

genüberstellung mit der Kreuzigung noch überzeugend als eschatologischer Kommentar aus dem Johannesevangelium ableiten, so zeigt Sommers Vergleich mit städtischen Eid-Reliquiaren und Schwurblöcken zwar eine ikonografische Parallele, daraus aber dem Retabel eine Funktion bei der Ratswahl zuzusprechen, wirkt angesichts fehlender Vergleichsbeispiele doch sehr spekulativ.

Das Kapitel wird von kurzen Studien abgeschlossen, die zwar die Breite des erhaltenen Denkmälerbestandes offenbaren, aber kaum eine Anbindung an das eigentliche Thema zeigen. Interessant ist hier vielmehr die höchst unterschiedliche Arbeitsweise der Fachdisziplinen. Lothar Lambachers Bericht über den „Pritzwalker Silberfund“ verfolgt die Forschungsgeschichte bis hin zur Auflistung von Nummern einzelner Sammlungsvitrinen; drei weitere Aufsätze beschäftigen sich mit den nur spärlich erhaltenen Berliner Werken des späten Mittelalters (Daniela Franz zum „spätgotischen Triumphkreuz des Märkischen Museums“, Jenny Hüttenrauch zur „Konsolskulptur der Berliner Heilig-Geist-Kapelle“ und Birgit Neumann-Dietzsch zu „Zwei Wandmalereien des späten Mittelalters“) unter starker Berücksichtigung restauratorischer Befunde; und das von Detlef Witt vorgestellte „Sippenrelief des Hamburgers Helmeke Horneborstel“ in Werben öffnet den notwendigen Blick nach Norden. Auch wenn Horneborstel als Maler nicht der Urheber des Schnitzwerkes gewesen sein kann, zeigt das Beispiel doch die in den grenznahen Regionen enge Vermischung der Kunsttraditionen.

Als Ausblick wird das gewichtige Buch von zwei Artikeln beschlossen, die eine Erklärung für die in vielen Fällen gute Erhaltung mittelalterlicher Werke bieten. Christa-Maria Jeitners Überblick zu den „liturgischen Textilien in der Mark Brandenburg“ erlaubt einen interessanten Einblick in die nachreformatorische Weiterverwendung von Paramenten. Mechthild Modersohn erklärt die hohe Anzahl mittelalterlicher „Marienaltäre in Dorfkirchen der Altmark“ mit einem Toleranzdenken, das sich deutlich an den vielfachen Renovierungen der Retabel abzeichnet.

Trotz der kritischen Anmerkungen bleibt als Fazit festzuhalten: ein lesenswertes Buch über einen zu Unrecht in großen Teilen eher unbekanntem Denkmälerbestand und, mit all seinen Stärken und Schwächen, ein Lehrstück moderner Kunstwissenschaft.

JAN FRIEDRICH RICHTER
Berlin

Bernd Stiegler: Theoriegeschichte der Photographie; München: Fink Verlag 2006; 479 Seiten; ISBN 3-7705-4216-9, € 39,90

Wer glaubt, es ginge bei der Fotografie nur um Bilder, der irrt, wie Bernd Stiegler mit seiner „Theoriegeschichte der Photographie“ deutlich zeigt. Der an der Universität Konstanz lehrende Professor für deutsche Literatur betreibt Forschung mit den Schwerpunkten Literatur und Medien sowie Theorie und Geschichte der Fotografie. Daher wundert es nicht, dass Texte und Theorien zur Fotografie den Kern der Arbeit

bilden, die zeitlich die Geschichte der Fotografie von ihren Anfängen mit der Erfindung der Daguerrotypie bis hin zu der Entstehung und Verbreitung der digitalen Fotografie zum Ende des 20. Jahrhunderts umfasst.

Was mit dem Begriff „Theoriegeschichte“ gemeint ist, klärt Stiegler gleich zu Beginn. Ebenso wie Victor Burgin setzt er sich von einer Fotografiegeschichte ab, die primär als Kunstgeschichte, also das Ringen der Fotografie um ihren Kunststatus innerhalb künstlerischer Epochen, verstanden wird. Gleichzeitig möchte er sich aber nicht auf eine Neupositionierung mit kultur- beziehungsweise gesellschaftswissenschaftlicher Perspektive einlassen, ebenso wie die Theoriegeschichte nicht dem Kanon der Kunst- oder Technikgeschichte folgt. Fotografie wird, trotz der zentralen Bedeutung der Theorie in dieser Arbeit, nicht als ein einzelnes, fest definiertes Phänomen verstanden, sondern erscheint, insbesondere im Hinblick auf ihre Geschichte, als „[...] Vielfalt höchst unterschiedlicher kultureller Praktiken, ästhetischer Diskurse und theoretischer Entwürfe [...], deren spezifische historische Kontexte zu berücksichtigen sind.“ (S. 9).

