

(S. 29). Ein ausführlicher Vergleich mit Zeitgenossen wie Henri Toulouse-Lautrec wäre hier eine spannende Fragestellung.

Doch es ist nicht nur die Druckgraphik, die bei Munch voller Entdeckungsmöglichkeiten steckt. Das Buch Poul Erik Tøjners, der inzwischen das Louisiana Museum in Humlebæk leitet, erhebt keinen wissenschaftlichen Anspruch. Nach einer etwas emphatisch geratenen Einleitung zur Biographie stellte er ein spannendes Pasticcio aus Munchs Texten, seinen berühmten Bildern, weniger bekannten Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken, eigenhändigen – zum Teil überzeichneten – und dokumentarischen Photographien sowie handschriftlichen Texten zusammen. Man könnte sich diesen Querschnitt wunderbar als Ausstellung vorstellen, wie es sie so noch nicht gab.

Tøjner sieht Munch aus der Perspektive des Kenners der zeitgenössischen expressiven Malerei, etwa eines Per Kirkeby – dem das Buch gewidmet ist – oder Georg Baselitz, und dies ist eine erfrischende Idee. Gerade die fragmentarischen und die späten Werke gewinnen so eine ganz eigene Kraft. Besonderes Gewicht erhalten in diesem Buch zu Recht die Texte, die Munch mit unterschiedlichen Buntstiften schrieb und gelegentlich illustrierte. Eine ganze Reihe dieser Blätter ist abgebildet. Munchs Texte, die bislang ausschnittsweise, vor allem zur Deutung seiner Bilder und des Werkprozesses, herangezogen wurden, sind eine Entdeckung. Es ist eine eigene Sprache, die er spricht – knapp und doch poetisch, sachlich beschreibend, aber auch so, daß die Sprache ihre eigenen Bilder entwickelt. Man sollte Munch vielleicht als Dichter des Expressionismus ansehen. Um so bedauerlicher ist es, daß der Verlag nicht auch eine deutschsprachige Ausgabe dieses schönen Buches anbietet, da doch Munch in Deutschland seine ersten Mißerfolge und Erfolge erntete. Eine wissenschaftliche Edition der Schriften Munchs erweist sich nach diesem Buch als eines der dringendsten Desiderate.

ANDREAS STROBL

*Staatliche Graphische Sammlung
München*

Theorie der Fotografie, Bd. 4: 1980 – 1995. Eine Anthologie, hrsg. und eingel. von Hubertus von Amelunxen; München: Schirmer/Mosel 2000; 416 S., 27 SW-Abb; ISBN 3-88814-729-8; € 49,80

Mit dieser Textsammlung setzt Hubertus von Amelunxen das 1980 von Wolfgang Kemp initiierte Unternehmen fort, wichtige deutsche wie internationale Aufsätze, Statements und Interviews zur Fototheorie der deutschsprachigen Leserschaft zugänglich zu machen. Die Bände 1–3 der „Theorie der Fotografie“ umfassen chronologisch geordnet den Zeitraum von 1839 bis 1980. Der aktuelle Band versteht sich als Fortsetzung der Reihe. Mit dem Wechsel des Herausgebers sind jedoch tiefgreifende inhaltliche Schwerpunktverschiebungen eingetreten, die es erforderlich machen, genauer zu lesen und zu vergleichen, weil dadurch eine Meinungsbildung über den Begriff der Fototheorie stattgefunden hat. Vielleicht klingt diese Äußerung ein wenig

überzogen, es muß jedoch festgestellt werden, daß erst auf der Basis von Kemps Büchern eine wissenschaftliche wie auch öffentliche Debatte – jedenfalls in Deutschland – beginnen konnte, weil seine Arbeit eine solide Textgrundlage bereitstellt, auf die man verlässlich zurückgreifen kann. Ohne Übertreibung kann man behaupten, daß diese Reihe das kunst- wie medientheoretische Standardwerk der Gattung Fotografie geworden ist; zahlreiche Neuauflagen, Zitate und Übersetzungen erübrigen es, hierfür die Beweise zu erbringen.

Führen wir zunächst die Gemeinsamkeiten der Bände 1 bis 4 auf, also das, was der kundige Kemp-Leser erwartet hatte. Da ist vor allem der wissende und selektierende Herausgeber, welcher ein ausführliches Vorwort zur Theoriebildung der besprochenen Zeitepochen schreibt. Dieses Vorwort bildet den Rahmen, in den die einzelnen Texte thematisch eingereiht werden. In diesen Vor-Leser müssen wir großes Vertrauen setzen, denn urteilt er darüber, welche Texte aus der Masse von Fachzeitschriften, Sammelbänden, Vortragsmanuskripten und vor allem internationalem Schrifttum (z. B. Kongreßberichte) immer wieder gelesen werden. Die Texte der Bände „Theorie der Fotografie“ bekommen somit den hohen Rang von Referenzquellen. Die wachsende Bedeutsamkeit jener ausgewählten Texte konnte man innerhalb der vergangenen zwanzig Jahre gut verfolgen. Sowohl Kemp als auch Amelunxen meisterten diese verantwortungsvolle und gleichzeitig riskante Aufgabe souverän, denn selbst intime Kenner der Thematik vermissen nur ganz selten einen Text, welcher als „Meilenstein“ der Theorie den Herausgebern durch das Raster gefallen ist.

