

Florian Ebner fragt anlässlich der Ausstellung *(Mis)Understanding* am Folkwang Museum in Essen, «Warum denken so viele Künstlerinnen und Künstler unentwegt über die Fotografie nach, weshalb untersuchen sie die unterschiedlichen Aspekte des Mediums mit dessen eigenen Mitteln?»¹ Mit diesem Zitat spricht Ebner den Gedanken an, dass wissenschaftliche und künstlerische Herangehensweisen oftmals Parallelen aufweisen, aneinander anknüpfen und damit gleichermaßen im Zentrum ästhetischer Debatten stehen.² Eine nicht unbedeutende Anzahl zeitgenössischer Positionen der Fotografie sind geprägt vom spezifischen Umgang mit dem Medium beziehungsweise thematisieren und reflektieren theoretische und medienpezifische Debatten in der Theorie und Geschichte der Fotografie.

Mittels der Fotografie können künstlerische Arbeiten mit wissenschaftlichen Methoden reflektiert und vertieft werden, bzw. sogar erst durch sie entstehen. Ein Grund hierfür könnte in der Eigenschaft der Fotografie selbst liegen, die ihr Bernd Stiegler zuweist, indem er die Fotografie als ein «theorieaffines Medium» beschreibt, «das theoretische Fragen aufwirft und zugleich in komplexer Weise mit einer philosophischen wie ästhetischen Tradition verbunden ist, die weit über die Fotografie hinausreicht.»³

Künstler/innen und ihre Arbeiten sind selbstverständlicher Bestandteil kunsthistorischer und medientheoretischer Forschung und Wissenschaft. Reziprokes Denken und Arbeiten ist hingegen oftmals Neuland. Künstler werden in *artist talks* vermehrt nach ihrem Vorgehen befragt, der Gedanke eines *Artistic Research* und die damit verbundenen Bedeutungen und Wertigkeiten hingegen befinden sich in den Anfängen.

Mein Beitrag knüpft an diesen von mir skizzierten Gedanken an und stellt so den Versuch einer gegenseitigen «Anverwandlung»⁴ dar, indem ich Ausschnitte meines eigenen Werkes zum Gegenstand der theoretischen Untersuchung zum *Kleinen* mache. Aus künstlerischer Perspektive berücksichtige ich für mein Vorgehen sowohl die Kunst- und Kulturgeschichte, als auch die Fototheorie.

In der Fotografie kann das *Kleine* vielschichtige Bedeutungen haben. Fotografie ist in der Lage, kleinste Details aus der Wirklichkeit zu entnehmen; mittels fotografischer, präziser Techniken können diese sowohl analog, als auch digital aufgezeichnet und für die Nachwelt bewahrt werden. Bereits sehr früh in der Geschichte der Fotografie stellte sich heraus, dass sie in der Lage war, Details sichtbar zu machen – beispielsweise mittels einer Vergrößerungstechnik – die mit dem bloßen Auge nicht erkennbar waren. Diese fotografischen Visualisierungen des Unsichtbaren führten aber auch dazu, dass der dargestellte Sachverhalt in den Hintergrund rückte. Ungeahnte Details kamen zum Vorschein, wie beispielsweise das Korn des verwendeten

filmischen Materials. Die Fotografie fungierte nicht mehr als *Spiegel* oder *Fenster* zur Wirklichkeit, sondern brachte ihre eigene Materialität zum Vorschein.⁵

Grundlage meiner Betrachtung zum *Kleinen* sind zwei Werkgruppen meines Euvres, die sich mit der detaillierten Darstellung von Oberflächen unterschiedlicher Papiere, ihrem Gebrauch und ihrem Umgang beschäftigen:

Meine Herangehensweise ist nicht wissenschaftlich motiviert, sondern eher von einem fragmentarischen Interesse an den Wissenschaften geprägt. So wie sich die Themen meiner praktisch-künstlerischen Arbeit von selbst ergeben, so wie sie als gedankliche, imaginäre Bilder auf mich zu kommen, so entwickeln sich auch theoretische Ansätze, die in ihrer Auseinandersetzung künstlerische Fragen vertiefen, eher intuitiv.

Zum besseren Verständnis die technischen Angaben zu den zwei Werkgruppen:

Papierstücke I, entstanden 2011, 8-teilig in zwei Vierer-Tableaus präsentiert, gedruckt auf Hahnemühle Photo Rag Bright White 210 g/m², jeweils 34 × 44 cm, gerahmt in Distanzholzrahmen unter Mirogard Glas
Gesamtgröße: circa 1,60 × 0,95 m (Breite/Höhe)

und *Papierstücke II*, entstanden 2014, 6-teilig als Wandinstallation, gedruckt auf Epson enhanced Matte 192g/m², in unterschiedlichen Größen, einzeln gerahmt in Distanzholzrahmen unter Mirogard Glas (von 21 × 25 cm bis 56 × 42 cm)
Gesamtgröße: 2,60 × 1,20 m (Breite/Höhe)

Mit diesen beiden Arbeiten referiere ich auf eine ältere Arbeit aus dem Jahr 2008 mit dem Titel *Steinstücke*, die in acht aufeinanderfolgenden Fotografien in präziser, detailreicher Aufzeichnung alte, abgelegte Ziegelsteine identischer Größe mit unterschiedlichen Spuren, Einschlüssen und geologischen Überlagerungen zeigt. Mich interessierte die Grenzlinie zwischen einer konkreten realistischen Darstellung und ihrer abstrakten Seite bzw. das Vexierspiel zwischen einer detailreichen, dokumentarischen Darstellung und ihrer möglichen grafischen-ästhetischen Rezeption. Die präzise Oberflächenwiedergabe ermöglichte mir aber auch, die Frage nach der Materialität und der damit verbundenen Bildlichkeit zu stellen und möglicherweise die Zugehörigkeit meiner Arbeit zum Medium Fotografie zu stören.

