

KATHRIN SCHÖNEGG

Kalkulierte Distanz

Zur Autopoiese, Abbildung und Abstraktion in Fotografien nach 1970*

Die Geschichte der modernen Kunst ist untrennbar mit den Debatten um die Abstraktion verknüpft, vor deren Folie Malerei, Skulptur, Film oder Musik seit dem frühen 20. Jahrhundert diskutiert werden. Allein die Fotografie scheint von dieser Erzählung ausgeschlossen zu sein. Das technische Medium, so schrieb der Maler Oskar Schlemmer im Jahr 1916, sei nicht zur abstrakten Darstellung fähig, sondern entgegengesetzt als Antrieb für diese Bewegung zu verstehen. Die Fotografie weise „die Kunst auf ihre Bestimmung. Auf das Abstrakte. Auf das, was keine Fotografie geben kann.“¹ Noch deutlich später, in prominenten Theorien zur Entwicklung der modernen Künste, kehrt dieses Argument wieder, wenn dem technischen Medium anders als anderen Kunstformen eine ambivalente Position zugeschrieben wird: In den Kanon der abstrakten Kunst und den Diskurs des Modernismus, den der „Papst der Kunstkritik“² Clement Greenberg prägte, findet die Fotografie keinen Eingang. Dagegen beschreibt seine Schülerin Rosalind Krauss insbesondere für abstrakte Werke der 1970er Jahre ein Konzept moderner Kunst, das sich an der Funktionsweise der Fotografie orientiert. *Das Photographische* wird in ihrer Konzeption zum Dispositiv, durch das sich andere Kunstformen lesen lassen – Krauss bezieht sich jedoch nicht auf die Fotografie als Forschungsgegenstand, sondern fasst sie als „theoretisches Objekt“³. Weder die modernistische noch die post-modernistische Abstraktion thematisiert abstrakte Fotografien – hier wie dort sind fotografische Werke „blinde Flecken in den Augen der Kunsthistoriker“⁴, wie Monika Faber treffend formulierte.

Dieser Leerstelle im theoretischen Diskurs steht seit dem beginnenden 20. Jahrhundert eine Fülle an ungegenständlichen Fotografien gegenüber, die es nahe legt auch für das technische Medium einen „abstract turn“ anzunehmen.⁵ Jedoch lässt

* Mein herzlicher Dank gilt Floris M. Neusüss für die Genehmigung zur Abbildung seiner Werke.

1 Oskar Schlemmer zitiert nach Kemp, Wolfgang: „Theorie der Fotografie 1912-1945“, in: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von (Hg.): *Theorie der Fotografie I-IV*, Band II, München, 2006, S. 13-38, hier S. 13.

2 Lüdeking, Karlheinz: „Vorwort“, in: Greenberg, Clement: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, Hamburg, 2009, S. 9-28, hier S. 9.

3 Vgl. Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München, 1998, S. 14f.

4 Faber, Monika: „Blinde Flecken in den Augen der Kunsthistoriker. Gedanken zur Fotografie als Werkzeug der Kunsthistoriker“, in: *EIKON. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst*, 1998, Heft Nr. 23, S. 31-35.

5 Mit dem Begriff *abstract turn* bezeichnet Sabine Flach einen historischen Schnitt, mit dem der Begriff der Abstraktion, der vormals die Ästhetik begleitete, nun „zu einem *ästhetischen Grundbe-*

sich die Abstraktion, die in modernistischen Narrativen zuallererst ein medien-spezifisches Paradigma der Malerei darstellt, nicht ohne weiteres auf die Fotografiegeschichte übertragen,⁶ vielmehr erfordert die abstrakte Fotografie eine andere Kontextualisierung und Historisierung, als sie der Malerei zugrunde gelegt werden.⁷ Für die Debatten der Abstraktion lässt sich über das Medium der Fotografie zweierlei aufzeigen: (1) Zum einen kann mit der Medientheorie *des Photographischen*, wie sie Krauss formuliert, dargelegt werden, wie sich abstrakte Werke nach den 1960er Jahren dem physischen Körper wieder annähern. Geriet die Physis des Artefakts und mit ihr die Referenzialität in modernistischen Erzählungen der abstrakten Kunst aus dem Blick der ästhetischen Werke, die sich nur mehr auf sich selbst, jedoch nicht länger auf die Außenwelt richteten, korrigiert eine semiotische Lektüre, die an der Fotografiethorie geschult ist, diesen Blick auf die Abstraktion: Liegt den abstrakten Werken eine indexikalische Verweisung zugrunde, bleiben sie auf die Wirklichkeit bezogen. Überträgt man dieses fotografiethoretische Paradigma auf die Fotografie selbst, ergibt sich jedoch eine abweichende Historisierung, wenn sich (2) zum anderen anhand des fotografischen Bildmaterials zeigt, dass die Fotokünstler zur selben Zeit, in der der medienessenzialistische Diskurs des *High Modernism* überschritten ist und sich die Gattungsgrenzen zunehmend auflösen, tradierte fotografische Topoi in ihren Bildern problematisieren. Während sich die abstrakte Kunst der 1970er Jahre auf die Semiotik der Fotografie beruft, stellen die Fotokünstler das Dispositiv der Indexikalität, das ihrem Medium lange Zeit zugesprochen wurde, zur selben Zeit zur Disposition.

1. Modernistische Fotografie oder das postmodernistische *Photographische*: transparente Abbilder, indexikalische Zeichen

Clement Greenbergs modernistischer Erzählung liegt ein normatives und ontologisches Verständnis von Kunst zugrunde: In einem teleologischen Reinigungsprozess befreien sich die einzelnen Kunstformen von ihren narrativen, geschichtlichen

griff[wird], dessen Auftauchen für die Zeit seit der zweiten Hälfte des 19. Jh., vor allem aber um 1900 belegt ist.“ Flach, Sabine: „Abstrakt/Abstraktion“, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 7, Supplemente Register, Stuttgart/Weimar, 2005, S. 1–40, hier S. 2.

6 So der Ansatz der meisten vorliegenden Publikationen: Vgl. Kellein, Thomas/Lampe, Angela (Hg.): *Abstrakte Fotografie* (Kat. Ausst., Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2000–2001), Ostfildern-Ruit, 2000; Jäger, Gottfried (Hg.): *Die Kunst der abstrakten Photographie* (Kat. zum 21. Symposium über Fotografie und Medien, Bielefeld 2000), Stuttgart, 2002 sowie konzeptuell vergleichbar, aber hier unter der Terminologie des ‚Konkreten‘ bzw. der ‚Reduktion‘: Jäger, Gottfried/Krauss, Rolf H./Reese, Beate (Hg.): *Konkrete Fotografie*, Bielefeld, 2005; Linschiger, Josef (Hg.): *Fotografie konkret* (Kat. zum 16. Gmunder Symposium für aktuelle Kunst), Wien, 2006 und Horak, Ruth (Hg.): *Rethinking Photography I + II. Narration und neue Reduktion in der Fotografie* (Kat. Ausst. und Symposium, Graz und Wien 2002) Salzburg, 2003.

7 Eine alternative Geschichte der abstrakten Fotografie, die die Abstraktion aus der Fotografiegeschichte heraus entwickelt, anstatt die Narrative der modernen Malerei zu übernehmen, erarbeite ich an anderer Stelle. Vgl. Schönegg, Kathrin: *Nicht(s) Zeigen. Zur Abstraktion in der Photographie* (Arbeitstitel), Dissertation im Entstehen, Universität Konstanz.

und illusionistischen Momenten, die die zugrunde liegenden Medienspezifika bis dahin verdeckten, um in einer bildanalytischen Entwicklung zu sich selbst zu finden. Diese Suche nach dem ‚Wesen‘ der einzelnen Künste führt zur Abstraktion: Die Malerei findet zur Fläche, die Skulptur zum Raum. Die Kunst wird von der äußeren Welt autonom, um ihre eigenen Bedingungen zu thematisieren und derart „mittels der Kunst auf die Kunst aufmerksam [zu] machen.“⁸

Diese für die Kunsttheorie wichtige, aber oftmals kritisierte Perspektive auf die Abstraktion⁹ schließt die Fotografie gänzlich aus ihrer Erzählung aus. Greenberg begründet die fehlende Selbstkritik in der Fotografie mit ihrer medialen Struktur: „[D]ie Photographie ist das transparenteste aller künstlerischen Medien“¹⁰ und bestimmt sich über ihre dokumentarische Funktion. Sie sei keine „reine Bildkunst“¹¹, sondern Historie, Bericht und Beobachtung und erreiche daher die beste Wirkung „wenn sie möglichst wenig Aufmerksamkeit auf sich selbst zieht und die fast ‚praktische‘ Bedeutung des Bildgegenstandes *durchscheinen* lässt.“¹² Für Greenberg ist die Fotografie „die einzige Kunst, die es sich leisten kann, noch naturalistisch zu sein“¹³ – er sieht die Essenz der Fotografie in ihrer transparenten Abbildung, hinter der das Medium verschwinden und unsichtbar werden soll. Liegt jedoch das ‚Wesen‘ der Fotografie in der Abbildung, während sich der selbstkritische Prozess der modernen Kunst gerade in der Eliminierung des Abbildens äußert, schließen sich die Konstitution des technischen Bildes und das analytische Projekt des Modernismus notwendig aus. Daher kann Greenberg in der formalen Anlehnung der Fotografie an die abstrakte Komposition der modernen Malerei nur „eine Verwechslung der jeweils eigentümlichen Herangehensweisen“¹⁴ beider Medien sehen, mit der die Fotografie einen Legitimationsverlust erleidet, anstatt über die Anwendung dieser Methoden die Aufgabe des Modernismus zu erfüllen, nämlich „ihre Position innerhalb ihres Gegenstandsbereichs zu stärken“¹⁵.