Mit einer Theoriegeschichte dieses zeitlichen und thematischen Umfangs füllt Stiegler eine seit langem klaffende Lücke, orientiert sich aber gleichzeitig, den Forschungsstand berücksichtigend, an den bereits aus der vierbändigen „Theorie der Fotografie“¹ vorliegenden Texten, auf die er häufig zurückgreift. Außerdem finden sich Gedankengänge aus früheren eigenen Beiträgen, die sich in überarbeiteter bzw. erweiterter Form in das Gesamtbild fügen.²

Die Vorteile der theoriehistorischen Deutung sieht Stiegler insbesondere in der Ergänzung der bisherigen Theorien und Histiographien in sechs Bereichen (S. 10–12): Erstens die Darstellung der Fotografie als Reflexionsmedium der Wahrnehmung, also die Wahrnehmungspraxis und -reflexion unter philosophischen, naturwissenschaftlichen und gesellschaftstheoretischen Gesichtspunkten. Schon dieser erste Aspekt, die Theoriegeschichte als Wahrnehmungsgeschichte, macht verständlich, warum Stiegler nicht nur die kanonisierten Texte zur Fotografie aufnimmt, sondern besonders auch Beiträge aus Bereichen, die ihren Bezug zum Thema erst in einem größeren Zusammenhang preisgeben. Zweitens bietet der theoretische Ansatz Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit den Kategorien des Sichtbaren und des Unsichtbaren, wobei die Fotografie keineswegs, wie etwa Marko-, Astro-, oder Röntgenaufnahmen nahe legen, als eine bloße Erweiterung des sichtbaren gelten kann, sondern als ein Medium, das die konstruktive Natur des Sichtbaren offenbart und damit auf einen der grundlegenden Widersprüche der Fotografie verweist: „Die Photographie ist radikaler Zweifel an der Evidenz des Sichtbaren und zugleich seine empathische Proklamierung.“ (S. 10). Ebenso lässt sich über diesen Weg die Verschiebung der Felder des Sichtbaren

1 WOLFGANG KEMP (Hg.): *Theorie der Fotografie I-III*; München 1979–1983. – HUBERTUS VON AMELUNXEN: *Theorie der Fotografie IV*; München 2000.

2 Es finden sich beispielsweise Teile der Kapitel 1–3 und des Kapitels 4.1 in seiner Habilitationsschrift (BERND STIEGLER: *Philologie des Auges, Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*; München 2001). Siehe hierzu die genaue Auflistung der in Bezug zur „Theoriegeschichte der Photographie“ stehenden früheren Veröffentlichungen bei STIEGLER S. 462.

und Unsichtbaren rekonstruieren. Drittens wird die Geschichte der Fotografie als Begriffsgeschichte in mehreren Hinsichten behandelt. Die Bedeutung der Begriffe ist dabei ebenso wichtig wie ihre semantische Streuung und Veränderung sowie die Verwandlung in Metaphern. Gerade die einflussreichsten Theorien, wie die von Barthes³, Benjamin⁴ oder Sontag⁵, weisen bei näherer Betrachtung eine Vielfalt von Metaphern auf, mithilfe derer sie die Geschichte der Fotografie in Begriffe fassen, ohne aber die theoriegeschichtlichen Aspekte zu vernachlässigen. Viertens steht die Fotografie in ihrem theoretischen Kontext in einem sich wechselseitig beeinflussenden Verhältnis zu anderen Disziplinen, welche Stiegler zu Recht nicht nur auf die Ästhetik beschränkt, sondern auf Felder wie Philosophie, Physiologie, Physik, Soziologie, Semiotik oder Medientheorie erweitert. Zum einen kann die Fotografie dabei ein Teil der wissenschaftlichen Praxis sein, zum anderen aber auch neue Theorien anregen, wie die Vergleiche der Kamera mit der Physiologie des Auges zeigen. Fünftens ist die Theorie ein Mittel des reflektierten Umgangs mit der Fotografie selbst, die im Laufe der Zeit immer mehr zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, die wir mehr oder weniger Gedankenlos hinnehmen, obwohl die ihr zugeschriebene Objektivität in keiner Weise aus sich selbst heraus zu begründen ist. Sechstens sieht Stiegler in seiner Arbeit eine Möglichkeit, vorschnelle Urteile zu widerlegen, oder zumindest einseitige Schlussfolgerungen zu relativieren, um den Blick auf die Fotografie ohne Scheuklappen und in ihrer gesamten Vielfalt zu ermöglichen. „Vielleicht ist es kein Zufall, daß diese ‚Theoriegeschichte der Photographie‘ just zu einer Zeit erscheint, in der der Photographie in regelmäßigen Abständen der Totenschein ausgestellt wird. [...] Nun, da nicht nur die Photographie, sondern auch die Photographietheorie totgesagt wird und sich ein weiteres Mal radikal wandelt, kann eine Theoriegeschichte [...] dazu beitragen, nicht nur die gegenwärtige Umbruchssituation historisch wie theoretisch präziser und auch nüchterner zu fassen, sondern auch die Photographietheorie wiederzuentdecken, die sich zuletzt auf einige wenige kanonisierte Positionen zu beschränken schien.“ (S. 12).

