. Auf diese theoriegeschichtliche Durchmessung folgen vier am Material ausgerichtete Großkapitel, denen jeweils übergeordnete Fragestellungen zugeordnet sind.

Teil II thematisiert die fotografische Frühzeit und die Verwendung der Fotografie im Kontext der (Pseudo)Wissenschaft des 19. Jahrhunderts. Es wird diskutiert, inwiefern abstrakte Effekte für die Entwicklung des Mediums konstitutiv waren. Zugleich wird der sich etablierenden Norm von Fotografie als naturgetreuem, detailreichem und realistischem Abbild der Wirklichkeit nachgespürt. Damit wird eine teleologische, zunehmend auf Abbildung und Wirklichkeitstreue gerichtete Medienkonzeption in Frage gestellt, die ein verengtes Bild auf die fotografische Entwicklungsgeschichte wirft. Für alle Kapitel dieses Teils ist ein Spannungsverhältnis zwischen Figuration (Formalästhetik) und Repräsentation (Semiotik) leitend: In Lücken und fehlerhaften Bildstellen sowie in wissenschaftlichen Aufnahmen erweist sich Abstraktion als inhärentes Moment der Fotografie, das Rückschluss auf ihre historisch wechselnde Konstitution gibt. Eine Fallstudie ist abschließend dem Spiritismus gewidmet und stellt die Franzosen Louis Darget und Hippolyte Baraduc ins Zentrum. Insgesamt behandelt Teil II Abstraktion als epistemisches Phänomen und verfolgt damit eine medienwissenschaftliche und wissenschaftsgeschichtliche Perspektive.

Teil III stützt sich gleichfalls auf Materialien aus dem angewandten Bereich, die nun unter gattungstheoretischen und formengeschichtlichen Aspekten beleuchtet werden. Anhand der Mikrofotografie und der Ornamentik zeigt sich exemplarisch, dass die Kategorisierung von angewandter und freier Fotografie nach der Jahrhundertwende brüchig wurde. Einerseits führte man ab 1900 Bildfehler ihrer Schönheit wegen gezielt herbei und las Mikrofotografien ästhetisch, bis sie in den 1970er Jahren als autonome Werke an die Stelle der abstrakten Kunst traten. Andererseits unterliefen Ornamente die Grenzen zwischen Vorlage (Muster) und Werk (Komposition). Die Verwendung in Wissenschaft und Kunstgewerbe arbeitete so dem Status von Fotografie als freiem Bildmedium zu. Da die frühesten Beispiele beider Bereiche vor die 1910er Jahre datieren, stellen Mikrofotografie und Ornamentik sowohl die Historisierung als auch die Kategorisierung der ‚abstrakten Fotografie‘ in Frage: Die fotografische Abstraktion bildete sich auch und gerade jenseits der freien Kunst aus.

Dagegen nimmt Teil IV eine diskursanalytische Perspektive ein. Hier gehe ich der Entwicklung des fotokünstlerischen Phänomens von den 1910er bis in die 1970er Jahre nach. Zunächst widmet sich eine Fallstudie dem Aufkommen der Begriffskombination ‚abstrakte Fotografie‘ in den 1910er Jahren bei Alvin Langdon Coburn. Daran schließt ein Kapitel zur Zwischenkriegszeit an, das zeigt, dass Abstraktion seinerzeit heterogene und widersprüchliche Momente bezeichnete. In den 1920er und 1930er Jahren stand sie weitgehend synonym zu Moderne und Avantgarde, ohne jedoch im modernistischen Diskurs aufzugehen. Mit dieser kunsttheoretischen Debatte des Purismus beschäftigt sich schließlich Kapitel 10, das der Zeit nach 1945 gewidmet ist: Anhand der Subjektiven und Generativen Fotografie geht es der These nach, dass der Modernismus erst in der Nachkriegszeit aus der Kunst auf die Fotografie übertragen wurde. Überwiegend geschah dies, um den Status des Mediums als autonome Kunstform zu festigen.

Abschließend beschäftigt sich Teil V mit der gegenwärtigen Fotokunst. Zunächst behandelt eine Fallstudie das Werk Wolfgang Tillmans‘, der heute als prominenter Vertreter der Abstraktion gilt. Kapitel 12 thematisiert die Diskurse um das Fotografische, die sich in der formal abstrakten Gegenwartsfotografie ausbreiten. Dieser Teil setzt mit der Wende zum neuen Jahrtausend ein und zieht damit einen historischen Schnitt, der in zweierlei Hinsicht bedeutsam ist: Einerseits zog die fotografische Abstraktion erst nach den 1970er Jahren, mit der Etablierung des Mediums in der Kunst, umfassend den Blick der Kunsthistoriker\*innen auf sich. Andererseits fiel diese Entwicklung mit den Anfängen der Digitalisierung und dem oftmals ausgerufenen ‚Ende der Fotografie‘ zusammen – eine Rhetorik, die als ‚Ende der Malerei‘ im beginnenden 20. Jahrhundert die Debatten um die Abstraktion der Kunst antrieb und jüngst im fotografischen Kontext wiederkehrt. Nun befragen Fotokünstler\*innen die Geschichte ihres Mediums, wobei nicht nur die Abstraktion als Diskurs der Kunst, sondern auch Kategorien wie Epistemologie, Repräsentation und Semiotik eine Renaissance erleben. Exemplarisch vollzieht Philipp Goldbachs eingangs besprochene *Copy That*-Serie diesen Schritt.