In Absetzung zu dieser Ansicht entwickelt Rosalind Krauss eine Geschichte der (Post-)Moderne, die die Fotografie zum theoretischen Funktionsmodell der abstrakten Kunst erhebt. Ihr geht es nicht darum, das medienpezifische ‚Wesen‘ der Fotografie zu fassen, sondern in der Funktionsweise fotografischer Bedeutungsfor-

8 Greenberg, Clement: „Modernistische Malerei“ [1960], in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam/Dresden, 1997, S. 265-278, hier S. 267. Diese Argumentation findet sich in Kerngedanken bereits in dem Aufsatz „Zu einem neueren Laokoon“ [1940], in: ebd., S. 56-81.

9 Für exemplarische Positionen im Anschluss an und in Absetzung zu Greenberg vgl. die Hinweise in der Einleitung dieses Bands.

10 Greenberg, Clement: „Das Glasauge der Kamera“ [1946], in: ders.: *Die Essenz der Moderne*, a.a.O., S. 107-113, hier S. 110.

11 Greenberg, Clement: „Vier Photographen“ [1964], in: ders.: *Die Essenz der Moderne*, a.a.O., S. 336-343, hier S. 336.

12 Ebd., (Hervorhebung K.S.).

13 Greenberg: „Das Glasauge der Kamera“, a.a.O., S. 110.

14 Ebd., S. 113.

15 Greenberg: „Modernistische Malerei“, a.a.O., S. 265.

men die Heterogenität moderner Kunst zugänglich zu machen, die sich insbesondere seit den 1970er Jahren dadurch auszeichne,

dass die Fotografie in ihr das allgegenwärtige Repräsentationsmittel ist. Sie kommt nicht nur im nahe liegenden Fall des Fotorealismus vor, sondern auch in all den Formen, die auf Dokumentation beruhen [...]. Aber nicht die verstärkte Präsenz der Fotografie als solche ist bezeichnend. Bezeichnend ist vielmehr deren Verbindung mit expliziten Formen des Index.¹⁶

Krauss Konzept *des Photographischen* schließt zum einen an die Trias der Semiotik von Charles S. Peirce an, in dessen Deutung die Fotografie primär zwischen ikonischem und indexikalischem Zeichen changiert.¹⁷ Von seinem triadischen Modell übernimmt Krauss zum einen die produktionsästhetische Idee des physischen Kontakts,¹⁸ die sie zum anderen mit den frühen semiotischen Schriften Roland Barthes' kurzschließt, in denen er weniger auf die Bildgenese, als auf die Bedeutungsstruktur der Fotografie abhebt.¹⁹ Barthes zufolge ist das fotografische Medium eine *Botschaft ohne Code*, ein Austritt aus der kulturellen Ordnung und damit eine natürliche, uncodierte Nachricht, die anders als andere Botschaften erst im Leseprozess wieder mit einer Codierung überschrieben wird. Das fotografische Bild befindet sich in einer „dialektische[n] Bewegung“²⁰ zwischen notwendiger Signifikanz und genuiner Insignifikanz – ein Widerspruch der Bedeutung, die zur gleichen Zeit denotiert und konnotiert, leer und besetzt ist. Dieses Signifikationsmodell kleidet Krauss in die Peircesche Terminologie des Index' und sieht in dem an der Fotografie geschulten, „veränderte[n] Verhältnis zwischen Zeichen und Bedeutung“²¹ das gemeinsame Prinzip der abstrakten Werke der 1970er Jahre.

16 Krauss, Rosalind: „Anmerkungen zum Index I“ [1976], in: dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Geschichte und Theorie der Fotografie Band 2, hg. v. Herta Wolf, Amsterdam/Dresden, 2000, S. 249-264, hier S. 260.

17 Sie zeichnet sich einerseits durch eine ikonische Ähnlichkeit mit den Dingen aus, andererseits steht sie aufgrund ihrer Herstellungsweise in einer physikalischen Kausalrelation zu ihnen. In Peirces für die Fotografietheorie kanonisch gewordenem Text „Die Kunst des Raisonierens“ heißt es diesbezüglich: „§ 4. Similes. Photographien, besonders Momentaufnahmen, sind sehr lehrreich, denn wir wissen, dass sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen. Aber diese Ähnlichkeit ist davon abhängig, dass Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie zu der [...] Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind.“ Peirce, Charles Sanders: „Die Kunst des Raisonierens“, in: ders.: *Semiotische Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main, 1986, S. 191-201, hier S. 193.

18 Sie isoliert damit die einzelnen Zeichentypen voneinander – eine Abwandlung, die in Peirces Modell nicht gegeben ist, da hier die Objektbezüge immer vermischt und unrein gedacht werden.

19 Vgl. Barthes, Roland: „Die Fotografie als Botschaft“ und „Die Rhetorik des Bildes“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Kritische Essays III, Frankfurt am Main, 1990, S. 11-27 und S. 28-46.

20 Barthes: „Die Fotografie als Botschaft“, a.a.O., S. 23.

21 Krauss: „Anmerkungen zum Index I“, a.a.O., S. 259.

Funktionsprinzip Fotografie: Abstraktion als Hinwendung zum ‚Realen‘

Die Differenz, die Krauss zwischen der abstrakten Kunst vor den 1960ern und der in den 1970ern ausmacht, lässt sich über die Referenzialität der Werke fassen. Sie erlaubt eine Bestimmung der Abstraktion, die sich nicht als Abwendung von der Wirklichkeit, sondern als *potenzielle Hinwendung* zur Realität verstehen lässt. „Indem sie zum theoretischen Objekt wird“, so das Programm Krauss’, „verliert die Fotografie ihre Spezifität als Medium.“²² Es geht nun nicht mehr darum, die Essenz der einzelnen Medien freizulegen und das Werk derart an die innere Logik der jeweiligen Medien zu binden, vielmehr sei nun „die Fotografie [...] zum gültigen Modell für die Abstraktion geworden“²³. Ihr Modellcharakter äußert sich darin, dass die Künstler ihre Arbeiten dem formalen Charakter des fotografischen Index anpassen, wobei sie an der Struktur der Fotografie als *bedeutungsloser Bedeutung* partizipieren. Die Werke in den 1970er Jahren sind abstrakt, da sie als „leere Zeichen“ auftreten, „die sich nur dann mit Bedeutung füllen, wenn sie physisch zu einem äußeren Referenten oder Gegenstand in Beziehung gesetzt werden.“²⁴ Verlangt die Fotografie einen Text, ein Supplement oder eine Diskursivierung, um das rohe, natürliche Zeichen lesbar zu machen, verzichten die Werke dieser ‚neuen Abstraktion‘ auf ebendiese Einbindung, um die Lesbarkeit der Arbeiten gerade zu verhindern. Da sich die abstrakten Werke das Zeigen ohne Bedeutung zunutze machen, liegt hier eine neue Konzeption abstrakter Kunst zugrunde, die sich nun in der „stumme[n] Präsenz eines unkodierten Ereignisses“²⁵ zeigt: Nach der ambivalenten Logik der Fotografie werden die abstrakten Werke auf eine Spur reduziert, die in einer möglichen Semiose verharret, aber noch nicht semiotisiert worden ist.

Krauss’ Verständnis der ‚neuen Abstraktion‘ führt damit aus der selbstreferenziellen, modernistischen Teleologie heraus: Anstatt einer reinen Selbstbezüglichkeit liegt hier ein deiktisches System zugrunde – eine semiotische Verweisung, die auf Fremdreferenz zielt. Indem die abstrakten Werke die fotografische Logik des Index adaptieren, sind sie als *schwache Zeichen* zu verstehen, die über die Einbettung in die Zeichenlogik *starke Zeichen* und damit auch wieder lesbar werden können.²⁶ Derart kann die Abstraktion als Möglichkeit zur *Re-Semiotisierung* gesehen werden, die das Werk nicht vom ‚Realen‘ ab-, sondern ihm zuwendet, da die Werke über ihre semiotische Struktur mit den Dingen verhaftet bleiben: „Die mögliche formale Intervention des Künstlers unterbindend, ist das Werk die überwältigende physische Präsenz des ursprünglichen Objekts, fixiert in der Spur des Abdrucks.“²⁷

22 Krauss, Rosalind: „Die Neuerfindung der Fotografie“, in: Sabau, Luminata (Hg.): *Das Versprechen der Fotografie*, München u.a., 1998, S. 34-42, hier S. 35.