Stieglers Arbeit ist in neun Kapitel gegliedert, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen. Zunächst aber eine kurze Übersicht: Die ersten drei Kapitel behandeln das 19. Jahrhundert und konzentrieren sich auf die Gebiete Ästhetik und Wissenschaft. Das vierte Kapitel widmet sich der gegen Ende des Jahrhunderts entstehenden Theorie der Kunstfotografie. Das fünfte, sehr umfangreiche Kapitel behandelt die Theorie der Zwischenkriegszeit, in der viele der bis heute einflussreichsten Texte zu diesem Thema entstanden, von Moholy-Nagy über Hausmann bis zu Benjamin. Im sechsten Kapitel geht es vorwiegend um die Wechselwirkungen zwischen Fotografie und Gesellschaft, wobei Stiegler nicht nur kulturkritische Positionen, sondern auch soziologische Analysen und Filme mit besonderem Bezug zur Fotografie miteinbezieht. Das siebte Kapitel umfasst die Theorien von Barthes, Derridas

3 ROLAND BARTHES: *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*; Frankfurt 1989.

4 WALTER BENJAMIN: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; Frankfurt 2007. (Erstmals 1936 in französischer Übersetzung in der *Zeitschrift für Sozialforschung* erschienen).

5 SUSAN SONTAG: *Über Fotografie*; Frankfurt 1980.

und Foucault bei gleichzeitiger Gegenüberstellung der Bereiche der kulturwissenschaftlichen Fotografiethorie, deren Vertreter sich stark auf diese Theorien beziehen. Kernpunkt des achten Kapitels bildet die Medientheorie, die, obgleich sie ein wesentlich breiteres Spektrum abdeckt, von wesentlicher Bedeutung für die Fotografie ist. Das neunte Kapitel bietet schließlich einen Ausblick auf die gegenwärtige digitale Fotografie mit ihren Problemfeldern (S. 12–13).

Insgesamt wechseln sich in Stieglers Arbeit die exemplarische Darstellung einzelner Theorien und die überblicksartige Darstellung großer Theoriefelder miteinander ab, um einerseits, in Anbetracht der Vielzahl der Texte und Theorien, das Gesamtbild übersichtlich zu halten, ohne aber andererseits die historische Komplexität außer Acht zu lassen. Gleichzeitig erhebt Stiegler aber keinen Anspruch auf enzyklopädische Vollständigkeit, weshalb gewisse Bereiche, die er im theoriegeschichtlichen Zusammenhang als weniger bedeutsam ansieht, wie beispielsweise die ethnografische Fotografie oder die Mode-, Reise und Werbefotografie, nicht oder nur am Rande erläutert werden. Ebenso wird die Beziehung zwischen Fotografie und der bildenden Kunst nur sehr kurz behandelt. Das Buch, laut Stieglers Aussage ursprünglich als „Kleine Theoriegeschichte der Photographie“ geplant, nahm schnell wesentlich größere Ausmaße an, wie die insgesamt 472 Seiten Umfang belegen, von denen die vergleichsweise gering ausfallende Menge von 48 Abbildungen nur wenig Platz in Anspruch nimmt (S. 13–14).

Die Beschränkungen, welche Stiegler an seiner Theoriegeschichte vorgenommen hat, sind bei einem Projekt dieser thematischen Breite notwendig, da sonst, ohne eine Abgrenzung, die Seitenzahl in immenser Weise steigen würde. Sie erweisen sich aber gleichermaßen auch als nützlich, um dem Buch ein Profil zu geben, so dass die einzelnen behandelten Texte nicht nur als lexikalisch lockere Aneinanderreihung mit beigefügtem Kommentar auftreten, sondern als zusammenhängendes, stringentes Gesamtbild, das übergreifende Verknüpfungen enthält. Stieglers Arbeit weist insofern eine positive Art der Eigenwilligkeit auf, als dass sie durch überlegte Eingrenzung und Schwerpunktsetzung⁶ an Tiefe und Geschlossenheit gewinnt.