War die Lektüre- und Selektionsleistung von Kemp schon beachtlich, so hätte Amelunxen vor einer Flut an Thesen und Gegenthesen hinsichtlich des inzwischen als eigenständiger Diskurs geführten Themenschwerpunktes Fototheorie kapitulieren können, womit er das Unternehmen in seiner Urform als nicht mehr fortsetzbar erklärt hätte. Das individuelle fotografische Bild, die Kunstgattung, das mediale Feld und die Kontextualisierung in Nachbardisziplinen (neben der Kunstgeschichte und der Kunsttheorie, wo ich sie als Phänomen ansiedeln würde) haben sich seit ungefähr zehn Jahren zu einem Brennpunkt entwickelt, in dem sich sowohl die absurdesten als auch die philosophisch anspruchsvollsten Positionen bündeln. Kemps Vorgehen war zwar das rigorosere, weil er seine Untersuchungsgegenstände in Rubriken gliederte wie zum Beispiel „Fotografie als Selbsta Ausdruck; Fotografie als Sprache; Fotografie als Medium; Fotografie als moderne Kunst“; usw., und damit dem Leser lenkende Interpretationsvorschläge machte. Manche Rezensenten mögen diese Vor-Urteile als Einschränkung ansehen, ich persönlich benutzte sie gerne als Leitlinie im Dämmerlicht der oftmals verworrenen Begriffe und Theoreme der Ursprungstexte. Auch Amelunxen schreibt eine Einleitung, doch fehlt hier die dirigierende Hand des Herausgebers: Sein elfseitiger Text liest sich wie ein eigenständiger Aufsatz zur Geschichte der Fototheorie von 1980 bis 1995, den man gewinnbringend in die Anthologie integrieren könnte.

Dem Vorwort kann man entnehmen, daß Amelunxen im Vorfeld der mindestens zehnjährigen Recherche zu seinem Buch mit namhaften amerikanischen Fototheoretikern sprach, unter anderem mit Victor Burgin, Bill Nicols, Doug Hall, Chip

Lord, sowie 1992 ein Interview mit dem französischen Philosophen Jacques Derrida (zusammen mit dem Übersetzer der Texte, Michael Wetzel) geführt hat. Dieses Gespräch wurde in das Buch aufgenommen; es umfaßt immerhin 17 Druckseiten und gibt signifikante Einblicke in die fototheoretische Denkposition von Derrida, die man an dieser Stelle erstmals in konzentrierter Form lesen kann.

Bereits hier klingt an, daß Amelunxen die Position des „neutralen Beobachters“ der Diskurse verläßt, den Kemp eingenommen hatte. Kemp brachte sich als Autor nicht so spürbar ein, wie Amelunxen dies tut. Der neue Herausgeber setzt eindeutige Präferenzen, legt thematische Schwerpunkte fest und verschiebt das Gewicht der Theorie zu stark auf eine Seite. Welche das ist, zeigt sich, wenn man die Auswahl der Autoren anschaut. Vilém Flusser ist mit drei Texten, Victor Burgin, Jean-Claude Lemagny, Douglas Crimp und Peter Wollen sind mit jeweils zwei Texten vertreten. Amelunxen bringt vor allem seine Vorliebe für die französische bzw. französischsprachige Theorie zur Geltung, wenn wir ins Auge fassen, daß neben Derrida und Lemagny noch Jean Baudrillard, Paul Virilio, Christian Metz, Denis Roche und Georges Didi-Huberman zu Wort kommen. Der Herausgeber bemüht sich, diese starke Position französischer Autoren durch die „amerikanische „Schule“ um Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, Douglas Crimp, Martha Rosler und Rosalind Krauss auszugleichen. Doch angesichts des starken Anwachsens sehr guter amerikanischer und britischer fototheoretischer Texte im Bearbeitungszeitraum sind diese Ansätze unterrepräsentiert.