23 Krauss, Rosalind: „Anmerkungen zum Index II“ [1977], in: dies.: *Die Originalität der Avantgarde*, a.a.O., S. 265-276, hier S. 265.

24 Ebd., S. 271.

25 Ebd., S. 267.

26 Für diese Unterscheidung vgl. Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln, 1999, S. 196.

27 Krauss: „Anmerkungen zum Index I“, a.a.O., S. 262.

Während die Fotografie in Greenbergs modernistischem Narrativ nicht zur Abstraktion fähig ist, wird *das Photographische* in der „post-medialen“ Situation²⁸, die Krauss beschreibt, gerade zur Neubestimmung des Abstrakten. War bei Greenberg das transparente Abbild der Fotografie Grund dafür, ihr die Möglichkeit und den Mehrwert abstrakter Darstellung abzusprechen, ist die spezifische Signifikationsstruktur *des Photographischen* für Krauss zum Paradigma einer neuen Abstraktion geworden. Da die Logik der Fotografie zu Werken führt, die abstrakt, jedoch nicht mehr in einem modernistischen Sinne medienreflexiv sind, schließen sich Abstraktion, Abbildung und Referenzialität nicht mehr aus.

Abständige Körper: von selbsttätigen Pinseln und fixierten Schatten

Am 9. März 1960 und damit wenige Jahre vor dem historischen Schnitt, den Krauss für die ‚neue Abstraktion‘ einführt, inszenierte Yves Klein in der Pariser ‚Galerie internationale d’art contemporain‘ eine Performance, die nicht nur die Beziehung zwischen Bild, Abbild und seiner Produktion zum Thema hatte, sondern die paradigmatisch in Krauss’ Funktionsprinzip *des Photographischen* aufgeht, obschon sie sich selbst nicht auf seine Werke bezog. Klein stellte im Rahmen seiner Performance, die im Wesentlichen aus breit ausgelegten Papierbahnen auf einer Bühne, monotoner Musik, ihm selbst, drei unbekleideten Frauen und geladenem (männlichen) Publikum bestand, Abdrucke der weiblichen Körper her, die zuvor mit seinem *International Klein Blue* bestrichen worden waren.²⁹ Nach seiner Anweisung, so schrieb Klein, brachten die Frauen die Farbe auf ihre Körper auf, um als ‚lebende Pinsel‘ ihre Spuren auf dem Papier zu hinterlassen:

[D]iese lebendigen Pinsel waren ständig unter meinem Befehl, d.h. ein wenig nach rechts und nun nach links, wieder ein bisschen nach rechts usw. Was mich selbst betrifft, hatte ich das Problem des Abstandes so gelöst, dass ich mich zu der malenden Fläche in einer bestimmten und von mir selbst auferlegten Entfernung hielt.³⁰

Der Abstand zwischen dem Künstler und seiner Malfläche ermöglicht es Klein, sich aus der Bildgenese weitestgehend zurückzuziehen. Mit der Performance inszeniert er ein Setting, in dessen Rahmen die *Anthropometrien* entstehen und als optische Zeugnisse die Vorführung überdauern – Klein stellt die Handlungsbedingungen bereit, die er selbst jedoch nicht mehr ausführt: Die Farbe wird nicht durch die Künstlerhand, sondern qua der als Pinsel instrumentalisierten Frauen auf den Träger ge-

28 Krauss: „Die Neuerfindung der Fotografie“, a.a.O., S. 38.

29 Kleins *Anthropometrien* werden hier zum einen zur Parallelisierung der zeitgenössischen Kunst und Fotografie bzgl. der inszenierten Ausschaltung des Künstlers, zum anderen zur Differenzierung der Logik des Abdrucks in Malerei und Fotografie herangezogen. Ein Überblick zu Kleins Arbeiten und weiterführende Literaturhinweise finden sich bspw. in *Yves Klein* (Kat. Ausst., Schirn 2004-2005, Guggenheim 2005), Ostfildern-Ruit, 2004.

30 Yves Klein zitiert nach Mersch, Dieter: „Was ist ein Bild? Yves Kleins Anthropometrien (1958-61)“, in: Mahayni, Ziad (Hg.): *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, München, 2002, S. 35-49, hier S. 40.

bracht, die die vermeintlich genauen Vorstellungen Kleins, anders als er es in obigem Zitat postuliert, notwendig nur bedingt umsetzen können. Da sich die künstlerische Leitung der Bildgenese eher auf die Rahmenbedingungen als auf die Bearbeitung der Malfläche richtet, zieht in die *Anthropometrien* ein Modell des Zufalls ein, der das Resultat mitbedingt. Den Werken liegt damit ein Produktionsmodell zugrunde, das sich als „nichtintentionale Werkgenese“³¹ beschreiben lässt, da hier die Künstlerintention partiell eliminiert und so mit Momenten der Indeterminiertheit verschränkt wird. Damit geht auch eine Nivellierung des Stils einher, die Rosalind Krauss als spezifische Funktionslogik *des Photographischen* beschreibt, wenn sie meint, dass „[d]ie indexikalische Präsenz des Fotos oder Körperabdrucks verlangt[,] das Werk als bewusste Ausschaltung von Stilfragen zu sehen.“³² Kleins *Anthropometrien*, die dem Künstler den Malvorgang entziehen und ihn damit partiell zum passiven Beobachter der Bildgenese werden lassen, reduzieren das fertige Bild auf eine physische Spur, die der Körper auf den Papierbahnen hinterlassen hat. Diese Abdrücke sind nur über die Reflexion ihrer speziellen Genese zu verstehen und verbleiben – wie es Krauss dem *Photographischen* zugrunde legt – ohne diese Diskursivierung signifikationslos.

Die Resultate dieser Performance, die durch den direkten physischen Kontakt mit den Körpern hergestellt werden, aber dennoch meist abstrakte Verwischungen zeigen, adressieren ein anderes Abstraktionsmodell als das modernistische. Kleins Körperbilder fügen sich nicht in den formalistischen Abstraktionsprozess ein, sondern führen zwei kontroverse Bildmodelle – den Realismus und die Abstraktion – zusammen. Es sind realistische Abbilder *und* abstrakte Bilder zur gleichen Zeit, die man mit Georges Didi-Huberman als eine für das 20. Jahrhundert „typische Form der Kritik an der klassischen Repräsentation“³³ sehen könnte: Nach Didi-Huberman gehört der Abdruck einer anderen Bildordnung als die Mimesis an, da er die Originalität des Künstlers, seine Kontrolle über das entstehende Werk und damit auch die Authentizität der Bildgenese unterläuft. Der Abdruck schlägt

einen grundlegend anderen Weg ein [] als die Abstraktion, denn statt sich radikal vom dargestellten Gegenstand, vom ‚Realen‘ abzuwenden, wendet der Abdruck sich ihm radikal zu, so radikal, dass er in der Berührung jede optisch ‚angemessene Distanz‘, jede Konvention oder Evidenz der Sichtbarkeit, der Erkennbarkeit, der Lesbarkeit subvertiert.³⁴

Wie die Abstraktion resultiert in Kleins Werken der Abdruck in ungegenständlichen Formationen, verschließt sich jedoch dem Realen nicht, sondern bleibt auch

31 Als „nichtintentionale Werkgenese“ bezeichnet Holger Schulze ästhetische Produktionsmodelle der Moderne, die mit dem Zufall arbeiten und verschiedene Arten der Aleatorik einsetzen, um den Künstler zum „Werkgenerator“ werden zu lassen. Vgl. Schulze, Holger: „Das Modell der nichtintentionalen Werkgenese. Über Werkgeneratoren zwischen Cage und Frontpage“, in: Gendolla, Peter/Kamphusmann, Thomas (Hg.): *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt am Main, 1999, S. 94-121, hier S. 113f.

32 Krauss: „Anmerkungen zum Index I“, a.a.O., S. 263.

33 Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*, a.a.O., S. 191.

34 Ebd.

in der Abständigkeit mit ihm verbunden. Es handelt sich um realistische Abformungen, die abstrakte Gebilde ergeben und den „Gegensatz von Prozess und Resultat, von ‚abstrakt‘ und ‚figurativ‘“³⁵ auflösen.