Stiegler beginnt mit dem Widerspruch von Faszination und Unruhe, der von der Erfindung der Fotografie ausgehe. Schon Alexander von Humboldt beschreibt voller Spannung, wie das Licht, durch chemische Prozesse gezwungen, bleibende Spuren hinterlässt. Etwas derartiges hat bis dahin noch nicht existiert, weshalb auch die Einordnung jenes Phänomens schwer fällt. Mal der Zeichnung, mal dem Zahlstich verwandt, oder gar als die bildgewordenen Gegenstände selbst werden die neuen Bilder kategorisiert, die der Natur zum Verwechseln ähnlich sehen. Dabei liegt die besondere Schwierigkeit und Ambivalenz besonders darin, dass die Fotografie teilweise der Kunst und teilweise der Wissenschaft zugesprochen wird. Diese zunächst als vollkommene Wiedergabe oder gar Doppelbild der Natur verstandenen Bilder erleben jedoch, ebenso wie die damit verbundenen Begriffe wie das Simulakrum, im Laufe der Geschichte eine völlige Umdeutung. Die Unruhe, von der Stiegler zu Be-

6 Siehe beispielsweise die Einbeziehung des Genres Film in Kapitel 5.

ginn des fotografischen Zeitalters spricht, ist in diesem Sinne auch besonders eine Unruhe der Begriffe, die durch die neuen Bilder mit den bisherigen nicht kompatibel sind. Die Fotografie steht zudem in ihrer Definition zwischen dem menschlichen Artefakt und dem Naturprodukt. „Die technische Erfindung der Daguerrotypie als glückliche Liaison von Optik und Chemie, die hier der Schutzgöttin der Künste und der Wissenschaft [...] befohlen wird, ersetzt die Wirklichkeit durch ihr technisches Abbild, ohne dass eine entscheidende Differenz zwischen beiden bestünde – so zumindest die Wahrnehmung der Zeitgenossen.“ (S. 21). Gleichzeitig sind diese neuen Bilder Anlass zur Diskussion über den eigenen Blick. Im Vergleich mit der Fotografie scheint die natürliche Wahrnehmung des Menschen defizitär, speichert doch die Fotografie wesentlich genauer, objektiver und umfangreicher die Details einer Situation und konserviert diese. Jedoch ist diese Diskussion mehr als nur ein bloßer Vergleich. Sie stellt vielmehr generell die vermittelnde Rolle der Wahrnehmung zwischen Gegenstand und Erkenntnis in Frage. Auf der anderen Seite existieren auch versöhnende Ansätze, wie der „Zeichenstift der Natur“ (S. 33–45) von Talbot, der mit seiner Bildkonzeption die Unterscheidung von Kunst und Wissenschaft aufhebt. Schnell jedoch wird die Fotografie zum Zentrum schwerer Auseinandersetzungen wegen ihres rein abbildhaften Charakters, dem es, so die kritischen Stimmen, an Ideal mangle. Das Thema scheidet die Geister ihrer Zeit. Bei Baudelaire, Delacroix und Champfleury ersetzt die Fotografie beispielsweise den Künstler, andere wie Figuiere weisen ihr hingegen den Platz als Instrument zu.

Parallel zur Entwicklung im fotografischen Bereich machen auch die Wahrnehmungstheorie und die Physiologie Fortschritte, wie Müller und Helmholtz zeigen. Das Stereoskop verdeutlicht, dass der Mensch nicht, wie die Kamera, in der Fläche wahrnimmt, sondern, über die Synthese zweier Bilder, auch in der Tiefe. Diese synthetische Leistung des Blicks, die zwei Bilder in einem einzigen Wahrnehmungskonstrukt verbindet, lässt Zweifel an der objektiven Wahrheit des fotografischen Bildes aufkommen, da die Synthese von jedem Menschen unterschiedlich vollzogen wird und damit die Hauptleistung der Wahrnehmung nicht in der passiv rezeptiven Aufnahme einer bestimmten „Wirklichkeit“ besteht, sondern in der Verarbeitung von Reizen, die nicht unbedingt mit einem bestimmten äußeren Objekt korrelieren müssen und den Charakter eines Zeichens haben. Auch beim Stereoskop tritt jedoch, wie schon bei der Daguerrotypie, ein gewisses, pragmatisches Identitätsdenken mit der äußeren, sinnlichen Welt auf: „Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will.“⁷ Dieser Gedanke enthält zugleich die Widersprüchlichkeit des Weiterlebens im Bild, der formalen Reinkarnation in einem toten Gegenstand. Die Fotografie konserviert aber nicht nur das Bestehende, sie erweitert den Horizont des Sichtbaren über die Möglichkeiten der menschlichen Wahrnehmung hinaus. „Die Photographie ist nicht länger eine Re-