Der bei der ersten Lektüre aufkommende Ärger relativiert sich, wenn man in Rechnung stellt, daß endlich eine deutschsprachige Anthologie zur Kenntnis genommen hat, daß es in England und den USA seit vielen Jahren eigenständige Theoriepositionen gibt, die sich explizit mit gender-spezifischen Sachfragen beschäftigen, ausgehend von der ehemals feministischen Theorie. Die ebengenannten Kunsthistorikerinnen bzw. Künstlerinnen treiben gegenwärtig die Theoriebildung um die spezifischen Darstellungsmodi und medialen Eigenschaften der Fotografie intelligent und kämpferisch voran. Positiv an diesen Theorien ist, daß nie das Dargestellte auf das künstlerische Foto reduziert ist, sondern die Autorinnen die ganze politische Sprengkraft fotografischer Medien mit ihren typischen Verbreitungsformen sezieren. Darunter zählen heute selbstverständlich alle computergenerierten und -verarbeiteten Abbildungen, die sich auf das Foto berufen. Amelunxen trägt dem Rechnung und hat hier gezielt die prägnantesten Aufsätze ausgewählt. Namentlich die Texte „Bildsimulation, Computermanipulationen: einige Überlegungen“ von Martha Rosler, sowie „Spielen in den Feldern des Bildes“ von Abigail Solomon-Godeau führen die Phalanx der Vorkämpferinnen an. Auf solcher Basis hätte man gut weiter diskutieren können, doch der Diskursverlauf wird durch das folgende Vorgehen Amelunxens oft unnötig zähflüssig.

Hatte Kemp die Fotografie in ihren zeitspezifischen Verwendungs- und Seinsarten untersucht (vergleiche seine Methode des „Fotografie als ...“), so ändert Amelunxen diese Strategie, indem er das Buch in Unterkapitel gliedert, die zwei bis fünf Texte enthalten. Durch dieses Verfahren der „Vorsortierung“ des Textmaterials

kommt es dann in erheblichem Maße zu der oben kritisierten Systematisierung. Hier stellt sich die Frage, ob das Textmaterial so opulent oder heterogen gewesen ist, daß dem Herausgeber keine andere Wahlmöglichkeit blieb, weil ansonsten ein buntes Sammelsurium fototheoretischer Kontingenzen entstanden wäre. Auf ein solches hätte man in der Tat gut verzichten können. Doch sehen wir uns an, wie die Unterkapitel gegliedert sind. Deren Titel versprechen anspruchsvolle Thematiken: „Apparatur und *mis en abyme*; Kritik des Dokuments; Ästhetik und Simulakrum; Signatur und Archiv; Repräsentation und Chronoskopie; Charakter und Werkzeug“ sind die prägnantesten Leitgedanken der zehn Register.

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, daß diese Geschichte der Fototheorie völlig andere Parameter setzt als die von Kemp verwendeten, denn Amelunxen setzt einen kundigen Leser voraus, der die auf sehr hohem Niveau geführte Theoriediskussion bis heute verfolgt hat und nun im Rückblick noch einmal die kohärentesten bzw. die konträrsten Positionen gesammelt und übersetzt begutachten kann. Für diesen sehr kleinen Kreis von Fotografie- und Medientheoretikern liefert Amelunxens Werk eine exquisite Palette des elaboriertesten Textmaterials, in dessen Denklabyrinthen man sich verlieren kann. Hier liegt keine Publikation vor, die man etwa in einem Proseminar zur Geschichte und Theorie der Fotografie in den Handapparat stellen könnte, vielmehr es handelt sich um ein fotophilosophisches Kompendium, das von jeweils hoher Warte aus auf ein Phänomen herunterblickt, welches über- und durchschaubar vor den oben genannten Autoren liegt. Wenn es so etwas gäbe wie eine „Theorie nach der Theorie (eine Metatheorie?)“, dann spräche ich dem Buch dieses Attribut zu. Doch lassen wir die Tautologien und nennen es statt dessen den Versuch einer Literarisierung des fotografischen Bildes.

Natürlich stehen alle ästhetischen Theorien, die sich mit Visuellem befassen, vor dem Problem, ihre Untersuchungsgegenstände vom optischen in den begrifflichen Code zu übersetzen. Einige der Texte leisten dies, und hier kann man von einem Erkenntnisgewinn sprechen, doch sie bleiben in der Minderzahl. Die Mehrheit der Autoren spricht in metatextlichen Passagen und Termini über unsichtbare und oftmals überhaupt nicht mehr rekonstruierbare Eigenarten des fotografischen Bildes. Repräsentation, Dokument, Wirklichkeit, Konstruktion, Erscheinung, Apparativik oder Erotik sind begriffliche Gelenkstellen, an denen der Bild- und Kunstwissenschaftler hervorragend seine Übersetzungsleistungen messen kann, und diese Diskurse liest man auch mit Gewinn, weil sie einen generellen Transfer auf andere „nachfotografische“ Bilder zulassen, doch besonders durch die Verlagerung des Schwerpunktes auf die poststrukturalistischen französischen Denker – wobei ich Victor Burgin und Rosalind Krauss einschließe – geht es entweder um langatmige und mühsame Suche nach Begriffen, das „spezifisch Fotografische“ zu fassen, oder um private psychische Betroffenheit im Angesicht von einzelnen Fotografien. Für Geisteswissenschaftler ist die Sprache ein Werkzeugkasten, ein Besteckset, mit dem sie ihre Objekte analysieren. Natürlich bin ich mir bewußt, daß es niemals eine deckungsgleiche Abbildung der visuellen in die textliche Welt geben kann und daß das Wort Erkenntnisphären zu schaffen vermag, die reiche additive Assoziationsfelder (Konnotata) öffnen und da-