Auch mit fotografischen Mitteln entstehen in einem ähnlichen Zeitraum vergleichbare Arbeiten. Der Kasseler Fotograf Floris M. Neusüss variiert seit den 1960er Jahren das klassische, kleinformatige Fotogramm, indem er auf übergroßen Papierbahnen fotografische ‚Abdrücke‘ von Körpern erzeugt.³⁶ Die kamerалosen Bilder entstehen durch direktes Auflegen der Dinge auf das fotografische Papier und führen damit die Strukturäquivalenz zwischen Fotografie und Abdruck vor Augen: Als technische Dispositive sind beide vergleichbar, da sie sich durch einen materiellen Träger, eine Geste, die sie hervorbringt, sowie ein mechanisches Resultat (eine Markierung) auszeichnen.³⁷ Wie andere Druckpraktiken werden Fotogramme im Kontaktverfahren hergestellt, jedoch klassischerweise ohne ein dazwischen geschaltetes Negativ produziert und sind damit anders als apparative Aufnahmen Unikate, die die technische Reproduzierbarkeit und Variabilität der Größenverhältnisse fotografischer (Kamera-)Aufnahmen durchkreuzen.

Aus Neusüss' Körperfotogrammen lässt sich jedoch nicht nur die Äquivalenz, sondern auch die mediale Differenz zwischen Abdruck und Fotografie ablesen – das fotografische Bild gleicht eben nicht „Fußabdrücken im Sand oder Spuren, die im Staub hinterlassen worden sind“³⁸: Indem sich die Probanden während der Belichtung nicht nur in direktem, sondern auch in vermitteltem Kontakt zum Trägermaterial befinden, erweist sich die Parallelführung von Abdruck und Fotografie, wie sie seit der Übertragung der Index- in die Fototheorie monolithisch zu finden ist, als metaphorisch. Im fotografischen Material schreibt sich anders als in anderen Druckverfahren nicht tatsächlich das Ding ein, das qua Kraftereinwirkung *auf* bzw. *in* den Träger gepresst wird. Das visuelle Resultat verdankt sich vielmehr einer *Vermittlung der Dinge* durch das Licht. Daher erscheinen in diesen fotografischen ‚Abdrücken‘ die (negativen) Schatten der Probanden auch dann, wenn sich ihre Extremitäten nicht in Berührung, sondern in Distanz zum Träger befinden. Auf Neusüss' positivem *Körperfotogramm o. T.* (Abb. 1), in dem das Modell auf dem empfindlichen Papier sitzt, zeichnen sich daher nicht nur die Füße und Hände ab, die auf dem Träger aufliegen, sondern auch diejenigen Extremitäten, die weiter vom Trägermaterial entfernt sind. So zeigt das Resultat dieses ‚Lichtabdrucks‘ nicht nur das aufgelegte Gesäß, Fußsohlen und Hände, sondern weniger deutlich auch ein Knie, Schulter und Kopf, die aufgrund der Distanz zum Träger in Druckverfahren, die mit Kraftereinwirkung arbeiten, nicht sichtbar wären.

Insofern ist nicht nur die apparative Fotografie als gänzlich anderes Modell zum Abdruck zu sehen, vielmehr ist auch das Fotogramm – die vermeintliche „Mini-

35 Ebd., S. 29.

36 Neusüss schließt damit an die Arbeiten von Robert Rauschenberg und Susan Weil aus den 1950er Jahren an, die ihrerzeit großformatige Körperdrucke im Cyanotypie-Verfahren anfertigten.

37 Vgl. Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*, a.a.O., S. 14.

38 Krauss: „Anmerkungen zum Index I“, a.a.O., S. 256.



Abb. 1: Floris Michael Neusüss, *Körperfotogramm o. T.*, 1967,
Leonar Autokop auf Kartenleinwand, 104,5 x 126 cm, Coll. Staatliche Museen Kassel.

maldefinition der Photographie³⁹ und dasjenige Verfahren, das gängigerweise zur Legitimation dieses Vergleichs herangezogen wird – vom Abdruck zu unterscheiden. Weder in der Fotografie, noch im kameralosen Fotogramm ist es das Objekt, das das Resultat oder, wie Krauss meint, gar „die visuelle Ähnlichkeit [...] *physisch erzwungen*“⁴⁰ hat, vielmehr wird das Ergebnis von der Lichtreflexion zwischen den Dingen und dem sensiblen Material hervorgerufen. Changiert jede optische Markierung eines Abdrucks zwischen Form und Formlosigkeit, zwischen abstrakten und figürlichen, ähnlichen und unähnlichen Zeichen, gilt dies für fotografische ‚Abdrücke‘ verstärkt: Fotografien sind weniger noch als andere Druckverfahren dazu gezwungen, eine vorgängige Ähnlichkeit zu reproduzieren, da sie ihre Markierung nicht durch die Einwirkung eines Objekts auf den Träger erlangen. Da es das Licht und nicht das Ding ist, auf das die empfindliche Oberfläche reagiert, können fotografische ‚Abdrücke‘ auch gänzlich unähnliche, abstrakte Formationen zur Erscheinung bringen. In der Fotografie wie auch im Fotogramm ist die Unähnlich-

39 Vgl. Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Geschichte und Theorie der Fotografie Band 1, hg. v. Herta Wolf, Amsterdam/Dresden, 1998, S. 54.

40 Krauss, Rosalind: „Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären“, in: dies.: *Das Photographische*, a.a.O., S. 73-89, hier S. 80.

keit jeder potenziellen Formation und Figuration vorgelagert.⁴¹ Insofern ist jede Ähnlichkeit zwischen dem fotografischen Bild und dem Ding kein notwendiges Ergebnis dieser Techniken, wie es Krauss postulierte. Vielmehr stellt die optische Entsprechung zwischen beiden nur *eine* mögliche Manifestation foto-chemischer Prozesse dar. Greenbergs Verständnis von der apparativen Fotografie als transparentem Abbild widerspricht damit ebenso wie Krauss' Konzeption der kamerалosen Fotografie, die sie als notwendig ähnliches Ergebnis einer kausalen Relation zwischen den Dingen und dem Material versteht, der Medialität der Fotografie. Beide Modelle stehen zudem konträr zur tatsächlichen Genealogie des Mediums, das von unähnlichen Bildern seinen Ausgang nahm und erst im Laufe des 19. Jahrhunderts auf Ähnlichkeit hin konzipiert wurde.

2. Autopoiese und Abbildungszwang: Fotografie als ästhetisches Reflexionsmedium nach 1970

Der historische Schnitt der 1970er Jahre, mit dem Krauss die Wende vom Modernismus zum Postmodernismus markiert, stellt auch für die Fotografiegeschichte eine grundlegende Zäsur dar. In diesen Jahren erfährt die Fotografie in kommerzieller, ästhetischer und musealer Hinsicht eine umfassende Apotheose, die Douglas Crimp auf die folgende, prominente Formulierung brachte:

[N]achdem sie die gesamte Ära der Moderne ausgeharrt hatte, tauchte die Fotografie wieder auf, um endlich ihr Erbe geltend zu machen. Die Fotografie mochte 1839 *erfunden* worden sein, aber sie wurde erst in den siebziger Jahren *entdeckt*.⁴²

Mit der ‚Entdeckung der Fotografie‘ bezeichnet Crimp das steigende Interesse, das sowohl Künstler wie auch Museen seinerzeit für die Fotografie aufwiesen, und das er auf die Veränderungen der ästhetischen Debatten zurückführt: Zu dem Zeitpunkt als der *High Modernism* überschritten ist und sich die Gattungsgrenzen zunehmend auflösen, erlangt das fotografische Medium Crimp zufolge eine neue Relevanz, da es qua seiner maschinellen Bildgenese und technischen Reproduzierbarkeit die Möglichkeit bietet, die alten Kategorien der modern(istisch)en Ästhetik, wie die Originalität, die Authentizität, die individuelle Kreation des Künstlers oder die Aura des Werks (ironisch) zu unterlaufen. In der postmodernistischen Kunst finde daher eine Aufwertung der Fotografie statt, die sich jedoch darauf be-

41 Diesbezüglich hat Peter Geimer richtig formuliert: „Die Ungegenständlichkeit ist keine Qualität, die der Fotografie irgendwann *hinzugefügt* wurde. Historisch gesehen verhält es sich eher umgekehrt: Das Sichtbarwerden des Materials war ursprünglich. Die Abbildfunktion der Fotografie war ihr nicht immer schon selbstverständlich mitgegeben, sondern musste mithilfe – und bisweilen auch: gegen den Widerstand – ihrer technischen und materiellen Grundlagen erzeugt werden.“ Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg, 2010, S. 70.