7 OLIVER WENDELL HOLMES: *The Stereoscope and the Stereograph*, S. 161, dt. S. 119. Zit. n. STIEGLER S. 69.

produktion des Gegebenen, sondern eine Übersetzung, die spezifische Zeichensysteme parallel zur Natur entwirft.“ (S. 88). Beispiele dafür sind die Momentfotografie, die schnellste Bewegungen einfriert oder mit Serienaufnahmen in eine statische Sequenz gliedert, die Ausdehnung oder Stauchung von Zeit und Raum, und Aufnahmen von Röntgenstrahlung, die Körper durchdringt, sowie anderer Strahlen, die jenseits des vom Menschen wahrnehmbaren Spektrums liegen. Gleichzeitig, die Grenzen dieser neuen technischen Möglichkeiten noch nicht absehend, erreicht auch die spiritistische Fotografie einen Höhepunkt, die glaubt „Geisterbilder“ sichtbar machen zu können. Dabei dient die hohe Glaubwürdigkeit des Mediums Fotografie als Grundlage. „Photograph me a ghost; chemical have no fancies, plates don't get nervous, and lenses tell no lies!“⁸ Technischer Fortschritt geht Hand in Hand mit okkulten und transzendenten Vorstellungen.

So ist etwa das Betrachten des Weltraums das Betrachten des Vergangenen, da wir nicht die Gegenwart der Sterne sehen, sondern, durch den Weg des Lichtes und die Zeit, die dabei verstreicht, ihre Vergangenheit. Aus dieser Erkenntnis entsteht nun die Vorstellung, dass die Geschichte aller Dinge, wenn man schneller bzw. langsamer als das Licht reist, im All als ein „unerschöpfliches Bilderarchiv“ (S. 116) verfügbar wäre, in dem man sich vor und zurück bewegen kann. Ebenso erweisen sich aber auch die wissenschaftsgeschichtlichen Perspektiven als ergiebig, sind doch Fotografien in ihrem polymorphen Charakter ein bildlicher Spiegel der Wahrnehmung. „[Sie] [...] machen ihrerseits die Bedingungen der Sichtbarkeit überhaupt erst sichtbar.“ (S. 104).

Die Phase zwischen 1890 und 1910, in der sich vor allem die piktoralistische Fotografie großer Beliebtheit erfreut, versucht Stiegler nicht, wie so häufig, als bloße Geschmacksverirrung oder Dekadenz abzutun. Wie Foucault, der in dieser Zeit schon einen faszinierenden Freiraum für die Interaktion zwischen Kunst und Fotografie gesehen hat, behandelt auch er dieses Thema nicht nur oberflächlich, sondern mit der gebotenen theoretischen Vielfalt und Tiefe. Gerade am Beispiel von Emersons „Naturalistic Photography“ lässt sich die Zerrissenheit jener Zeit veranschaulichen. „Während die Photographie in der ersten Auflage noch als eine neue Kunstform gefeiert [...] wird, so wird ihr in der dritten Auflage der Kunststatus schlicht abgesprochen.“ (S. 143). Damit stellt er sich in die Tradition der Rezeption der Fotografie als mechanisches Aufzeichnungsverfahren. Unter dem Einfluss von Helmholtz konstatiert er auch, dass Kamera und Auge zwei völlig unterschiedliche Sichtweisen der Natur bieten. Somit muss letztlich, wenn die Fotografie sich an der Natur und ihrer genauen Wiedergabe orientiert, die Kamera ihrerseits versuchen dem Auge näher zu kommen und ihre optische Überlegenheit aufgeben. „Mimesis ist für Emerson eine Repräsentation zweiten Grades: eine Mimesis des visuellen Zeichensystems der Wahrnehmung [...]“ (S. 148). Dieser Standpunkt steht in enger Verbindung mit der Diskussion über das Pro und Contra der Unschärfe. Während bei Emerson nur bestimmte Teile des Bildes unscharf sein sollen, gilt dies in der Kunstfotografie oft für das gesamte

8 ANDREW GLENDINIG (Hg.): *The Veil* liftet, S. 74f. Zit. n. STIEGLER S. 125.

Bild. Einerseits wird physiologisch durch die ständige Bewegung der Dinge selbst argumentiert, andererseits wird das Scharfe zum Synonym für das Leblose. Die Abstraktion der Unschärfe erlaubt eine Fotografie fern der bloßen Abbildung und rückt durch ihre Unbestimmtheit die Gefühle in den Fokus. Die Bedeutung der damaligen Fotografie für die spätere Zeit ist dabei nicht zu unterschätzen, wie die Wolkenfotografien von Alfred Stieglitz zeigen, an die viele Fotografiethorien von Minor White bis zu Philippe Dubois anknüpfen.