mit eine tiefere Analyse ermöglichen, aber davon kann in den genannten Texten nicht die Rede sein. Es ist eher so, als ob wir Chirurgen vor uns hätten, die vor dem Patienten stehen und sich über die Werkzeuge (die Begriffe) unterhalten, während der Patient nicht mehr aus dem Koma erwacht. Ich werde das bedrückende Gefühl nicht los, daß für die o. g. Denker das Foto Auslöser ist, um sich soziologischen, psychologischen, existenziell-lebensweltlichen und vor allem textsemiotischen Fragen zu widmen, zu deren Darlegung auch jedes andere Medium hätte dienen können. So werden in aller Länge Sachverhalte wie Magie, Simulacrum, Selbstentfremdung, Differenzialität, Schrift, Schein oder Zeit in zwar hochinteressanten Diskursen ausgebreitet, doch auf einer zu abstrakten Grundlage erörtert.

Trägt nun Amelunxen die „Schuld“ daran, daß seine Anthologie keine „Systematik der Bildmedien“ (aus dem Vorwort des dritten Bandes) leistet, sondern in erster Linie um eine Präzisierung der Begriffe kämpft? Warum hat diese sonderbare Verlagerung bzw. Verortung des Mediums Fotografie in dasjenige der Sprache stattgefunden? Schuld hat nicht der Herausgeber, sondern die Geschichte der Theorie selbst, und diesen historischen Nachweis hat Amelunxen souverän geleistet, denn das Hinübergleiten der Fotografie vom „materiellen“ Bild in das „geistige“ Bild der Vorstellungswelt ebenso wie die Behauptung, daß jede Fotografie einen unbenennbaren Anteil hätte, der sich einer wissenschaftlichen Analyse entzieht, verdanken wir Roland Barthes. Viele aktuelle Texte zur Theorie der Fotografie enden bei der „Helle(n) Kammer“ von Barthes, ohne zu registrieren, daß, auf diesen Text aufbauend, die Debatte fortgeschritten ist. Barthes markiert tatsächlich eine Zäsur, was Amelunxen geschickt ausnutzt, denn sein erstes Kapitel „Nach Roland Barthes“ ist eine exzellente Interpretation des Buches durch Victor Burgin: „Beim Wiederlesen der Hellen Kammer“. Gleichzeitig treibt uns dieser Text dann mit aller Kraft in die rhetorischen Gefilde der Sprache und weit weg vom Bild. Entgegenen könnte man hier, daß der Band immerhin die doppelte Anzahl an Abbildungen enthält wie der vorhergehende, doch die ausführlichste Betrachtung eines Einzelbildes – Victor Burgin betrachtet eine Fotografie von Helmut Newton – verstrickt sich in ein ärgerliches Begriffsgewebe, das ohne Eskapaden wie „voyeuristisch-skopophil“, „polymorph pervers“ oder „Anaklasis“ nicht mehr auskommt. Solcherart Anglizismen, Romanismen, Fachbegriffe aus der Linguistik, der Philosophie und vor allem der Psychologie werden als argumentative Stützpfiler und Referenz so gehäuft eingesetzt, daß die Lektüre der Texte mühsam bis unmöglich wird. Somit kann man den Schluß ziehen, daß eine Theorie der Fotografie, die auf die eben genannten französischen Autoren aufbaut, konsequent die Lektüre der Quellentexte von Lacan bis Roman Jakobson voraussetzt. Dies ist keine Vermutung des Rezensenten, sondern zeigt sich deutlich beim Blick in die Anmerkungen der Texte. Wer sich damit sehr gut auskennt, für den ist das Buch von Amelunxen ein Gewinn, der „nur“ interessierte Kunst- oder Medienhistoriker sucht bei der Mehrzahl der Texte vergeblich den Raum, in dem sich eine Theorie erst entfalten kann: in diesem Falle – das fotografische Bild.

GERHARD GLÜHER
Marburg