42 Crimp, Douglas: „Das Ende der Malerei“, in: ders.: *Über die Ruinen des Museums. Das Museum, die Fotografie und die Postmoderne*, Dresden/Basel, 1996, S. 100-122, hier S. 109.

schränke, die Modi der „Fotografie-als-Kunst“ einzusetzen, „um sie zu untergraben oder um über sie hinauszugehen“⁴³. Diese Verwendung der Fotografie beobachtet Crimp bei Konzeptkünstlern wie Sherry Levine oder Ed Ruscha, die sich faktisch jedoch weniger auf die Fotografie *als Kunst* berufen, sondern die das technische Medium zu Abbildungszwecken instrumentalisieren und an seinem vermeintlich neutralen Dokumentarismus sowie der technischen Reproduzierbarkeit partizipieren.⁴⁴ Dass die Fotografie in den 1970er Jahren ins Museum einzieht, verdankt sich daher nicht der Fotografie *als Kunst*, sondern der Fotografie *als Medium*: Die Verwendung der Fotografie *in der Kunst* des Postmodernismus beruft sich auf die Fotografie als dokumentarisches Abbild und lässt damit die Fotografie *als Kunstform* aus dem Blick geraten – und damit auch eine ganze Tradition von fotografischen Arbeiten, die seit dem Piktorialismus, spätestens aber seit den Avantgarden gerade jenes abbildende Prinzip, das der Fotografie lange Zeit zugesprochen wurde, aufzulösen suchten, um das *Medium* Fotografie in eine *Kunstform* zu transformieren, die anderen Künsten ebenbürtig ist.⁴⁵

Nahezu zeitgleich zu diesen institutionellen Verschiebungen häufen sich nicht nur im weiteren Feld der Malerei, wie etwa bei Yves Klein, Praktiken der ‚nicht-intentionalen Werkgenese‘, die die Bildentstehung der Kontrolle des -autors partiell entziehen. Auch *Fotografiekünstler* stellen seinerzeit vermehrt Arbeiten her, die das Moment des Automatismus und der Selbstentstehung des Werks ins Zentrum des Interesses rücken. Während bei Klein diese Unterbindung der eigenen Intervention jedoch äquivalent zu konzeptionellen Arbeiten als Usurpierung der Kategorien modern(istisch)er Kunst zu verstehen ist, stellt die Kategorie der *Autopoiese*⁴⁶ weniger ein Novum der Fotografie nach 1970, als vielmehr eine tradierte

43 Crimp, Douglas: „Die fotografische Aktivität des Postmodernismus“, in: ders.: *Über die Ruinen des Museums*, a.a.O., S. 123-140, hier S. 133.

44 In diesem Kontext ist auch die zunehmende Signifikanz deutscher Fotografen wie Bernd und Hilla Becher zu sehen, die mit ihren reduzierten, sachlichen Aufnahmen von Industriebauten etwa zeitgleich in den Kontext minimalistischer Konzeptkunst gestellt werden. Eine vergleichbare Aufwertung der Fotografie, wie sie hier mit Crimp für die amerikanische Kunst beschrieben wird, lässt sich äquivalent auch in Deutschland beobachten. Vgl. für eine deutsche Perspektive dieser musealen Verschiebung Glasenapp, Jörn: „Der Einzug der Fotografie ins Museum“, in: ders.: *Die deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, Paderborn, 2008, S. 309-351.

45 Vgl. zur Unterscheidung der *Fotografie-als-Kunst* und der Verwendung der Fotografie *in der Kunst* auch Solomon-Godeau, Abigail: „Winning the game when the rules have been changed. Art photography and postmodernism“ [1983], in: Liz Wells (Hg.): *The photography reader*, London, 2003, S. 152-163 sowie dies.: „Photography after Art Photography“, in: Brian Wallis (Hg.): *Art after Modernism. Rethinking representation*, Boston, 1984, S. 75-85. Kürzlich wurde die zeitgenössische Fotografie anders unterteilt: in die Verwendung der Fotografie in der Konzeptkunst und in die Tableauformen/piktoralen Großformate, wie sie prominenterweise die Becher-Schule herstellt. Auch hier wiederholt sich diese Leerstelle von Fotografen, die sich auf eine fotografiehistorische Tradition berufen. Vgl. zu dieser Zeitdiagnostik Costello, Diarmuid/Iversen, Margaret: „Introduction: Photography after conceptual art“, in: dies. (Hg.): *Photography after conceptual art*, 2010, S. 1-11, hier S. 1.

46 Mit dem Begriff der *Autopoiese* soll hier weder die biologische Etymologie, noch die Begriffstradition der Systemtheorie aufgerufen werden. Mit *Autopoiese* bezeichne ich eine Produktionslogik, die das Agens einer „eigentlich unbestimmten Instanz des ‚von selbst‘“ aufweist. Damit schließe ich an die Terminologie von Dario Gamboni, Friedrich Weltzien u.a. an. Zur Begriffs-

Einschätzung der Produktionsästhetik des technischen Mediums Fotografie dar. Vor allem in ihrer Frühzeit wurde der fotochemischen Bildherstellung eine geteilte Autorschaft zugeschrieben, in der Natur und Mensch gleichermaßen als Produzenten der Bilder in Erscheinung traten. Dieser Topos der geteilten Autorschaft findet sich etwa in den Reaktionen früher Rezipienten, die die technischen Bilder einerseits als „vom Himmel gefallene Abdrücke“⁴⁷ beschrieben und sie damit in die Tradition acheiropoietischer (nicht-von-Menschenhand-gemachter) Ikonenbilder rückten. Diese Einschätzung partizipiert explizit an sakralen, sich von selbst vollziehenden Bildphänomenen, wie dem Schweißstuch der Veronica und anderen *Vera Icons* und geht damit über den reinen Automatismus der Bildgenese hinaus.⁴⁸ Andererseits insistierten die Produzenten dieser Bilder darauf, dass sowohl die entstandenen Werke, als auch die zu ihrer Herstellung eingesetzten Verfahren spezifischen Individuen zugeschrieben werden müssten.⁴⁹ Die Ansicht, dass das fotografische Bild quasi-automatisch ‚von selbst‘ entsteht, polarisiert zwar, ist aber eine Lesart, die gerade in der Frühzeit des Mediums, aber auch im gesamten 19. Jahrhundert populär war und sich an verschiedenen historischen Punkten unter unterschiedlichen Bedingungen beobachten lässt. Wenn jedoch in den 1970er Jahren vermehrt autopoietische fotografische Praktiken aufkommen und dies mit den diskursiven und institutionellen Änderungen in der Ästhetik und im Museum einhergeht, ist die Autopoiese dieser Werke nicht allein als mediales Prinzip der Fotografie zu verstehen, sondern markiert darüber hinaus eine konzeptionelle Verschiebung. Die Praktik der autopoietischen Bildgenese dient den Künstlern dazu, die Geschichte ihres eigenen Mediums und damit den Wirklichkeitsbezug der Fotografie zu problematisieren, der sowohl für die diskursive als auch für die museale Aufwertung der Fotografie konstitutiv ist. Während die anderen Künste Krauss zufolge dadurch, dass sie sich die Funktionslogik des Index’ aneignen, von ihrer essenzialistischen Selbstanalyse Abstand nehmen, beginnen fotografische Künstler nahezu zeitgleich das der Fotografie zugeschriebene Paradigma der Indexikalität zu hinterfragen, um es zu verabschieden.

Die hier vertretene Annahme dieser historischen Verschiebung stützt ein Postulat von Jeff Wall, der herausgestellt hat, dass die Fotografie

um 1960 oder 1965 noch nicht ‚avantgardistisch‘ geworden war. Sie hatte die Voraussetzung ihrer Selbstentthronisierung oder Dekonstruktion noch nicht erfüllt, welche

klärung vgl. Weltzien, Friedrich: „Vorwort: Die ästhetische Kraft des ‚von selbst‘“, in: ders. (Hg.): *Von Selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 2006, S. 9-14.

47 Schorn, Ludwig/Kolloff, Eduard: „Der Daguerrotyp“ [1839], in: Kemp/Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie I – IV*, Band I, a.a.O., S. 56-59, hier S. 56.

48 Für die Tradition der *Acheiropoietoi* vgl. bspw. Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 2004, S. 60-70 und S. 233-252.