Die Fotografiethorie der Zwischenkriegszeit wird mit verschiedenen Schwerpunkten behandelt, beginnend mit den sehr unterschiedlichen Theorien von Moholy-Nagy und Hausmann, die vor allem die Frage nach dem „Sehen“⁹ in den Mittelpunkt stellen. Während bei Moholy-Nagy die Fotografie aber „[...] als Darstellung des Objektiv-Wahren (der Wahrheit des Objektivs) [...]“ (S. 205) gilt, hebt Hausmanns „[...] esoterisch-populärwissenschaftlich eingefärbte Theorie [...] die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt auf [...]“ (S. 210). Die Beziehung zwischen dem Sehen und dem modernen Großstadtleben, in Anlehnung an Alexander Rodtschenko, findet ebenso Platz. Die Neue Sachlichkeit und die surrealistische Fotografie wird unter dem Aspekt der Ordnung der Dinge und dem Amorphen dargelegt, wobei beide Strömungen in ungeahnter Weise sowohl die Ordnung als auch das Amorphe suchen (S. 240–242). Ein Exkurs, der die vielfältigen Experimente jener Zeit skizziert, welche die Grenzen der Fotografie auszuloten versuchen, rundet den Abschnitt ab. Es folgt darauf eine Betrachtung von Benjamins Theorien, jedoch nicht im Allgemeinen, sondern unter spezifisch historischen und theoretisch-philosophischen Gesichtspunkten, wobei Stiegler insbesondere auf das komplexe Netz seiner Begriffe eingeht. „Benjamin nimmt nicht nur die Photographiethorie des Neuen Sehens auf, sondern liest diese als End- wie Ausgangspunkt einer Geschichte der Photographie, die nur unter Einbeziehung einer ganzen Reihe von Perspektiven [...] geschrieben werden könne: gesellschaftliche und ästhetische Fragen, Grundzüge einer [...] Reproduktionstheorie, eine Analyse der verschiedenen Anwendungsbereiche der Photographie und nicht zuletzt eine Wahrnehmungstheorie, die die Historizität der Wahrnehmung theoretisch auslotet, sind gleichermaßen in Betracht zu ziehen.“ (S. 255). Den letzten Abschnitt der Zwischenkriegszeit widmet Stiegler dem Feld der Fotografie und Presse. Die sich durch die Presse als Massenmedium etablierende Fotografie trägt nicht nur entscheidend dazu bei, dass jener Abschnitt der Geschichte als „Zeitalter des Bildes“¹⁰ bekannt wird, sondern wirft auch Kritik auf, die Stiegler exemplarisch mit Siegfried Kracauer, Theodor Adorno und Max Horkheimer behandelt. Ebenso kommen Randgebiete wie die Fotomontage und das Typofoto zur Sprache, die gleichermaßen im politischen Zusammenhang stark die Meinungen spalten wie sie das Bild selbst durch ihre kombinierte Erscheinung in Frage stellen. Mit dem abschließenden Exkurs über Henri Cartier-Bressons Suche nach dem entscheidenden Augenblick wird resümierend die Bildreportage behandelt. Für Cartier-Bresson ist die Fotografie

9 Siehe auch: „Neues Sehen“, „Neue Sachlichkeit“.

10 FRITZ HANSEN: Zeitalter des Bildes. In: *Der Photograph* 1925, S. 217. – Vgl. STIEGLER, S. 195.

nicht nur „[...] die Übersetzung des Unsichtbaren und des Sichtbaren, sondern auch die zwischen Subjekt und Objekt [...]“ (S. 312). Damit ist der Übergang zum Thema des nächsten Kapitels geschaffen: Fotografie und Gesellschaft.

Dieses spezielle Feld wird auf unkonventionelle Weise erörtert, indem zwar einerseits Theorien von Theodor Adorno, Susan Sontag und Pierre Bourdieu aufgegriffen und analysiert werden, auf der anderen Seite aber eine Gegenüberstellung mit drei Filmen erfolgt, die in besonderer Form die Fotografie beinhalten. Alfred Hitchcocks „Fenster zum Hof“, Michelangelo Antonionis „Blow Up“ und „One Hour Photo“ umfassen zwar eine große Zeitspanne, teilen aber die Thematisierung der Fotografie als Voyeurismus und soziale Praxis, wodurch sie implizit als gesellschaftskritische Form der Fototheorie erscheinen. Dabei durchbricht Stiegler teilweise die chronologische Darstellung, was jedoch zugunsten des thematischen Zusammenhangs geschieht, da viele der Linien nun bis in die Gegenwart reichen oder Jahrzehnte überspringen. Sein Ansatz ist jedoch nicht ex nihilo entstanden, wird doch beispielsweise schon in einem Beitrag von Sontag¹¹ „Das Fenster zum Hof“ erwähnt, wodurch sich eine weitere Analyse anbietet.

Im folgenden Kapitel, das sich der Fotografie als Zeichen, Sprache oder Diskurs widmet, stehen die Theorien von Roland Barthes, Jacques Derrida und Michel Foucault im Zentrum. Barthes zeichnet eine Theorie der Fotografie als Botschaft ohne Code, die aus ontologischer beziehungsweise sprachlicher und kultureller Sicht einige Fragen aufwirft, Derrida wiederum behandelt die Referentialität und akzentuiert die Aspekte von Trauer, Gedächtnis und Tod, wie sie schon bei Barthes auftauchen, neu. Bei Foucault ergibt sich ein Doppelbild dadurch, dass er selbst zwar die Fotografie als offenes und regelloses Spielfeld betrachtet, die kulturwissenschaftlich orientierten Fotografiethorien aber bei gleichzeitigem Rückgriff auf ihn diese als einen geschlossenen Raum sehen. Das Kapitel schließt daher auch mit einer Darstellung der unterschiedlichen Auslegungen von Fotografie in diesem Zusammenhang.

Auch die Medientheorie ist ein integraler Bestandteil des Komplexes der Fotografiethorie. Diese wird anhand der Theorien von Vilém Flusser, Jean Baudrillard, Paul Virilio und Norbert Bolz überflogen. Dabei zeigt sich zunächst, dass die Fotografie gerade im digitalen Zeitalter nicht abgetrennt vom Medienverbund gesehen werden kann, allerdings die Theorie dazu neigt, die Fotografie als Ausgangspunkt oder Beispiel für eine größere Analyse oder Prognose zu behandeln, welche die gesamte Gesellschaft oder Geschichte betrifft. Virilio konzentriert sich dabei auf den Zusammenhang von Beschleunigung, Wahrnehmung sowie der Kriegs- und Medientechnik, Baudrillard auf die Konsequenzen einer generalisierten Simulation und Flusser und Bolz betrachten die Fotografie aus kulturanthropologischer Sicht, bei der es um die anthropologische Funktion der neuen Medien geht (S. 391–392).

Das letzte Kapitel gibt einen Ausblick auf die digitale Fotografie mit ihren verschiedenen Problem- und Möglichkeitsfeldern. Zunächst einmal muss sich die Digitalisierung dem Vorwurf stellen, sie habe die Fotografie ermordet, wie es bereits vor-

11 SONTAG (wie Anm. 5), S. 17.

her bei der Fotografie war, welche, wenn man Mitchell glauben schenkt,¹² die Malerei zu Grabe getragen habe. Da gerade durch ihre Manipulierbarkeit ihr Wahrheitsgehalt in Frage gestellt ist, wird auch dieser Aspekt in praktischer und historischer Sicht behandelt. Dabei schwankt die Debatte zwischen einer Auffassung als „Ikone des Realen“ und als kulturelle Repräsentationsform. Die Tatsache, dass die digitale Fotografie ihre Nabelschnur zur Realität dadurch durchtrennt hat, dass ein digitales Bild letztlich alles sein kann und sich nicht zwangsläufig auf die Außenwelt beziehen muss, verändert das gesamte Denken über Fotografie. „Die Photographie ist nicht länger Lichtschrift, sondern Schrift.“ (S. 414). Die digitale Fotografie wird, wie schon die Fotografie selbst als *Remedium* diente, zu einem Anlass, über die „analoge“ Fotografie und die Wahrnehmung generell nachzudenken. Insbesondere die Begriffe der Modellierung und des *Renderings* tauchen in diesem Zusammenhang auf und ergeben einen kritischen Blick auf die „Realität“, die man der Fotografie oftmals beschönigend zuschrieb. Letztlich sieht Stiegler seine bereits zu Beginn formulierte These auch in Bezug auf die Fotografie im digitalen Zeitalter bestätigt, die „[...] nicht als einzelnes abgegrenztes und autonomes Feld oder als *die* Photographie, sondern nur in unterschiedlichen epistemologischen, kulturellen und medialen Zusammenhängen verstanden werden [kann].“ (S. 420–421). Der Widerspruch bleibt jedoch bestehen, dass wir nicht länger an die Objektivität der Fotografie glauben, aber sie dennoch in spezifischer Weise für unsere Wirklichkeit halten (S. 422).