49 Prominent ist diese Doppeldeutigkeit bereits in der ‚Inkunabel der Fotografiegeschichte‘ (Allan Sekula), dem *Pencil of Nature*. Vgl. Talbot, William Henry Fox: *The Pencil of Nature* [1844-1846], New York, 1969.

die anderen Künste als fundamentalen Bestandteil ihrer Entwicklung und ihrer Selbstachtung eingeführt hatten.⁵⁰

Während Wall diese neue reflexive Bewegung in der Fotografie jedoch als Rückkehr zur modernistischen Suche nach der Essenz einzelner Medien sieht,⁵¹ zeigt sich im Folgenden, dass die autopoietischen Praktiken gerade eingesetzt werden, um das vermeintliche „Wesen der Fotografie als Index“⁵² und die damit einhergehenden Konnotationen als ungültig herauszustellen. Insofern wird die Fotografie in den 1970er Jahren zum ästhetischen *Reflexionsmedium*, wie es Bernd Stiegler beschrieben hat, der damit eine grundlegend andere Konzeption als die modernistische Selbstreflexion bezeichnete, nämlich den „diskursiv-medialen Charakter der Photographie“: Als Reflexionsmedium dient das fotografische Bild der visuellen „Selbstverständigung darüber, was zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Kontexten als Wirklichkeit und als visuelle Wahrheit zu fassen ist“⁵³. Diese Medienreflexion der Fotografie nach 1970 ist nicht im modernistischen Sinne als essenzialistische Reinigung zu verstehen, sondern dient den Produzenten autopoietischer Bilder dazu, die tradierte Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte in ihren ästhetischen Werken fortzuführen. Obschon die Arbeiten selbst- und medienreflexiv sind, schreiben sie sich nicht in die normativen Prämissen des (Greenbergschen) Modernismus ein, sondern die eigene Geschichte – in der die Fotografie immer schon auf unterschiedliche Art und Weise mit dem ‚Realen‘ assoziiert wurde – fort. Während Jeff Wall die Selbstreflexion in der Fotografie in einer modernistischen Tradition sieht und anhand gegenständlicher Bilder beobachtet,⁵⁴ zeigt sich durch autopoietische Praktiken, dass diese abstrakten Resultate zwar reflexiv verfahren, dabei aber über ein modernistisches Verständnis von Abstraktion hinausgehen.

50 Wall, Jeff: „Zeichen der Indifferenz. Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst“ [1995], in: ders.: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, Hamburg, 2008, S. 375-434, hier S. 376.

51 Walls wenig verständliche Argumentation, die die Rückkehr zu medienessenzialistischen Debatten nach dem *High Modernism* legitimieren soll, geht auf ein ambiges Schema zurück, das zwischen ‚kanonischen Medien‘ und ‚nicht-kanonischen Medien‘ unterscheidet: „Photography is one of the canonical forms because it’s a depictive art and so akin to painting, drawing, sculpture. These is no means within our notion of art for there not to be an ‚art photography‘. Therefore it really is a living art form, and is practised as such by those with the desire for it. Medium has been problematic, but only outside the canonical forms. The canonical forms simply do not have a way to escape medium, or a need to do so.“ Wall, Jeff: „Art after photography, after conceptual art. Interview with Peter Osborne“, in: *Radical Philosophy* 150, July/August, 2008, S. 36-51.

52 Krauss: „Anmerkungen zum Index I“, a.a.O., S. 256.

53 Stiegler, Bernd: „Die Photographie als Reflexionsmedium“, in: ders.: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, München, 2009, S. 13-40, hier S. 23f. Vgl. auch ders.: „Photography as the Medium of Reflection“, in: Robin Kelsey (Hg.): *The meaning of photography*, New Haven u.a., 2008, S. 194-198.

54 Wall, der selbst Theoretiker und Künstler ist, beschreibt die Fotografien der Anti-Ästhetik und des Fotoamateurismus als ‚modernistische‘ Arbeiten. Es handelt sich um zwei Werktypen, die er selbst wohl kaum zufällig bedient.



Abb. 2: Floris Michael Neusüss, *Nachtbild o. T.*, 1987, Autoreversalpapier, 50 x 48cm, Privatsammlung Deutschland.

Ikonomophilie: Floris M. Neusüss' Nachtstücke

Floris M. Neusüss stellt neben seinen Körperfotogrammen ab Mitte der 1970er Jahre so genannte *Nachtstücke* her. Hierfür platziert er metergroßes fotografisches Papier im nächtlichen Garten, wobei er die empfindliche Seite des Papiers nach unten ausrichtet und das Material über mehrere Stunden hinweg dem nächtlichen Gewitter aussetzt. Derart wird das sensible Papier durch Blitze belichtet, die die Gräser, Steine und Artefakte, die unter dem Trägermaterial liegen, auf dem Papier abzeichnen – mancherorts lassen sich auf den *Nachtstücken* sogar kleine Insekten erkennen (Abb. 2). Trotz diesem scheinbar einfachen Herstellungsprinzip sind diese Bilder höchst komplex: Hier durchdringen sich direktes und reflektiertes Licht, der Wind bewegt die Papiere während der Belichtung, weshalb sie nicht durchgängig ausgeleuchtet werden und positive sowie negative Schatten wechselseitig hervortreten. Dieses Changieren zwischen positiven und negativen Formen unterstützt Neusüss zum Teil durch den Einsatz verschiedener, zusätzlicher Lichtquellen sowie die Anwendung von Autoreversalpapier, das eine ähnliche Wirkung wie der Sabatiereffekt hervorruft, da es die Logik der Fotografie als Schwärzung umdreht und das Dunkle ins Helle verkehrt und vice versa. Durch die Wässerung qua Regen wellt sich der Träger und lässt derart verschiedene Bildebenen entstehen, in denen Vorder- und Hintergrund und auch Figur und Grund nicht mehr zu differenzieren sind. Während auf einigen Bildern schemenhaft Fauna und Flora und andere entrückte Dinge zu sehen sind, bilden andere nur komplexe Formen und Strukturen aus, ohne dass sich bestimmte Objekte auf ihnen verorten lassen. Nach der Belich-

tung durch die Blitze ‚erntet‘ Neusüss das Papier, um es zu entwickeln, zu fixieren und damit den Belichtungsprozess zu stoppen.

Neusüss' Nachtbilder durchkreuzen die Dialektik des Fotografischen auf verschiedenste Art und Weise: Indem Hell und Dunkel, Oben und Unten, Positiv und Negativ, Abständigkeit und Berührung hier zusammengeführt werden, werden gängige Dichotomien außer Kraft gesetzt. Der Künstler stellt primär die Versuchsanordnung bereit, in dessen Rahmen sich das Werk selbsttätig vollzieht und nimmt damit das tradierte fotografische Moment der automatischen Bildgenese in den Blick. Changierten Fotografien bereits in der Frühzeit des Mediums zwischen Abbild und Inbild des Wirklichen, zwischen Kunst- und Naturprodukt, wird hier im ästhetischen Werk genuine Natürlichkeit postuliert. Damit löst Neusüss seine Fotografien aus dem mimetischen Verhältnis gegenüber der Wirklichkeit und fügt sie in die Tradition von selbst entstehender, autonomer Bilder ein, die nicht mehr als Repräsentationen, sondern vielmehr als Präsentationen vor Augen treten, wie Friedrich Weltzien es für Wolkenbilder, Flecken und andere autopoietische Verfahren seit 1800 beschrieben hat:

Im platonischen Sinn sind Flecken etwas anderes als Bilder. Da sie keine Nachahmung eines Vorbildes aus der materiellen Welt der Dinge sind, gehören sie vielmehr der Welt der Dinge selbst an. Ihr Seinsverhältnis ist kein mimetisches, sondern ein methektisches. [...] Hier wird eine Bildtechnik praktiziert, die der Nachahmung entkommt, die über Methexis, Teilhabe am Sein, verfügt. Glaubhaft sind die Produkte selbsttätigen Verfahrens eben deshalb, weil sie nicht mimetisch operieren.⁵⁵

Neusüss' Arbeiten, die im ästhetischen Werk einen Austritt aus der mimetischen Ordnung inszenieren, spielen eher mit dieser Tradition, als sich in sie einzuschreiben. Stehen die autopoietischen Praktiken im 19. Jahrhundert unter dem Paradigma der Lebendigkeit,⁵⁶ wird diese Tradition, der die Fotografie lange Zeit entgegentand, hier wieder aufgerufen. Während die Fotografie vor allem in der Zeit des Realismus zum Inbegriff der Mortifizierung des Lebens wurde,⁵⁷ wird sie nun, wenn sich der Bildautor selbst zum passiven Beobachter der Bildgenese degradiert, zum lebendigen Werk, das das Ding nicht totschiebt, sondern gerade vitalisiert. Diese Aktivierung, die die fotografischen Bilder durch die Praktik der Autopoiese erlangen, bewirken auch eine veränderte Rezeption der Arbeiten: Die Nachtstücke sind nicht mehr als Abbilder zu verstehen, sondern werden erst dann zu Bildern, wenn der Rezipient in die Lektüre involviert wird. Es handelt sich um *potenzielle*

55 Weltzien, Friedrich: *Fleck. Das Bild der Selbsttätigkeit. Justinus Kerner und die Klecksographie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft*, Göttingen, 2011, S. 341.

56 Vgl. ebd., S. 340. Zum Zusammenhang des abstrakten Bildes und dem Paradigma der Lebendigkeit vgl. auch Friedrich Weltziens Beitrag in diesem Band.

57 Vgl. bspw. die Analyse von Gerhard Plumpe, in der dieses Moment unter anderen zentral ist. Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München, 1990.