In der „Theoriegeschichte der Photographie“ gelingt es Stiegler, das bis dahin bestenfalls fragmentarische Forschungsfeld der Begriffe und Theorien der Fotografie von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart zu füllen. Die fachübergreifende Herangehensweise mit der Integration von unter anderem Wahrnehmungstheorie, Wissenschaftsgeschichte, Soziologie, Semiotik und Medientheorie trägt dabei dem Rechnung, was sich, wie bereits erwähnt, wie ein roter Faden durch die gesamte Arbeit zieht: Es gibt nicht die eine Fotografie, sondern nur eine Vielfalt von Praktiken, Diskursen und Entwürfen im historischen Kontext. Die Argumentationsstruktur ist stringent und weist ein hohes Maß an kapitelübergreifender Vernetzung auf, ohne aber alles in ein künstliches Gesamtbild zwingen zu wollen oder in Gleichklang mit den kanonisierten Texten zu verfallen. Auch die Einordnung in die gegenwärtige Forschung gelingt aufgrund der akkuraten und häufigen Zitation sowie des 35 Seiten umfassenden Literaturverzeichnisses gut. Dort, wo eine intensive Auseinandersetzung mit einem Themenkomplex den Rahmen gesprengt hätte, wird häufig zumindest ein kurz gefasster Ausblick gegeben, was Ansatzmöglichkeiten für weitere Forschung bietet. Die erforderliche Schwerpunktsetzung mit ihren Abgrenzungen ist, wie schon eingangs bemerkt, eine Notwendigkeit. Die Arbeit gewinnt auf diese Weise in ihrer Struktur eine hohe Detailgenauigkeit bei der Behandlung der Themenkomplexe, was sie von diffus gefassten Allgemeinposten wesentlich unterscheidet. Insgesamt ist die „Theoriegeschichte der Photographie“ eine sehr aufschlussreiche Arbeit

12 WILLIAM MITCHELL: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*; Cambridge 1992, S. 20.

für all jene, die sich nicht nur mit den praktischen, sondern vor allem den theoretischen Besonderheiten und Veränderungen der Fotografie sowie ihrer Geschichte befassen.

STEPHAN SPOHR
 Universität Koblenz-Landau
 Campus Koblenz

Bettina Funcke: Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low; Köln: Verlag Walther König 2007; 224 Seiten; ISBN 978-3-86560-288-6, € 29,80

Folgt man dem Titel des Buches, ist es Ziel der Autorin, den Unterschied zwischen den gegensätzlichen Begriffspaaren *High* und *Low* im Bereich der Kunst zu klären. Der zentrale Begriff, um den Bettina Funckes Überlegungen dabei kreisen, ist der der „Masse“. Denn von einigen Seiten beleuchtet, ist es eben diese Konsumentenschaft, die immer wieder auftaucht und die aktuelle Entwicklung bestimmt. Zur Einstimmung in die Problematik wählt die Autorin ein Zitat von Friedrich Nietzsche, dessen Protagonist „Zarathustra“ als Redner auf dem Markt steht, und erkennen muss, dass vor der Masse alle Menschen gleich sind, keine Unterschiede existieren zwischen anspruchsvoll und anspruchslos.¹ Ähnlich, so Funcke, sei es später auch dem französischen Soziologen Pierre Bordieu ergangen, der im Fernsehen, dem Marktplatz der Gegenwart, einen Vortrag über den ständigen Konsumdrang der Gesellschaft hielt, und dabei bemerken musste, dass gerade das Fernsehen der falsche Platz dafür war. Gemeinsam sei beiden – Nietzsche und Bordieu – die Erfahrung, dass sie sich „an ein anonymes, heterogenes Publikum“ wenden mussten, das keine anspruchsvolle, sondern einfache Unterhaltung erwarte, wenn es während seines anstrengenden Alltags oder in seiner Freizeit erreicht werden wolle (S. 10). Die daraus resultierende Frage, ob es überhaupt noch einen Unterschied zwischen Hoch- und Massenkultur gebe, sei allerdings die falsche Herangehensweise, das Problem zu klären. Besser sei, man gehe von dem Verhältnis aus, „in dem sich Künstler zu dieser Gespaltenheit befinden, das die Spaltung gegenwärtiger Kunstproduktion ausmacht.“ (S. 10). Funcke vertritt die These, dass es einen Unterschied zwischen *High* und *Low* tatsächlich nicht gebe, sondern lediglich ein Spannungsfeld zwischen beiden Begriffen.

Um Klarheit in die Verwirrung der heutigen Kunstsituation zu bringen, wird im Folgenden zunächst der Begriff der Massenkultur zu mehreren Teilen definiert. Erstens sei Massenkultur Teil der politischen Rhetorik der Französischen Revolution, bei der Öffentlichkeit die Masse bilde. Zweitens sei die Massenkultur im Zuge der Industriellen Revolution zu betrachten, die eine Kultur der Massenproduktion und Reproduktion schuf. Die Kunst hatte sich gerade von Kirche und Hof gelöst und man strebte nach Autonomie. Dies war nur durch die Verbreitung von Bildern, Musik und Literatur für das Massenpublikum möglich. „Von Anfang an existierte die Autonomie

1 FRIEDRICH NIETZSCHE: Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen (1883). Zit n. FUNCKE, S. 9.