Bilder, die eine Aktivierung des Betrachters und dessen Teilnahme voraussetzen, um als Bilder entziffert werden zu können.⁵⁸

Zwar partizipiert Neusüss strukturell an dieser Tradition der von selbst entstehenden Werke, bezieht sich dabei aber explizit auf die spezifischen Rezeptionsbedingungen der Fotografie. Die Vitalisierung des Bildes, die die Produktions- und die Rezeptionstechnik gleichermaßen hervorbringen, weist er als Spiel mit dem Betrachter aus, um diesen aus der Gleichsetzung von Fotografie und Realität zu lösen:

Der Betrachter nimmt die fragmentarisch festgehaltenen Objekte im Fotogrammbild als Zitat der Realität wahr. Seine Wahrnehmung wird aber gehindert, sich an das Abgebildete zu kleben, weil das Bild als entscheidenden Hinweis eine Handlung mit einschließt, einen Umgang mit der Realität, der sie nicht als gegeben, sondern potenziell veränderbar erscheinen lässt.⁵⁹

Die hier beschriebene, spezifische Wirkung der kameralosen Praktik – die allein dadurch, dass es sich um fotografische Werke handelt, als Zitat des Wirklichen auftritt, immer jedoch artifizielle Objekte hervorbringt – hält Neusüss in der Schwebe. Was er hier für kameralose Verfahren im Allgemeinen beschreibt, wird in den Nachtbildern verstärkt, da diese jede figürliche Ähnlichkeit unterlaufen. Durch die Ausdehnung der Belichtung, die in diesen Arbeiten mehrere Stunden umfasst, wird die Metaphorik des fotografischen ‚Lichtabdrucks‘ vorgeführt und damit die Differenz zwischen Fotografie und Abdruck vor Augen gestellt: Ist im Abdruck die Berührung der Moment, in dem sich die „*Formwerdung* dem Handelnden entzieht“, in dem eine „*Offenheit*“ vorherrscht, in der das Ergebnis nicht abzusehen ist,⁶⁰ wird diese Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit hier maximal verlängert. Beschränkt sich die Nicht-Intervention in anderen Drucktechniken – etwa im Naturselbstdruck, in dessen Tradition die Fotografie und gerade das kameralose Bild vor allem im 19. Jahrhundert steht – auf den Moment des Kontakts, lässt sie sich in fotografischen Materialien, in denen sich anstatt der Dinge das Licht einschreibt, auf Dauer stellen. Auf den sensiblen Papieren bringen sich die Objekte, vermittelt durch das Licht, zwar selbst zu Bilde, löschen sich jedoch stets auch wieder aus, da sich die Spuren, die das Material fixiert, stets wieder überschreiben. Das Papier ist gezwungen, während der stundenlangen Belichtung jeden Einfluss aufzuzeichnen. Insofern materialisiert sich in diesen autopoietischen Arbeiten weniger das Ding, als vielmehr das Licht und mit ihm ein ausgedehnter Moment der Zeit, dessen Spuren sich im Träger festschreiben.

58 Zu dieser Logik von Potenzialität und Autopoiese vgl. auch Gamboni, Dario: „Acheiropoiesis, Autopoiesis und potenzielle Bilder im 19. Jahrhundert“, in: Weltzien, Friedrich (Hg.): *Von Selbst*, a.a.O., S. 63-75.

59 Floris M. Neusüss zitiert nach Honnef, Klaus: „Zeigen und Verbergen“, in: ders. (Hg.): *Floris Neusüss. Nachtstücke. Fotogramme 1957-1997* (Kat. Ausst., Rheinisches Landesmuseum Bonn 1997, Museum der Stadt Arolsen und Museumsverein Ausstellungen im Schloß 1997, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1997), Köln, 1997, S. 8-19, hier S. 10.

60 Vgl. Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*, a.a.O., S. 18.

Abb. 3: Kilian Breier,
Original-Luminografie, 1991
 [Sequenz verschiedener
 Belichtungsstufen],
 Oxydationsprozess, 20 x 30 cm.
 Siehe Farbtafeln.



Ikonomasmus: Kilian Breiers Foto-Grafiken

Mit seinen Nachtstücken, die er mit zusätzlichen Lichtquellen, technisch aufwändigen Papieren und nicht zuletzt mit der Dauer der Belichtung steuert, unterstellt Neusüss das prekäre Prinzip des fotografischen Zeigens – Registrierung bei gleichzeitiger Auslöschung der Dinge – dem ästhetischen Ergebnis. Während hier die Ästhetik des erzielten Bildes an erster Stelle steht, findet sich eine produktionstechnisch äquivalente, jedoch konzeptionell analytischere Methode bei Kilian Breier.

Breier, der bereits seit den 1960er Jahren verschiedenartig auf die Fixierung und damit die endgültige Festschreibung seiner Arbeiten verzichtete, zeigte 1992 im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe eine Retrospektive seines Werks, dessen zugehöriger Ausstellungskatalog ein fotografisches Original beinhaltete (Abb. 3). Dieses monochrome rosafarbene Papier lag lose zwischen den Blättern, konnte aus dem Band entfernt werden und veränderte sich durch Lichteinwirkung sukzessive. Nach maximaler Belichtung, die je nach Umgang mit dem Blatt Stunden, Tage, oder Monate andauern konnte, färbte es sich gänzlich blau. Mit seinen Arbeiten zielte Breier darauf, das fotografische Material an seine Grenzen zu bringen: Vormalig ging es ihm darum, „Licht oder Weißlichtanteile = Farbe auf fotografischem Material formal zu gliedern“⁶¹, was er im Zuge eines akribisch arrangierten Versuchsaufbaus im fotografischen Labor umzusetzen suchte. Dagegen wird nun in der *Origi-*

61 Kilian Breier zitiert nach Koenig, Thilo: „Der Weg ist das Ziel. Zwischen Bauhaus und Zero. Kilian Breiers fotografische Lichtgestaltungen“, in: Güse, Ernst-Gerhard (Hg.): *Kilian Breier. Fo-*

nal-Luminografie, die dem Hamburger Ausstellungskatalog beigegeben, auf das Ausstellungsjahr datiert und auf der Rückseite signiert ist, die Bildgestaltung gänzlich dem Rezipienten überantwortet. Durch diesen Rückzug des Bildautors ist die *Original-Luminografie* während ihrer Genese zwar genuin offen, das Bild endet jedoch stets in einem vorbestimmten Resultat: Das unbelichtete, rosafarbene Monochrom kann zwar sein Erscheinungsbild auf verschiedenste Art und Weise wechseln und auch ohne das intentionale Bemühen eines Fotografen Strukturen und farbliche Formationen produzieren, stellt aber, wenn die Belichtung vollzogen ist, ein im Material vorgegebenes Ergebnis aus, indem es sich flächig blau färbt.

Mit diesem Vorgang geht es Breier nicht primär, wie vormalis Neusüss, um die Ästhetik des Resultats. Vielmehr analysiert er die Produktionsbedingungen, die jedem fotografischen Bild zugrunde liegen, indem er die Autopoiese und die vorsemiotischen Bedingungen der eigenen Materialien ausstellt. Zugleich thematisiert er damit die Beziehung zwischen Fotografie und Zeit. Beschrieb Roland Barthes in seiner prominenten Phänomenologie der Fotografie, „dass die Zeugenschaft der Photographie sich nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht“⁶², bezeichnete dieses „andere punctum“⁶³ die Differenz zwischen dem Aufnahmepunkt des Bildes und der retrospektiven Betrachtung desselben. Dieselbe Logik liegt dem Einsatz der Fotografie zu Dokumentationszwecken zugrunde, wie sie in konzeptionellen Arbeiten seit den 1970er Jahren Verwendung findet. In der *Original-Luminografie* liegt dagegen eine andere Zeitstruktur vor, da das Bild keinen singulären Moment aus dem Zeitkontinuum ausschneidet, um diesen zu bezeugen, sondern vielmehr das Vergehen der Zeit selbst thematisiert, die nicht als ein einzelner Moment im Bild fixiert ist, sondern als voranschreitender Prozess selbst zur Schau gestellt wird: Das sensible Papier zeigt nur Veränderungen, *wenn* es im Betrachtungsmoment mit Licht in Berührung kommt. Zugleich inhibiert es jedoch jede Betrachtung, da das Blatt, *indem* es jeden Lichteinfall aufzeichnet, die vorhergehende Erscheinung umgehend wieder überschreibt. Die Formationen auf dem Papier werden durch das Licht *hervorgebracht*, zugleich werden sie durch das Licht *zerstört*.

Diese maximale Ausdehnung der Belichtungszeit, die Neusüss und Breier vornehmen, liest sich bei beiden Autoren als Reflexion der fotografischen Abbildung. Hier wie dort bleibt das fotografische Verfahren funktionell, da alle diese Bilder verschiedene Dinge aufzeichnen, es wird jedoch zugleich ad absurdum geführt, da die Resultate nur wenig und manchmal scheinbar gar nichts zu sehen geben. Damit weisen beide Künstler die indexikalische Funktionslogik der Fotografie, auf der

tografik 1953-1990 (Kat. Ausst., Saarland Museum, Saarbrücken 1991, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1992), Saarbrücken, 1991, S. 9-30, hier S. 23.

62 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main, 1985, S. 99.

63 „Nun weiß ich, dass es noch ein anderes *punctum* (ein anderes ‚Stigma‘) gibt als das des ‚Details‘. Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die *Zeit*, ist die erschütternde Emphase des Noemas (*Es-ist-so-gewesen*), seine reine Abbildung.“ Barthes: *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 105.

auch der Einsatz des Mediums im Kontext von Dokumentationen beruht, als insignifikantes Prinzip aus: Besteht die Natürlichkeit des Bildes den Indextheorien zufolge nur in wenigen Momenten der Bildherstellung, in denen die Codierung ausgeschaltet ist bzw. in denen sich die Belichtung vollzieht, zeigen diese Arbeiten, dass die Eliminierung des Bildautors keineswegs zu natürlichen, objektiven oder unverfälschten Resultaten führt. „Das Prinzip der automatischen Genese“, so beschrieb Dubois in Zuspitzung von Barthes' Annahmen,

auf dem der Status der Fotografie als Abdruck beruht und demzufolge sich hier das Wirkliche von selbst auf der lichtempfindlichen Platte einschreibe, muss klar eingegrenzt [...] werden, das heißt als ein bloßer Moment (wenn auch ein zentraler) in der Gesamtheit des fotografischen Verfahrens angesehen werden. [...] Anders ausgedrückt: in seiner ganzen Reinheit funktioniert das Prinzip des natürlichen Abdrucks nur zwischen diesem Davor und diesem Danach [zwischen dem Arrangement vor der Bildaufnahme und dem Entwicklungsprozess danach, K.S.], zwischen diesen zwei Serien von Codes und Modellen, in dem Sekundenbruchteil, in dem der Lichttransfer selbst stattfindet.⁶⁴

Obschon dieser Moment der natürlichen Übertragung und der damit verbundene postulierte Austritt aus der kulturellen Ordnung in den autopoietischen Fotografien von einem Sekundenbruchteil auf mehrere Stunden, Wochen oder Monate verlängert wird, ergeben diese Verfahren keinesfalls ‚realistische‘ Abbilder, in denen das selbsttätige, uncodierte Wirkliche zu erkennen wäre. Gerade Breiers *Lumino-graphie*, die beobachten lässt, wie sich die Schatten von Dingen auf dem Papier abzeichnen, um im nächsten Moment wieder zu verschwinden, führt die Obsoleszenz einer Konzeption von Fotografie als realitätsabbildendem Dokumentationsmittel vor. Das Werk reduziert das gesamte fotografische Arrangement auf die Lichtübertragung und damit auf den physikalischen Kontakt auf dem die viel postulierte Natürlichkeit des Bildes beruht, führt jedoch gerade wegen dieser Reduktion zu einer kontinuierlichen Selbstüberschreibung, die jede Lektüre des Bildes inhibiert. Einschreibung und Lesbarkeit der Einschreibung treten somit auseinander. Sowohl Breier als auch Neusüss reflektieren damit die der Fotografie zugeschriebene Konstitution als Index – ihre Arbeiten sind jedoch nicht als späte Apologien normativer, modernistischer Konzepte zu verstehen, sondern wenden in einer historischen Situation, in der die Fotografie als (vermeintlich neutrales) Dokumentationsmittel rehabilitiert und in den musealen Kontext aufgenommen wird, den Blick zurück auf ihre eigene Geschichte. Beide Fotografen weisen auf die prekäre Medialität und Materialität ihres Mediums, das weniger von der Aufzeichnung der Dinge, als vielmehr von der Funktionsweise seines eigenen Verfahrens zeugt.

Für den Zusammenhang von Abstraktion und Fotografie lässt sich zweierlei festhalten: Zum einen beginnt die künstlerische Fotografie nach den 1970er Jahren und damit in demselben Zeitraum, in dem sich die abstrakten Werke der anderen

⁶⁴ Dubois: *Der fotografische Akt*, a.a.O., S. 88/89. Dubois radikalisiert damit Barthes *Nachricht ohne Code*: Beruhte die Natürlichkeit des Bildes bei Barthes auf der Denotation der Fotografie, schränkt Dubois sie weiter auf den Moment der Belichtung ein.

Bildmedien die Logik *des Photographischen* aneignen, die Geschichte ihres Mediums zu problematisieren, wobei das Funktionsmodell des Index und damit verbunden die Zeit und die Autopoiese nun in den Fokus des Interesses geraten. Zum anderen zeigt sich anhand dieser Verschiebung im ästhetischen Diskurs, dass die Logik der Fotografie als Abbild, die Greenberg dazu diente, das Medium aus dem hortus conclusus des abstrakten Modernismus auszuschließen, der Abstraktion in der Fotografie weder formalästhetisch noch konzeptionell entgegensteht. Auch die Medialität der Fotografie lässt die Abstraktion zu – sie muss jedoch anders bestimmt werden: Da die Fotografie, wie Jeff Wall formulierte, „anders als die anderen bildenden Künste [...] keine Alternativen zur Abbildung finden“ kann, weil es „in der physischen Natur ihres Mediums [liegt], Dinge abzubilden“⁶⁵, sind Abstraktion und Abbildung hier nur zusammen zu denken.⁶⁶ Musste die Fotografie Wall zufolge ihren Status als Abbild hinterfragen, um an der modernistischen Selbstreflexion teilzuhaben,⁶⁷ liegt den autopoietischen Fotografien ebenso eine Analyse der fotografischen Abbildung zugrunde, die hier zwar keiner modernistischen Reinigung dient, aber dennoch in abstrakten Ergebnissen endet. Bezog sich Greenberg auf die Abbildung als transparente Darstellung, bezeichnet Wall mit dem fotografischen *Abbildungszwang* eher einen medialen *Aufzeichnungszwang*, der pointiert von Peter Geimer zusammengefasst wurde: „Eine fotografische Platte kann nicht *nichts* aufzeichnen. Was auch immer sie zeigt, ist die Spur von *etwas*, nur weiß man eben nicht genau von was“⁶⁸. In den autopoietischen Arbeiten von Neustüss und Breier führt die fotografische Aufzeichnung – anders als es Wall argumentiert – nicht zu gegenständlichen, sondern gerade zu formalästhetisch abstrakten Bildern, die den Abbildstatus der Fotografie thematisieren, um ihr Medium aus der Repräsentation zu lösen.⁶⁹ Zwar dient die Abstraktion in diesen Arbeiten zur Reflexion über das eigene (Ab-)Bildverhältnis, bezeichnet jedoch keine vom Realen autonome Bildordnung

65 Wall: „Zeichen der Indifferenz“, a.a.O., S. 376.

66 In anderem Zusammenhang hat Martina Dobbe darauf aufmerksam gemacht, dass „Abbildung und Abstraktion gerade für die Fotografie und das Fotografische gar keine Alternativen darstellen, sondern bild-notwendige Gleichzeitigkeiten sind.“ Dobbe, Martina: „Zeigen als ‚faire voir‘. Für eine Bildtheorie des Fotografischen“, in: Boehm, Gottfried/Egenhofer, Sebastian/Spies, Christian (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München, 2010, S. 159-182, hier S. 165. Während Dobbe Jeff Walls Argumentation folgt und die Abstraktion als modernistische Selbstreferenz versteht, die sich in gegenständlichen Fotografien umsetzt, ging es hier dagegen darum, Walls Position zu relativieren und zu zeigen, dass auch formalästhetisch abstrakte Bilder die Medialität der Fotografie hinterfragen, ohne jedoch die normativen Prämissen des Modernismus fortzuschreiben.

67 „Um an jener Reflexivität teilzuhaben, die für die modernistische Kunst verpflichtend geworden ist, kann sie [die Fotografie, K.S.] nur den notwendigen Umstand ins Spiel bringen, dass sie eine Abbildung und als Abbildung ein Objekt ist.“ Ebd.

68 Geimer, Peter: „Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘“, in: ders. (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main, 2002, S. 313-341, hier S. 339.

69 Insofern widersprechen diese Arbeiten auch dem Postulat von Carol Armstrong, die aufgrund der Produktionsbedingungen der Fotografie zu dem Schluss kommt, dass das Bild immer repräsentativ und somit nicht abstrakt sein kann: „Photographs must be representational (there really can be no such thing, despite all efforts to produce it, as an abstract photograph)“. Armstrong, Carol:

nach der inneren Logik des Mediums mehr. Auch die Aufzeichnung meint kein naturalistisches Abbild, wie es Greenberg noch verstand. Das Unlesbare ist hier vielmehr das Abstrakte, das der mediale Prozess des Aufzeichnens – die Abbildung im Sinne Walls – hervorbringt. Die Abbildung führt hier gerade zur Abstraktion.

Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book. 1843-1875, Cambridge/London, 1998, S. 3.