Darüberhinaus knüpfen die beiden Arbeiten *Papierstücke I und II* dem Titel nach und in der Zunahme der Individualisierung der einzelnen Exponate an eine Arbeit aus dem Jahr 2010/2012 an, die den Titel *Himmelstücke* trägt. Gemeinsam ist den Motivgruppen die Nähe zur Formsprache fotografischer Bilder und die Nähe zu Malerei und Grafik, die mein Interesse im Umgang mit der Fotografie prägt.

Papierstücke 2011 / 1014:

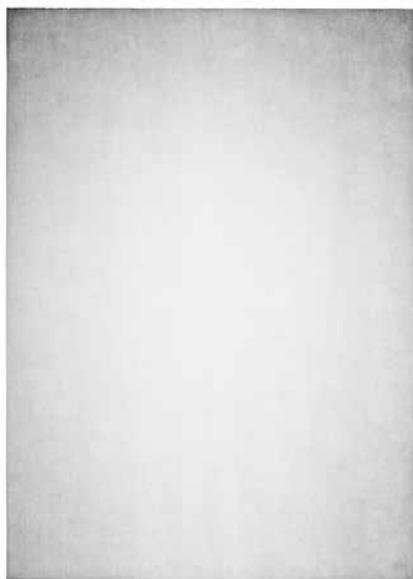
Die Werkgruppen *Papierstücke I* und *Papierstücke II* nutzen als Arbeits- und Darstellungsmaterial das Papier. In der ersten Arbeit sind es unterschiedlich industriell hergestellte Papiere wie Seidenpapier, Pergamenthüllen, ägyptischer Papyrus, Faserpapiere aus Japan, schwarzer Fotokarton und weitere Naturpapiere. In der zweiten Arbeit hingegen finden handgeschöpfte Büttenpapiere des Kupfertiefdrucks mit einem 4-seitigen Büttenrand aus unterschiedlichen Kontinenten Verwendung. Hier ist der Rahmen meiner Materialauswahl wesentlich stringenter festgelegt. Es sind eher banale Dinge – eben Papiere mit unterschiedlichen Eigenschaften und



1 *Papierstücke I*, 2011, 8-teilig, Digitaldruck, jeweils 34 × 44 cm, Gesamttableau 1,60 × 0,95 m (Breite/Höhe), abgebildet ein Vierer-Tableau, *Papierstücke #1-#4*.

Ästhetiken – die vor dem Hintergrund spektakulärer Bildfindungen innerhalb vieler fotografischer Sujets unscheinbar und nebensächlich anmuten.

So alltäglich mein Arbeitsmaterial erscheint, doch hat der Betrachter es entschlüsselt, ist seine sichtbare Form komplexerer Natur. Die Oberflächen legen es darauf an, im Detail – im *Kleinen* – betrachtet zu werden. Denn nur auf diese Weise entschlüsseln sie sich. Kleine Tesafilm-Streifen sind erkennbar, die unterschiedliche Papiere hintereinander stapeln und sie zu eigentümlichen Objekten machen. Eine zusätzliche Fläche aus Pergamenthüllen verleiht ihnen einen weiteren Rah-



2 *Papierstücke II*, 2014, 6-teilig als Wandinstallation, Digitaldruck, Größen von 21 × 25 cm bis 56 × 42 cm, Gesamtgröße: 2,60 × 1,20 m (Breite/Höhe), abgebildet *Papierstücke #3*, *Papierstücke #6*.

men. Auch sind Variationen einer Grundidee erkennbar, die in der Hängung als Vierer-Tableau ihre Wirkung verstärken. Spuren, Flecken, Unebenheiten, Kratzer und feine Risse bestimmen die Blätter und zeigen im fertigen Bild, ähnlich einer grafischen Arbeit, den Arbeitsprozess im Bild selbst auf.

Entwickelt die erste Arbeit das Spiel der Wiederholung und der Differenz vor einer leuchtenden Fläche, arbeitet die zweite Arbeit eher im Stillen. Unterschiedliche handgeschöpfte Büttenpapiere sind in ihrer Gänze *abfotografiert*. Lediglich das Licht moduliert einzelne Partien der jeweils planen Oberfläche und stört in Form von Faserstrukturen und Papiereinschlüssen minimal den ebenmäßigen Anblick der kleinen Details. Bei minutiöser Betrachtung sind neben der Lichteinwirkung geringfügige Eingriffe in Form von Knicken und Materialspuren zu erkennen, die gemeinsam mit dem Licht verantwortlich für den installativen Aufbau der Arbeit sind.

Hierin liegt auch die eigentliche Idee der Arbeit, Lichtobjekte aus Papier entstehen zu lassen, deren kleinste Details die Anordnung der einzelnen Bilder auf der Wand zueinander bestimmen und sie gleichzeitig als Gesamtgefüge erscheinen lassen.

Die Detailbetrachtung – die Betrachtung kleinster Details – bestimmt die Sicht auf meine Werkgruppen, stellt aber auch einen theoretischen Zusammenhang her, der sich mit der Frage beschäftigt worauf sich das fotografische Detail begründet.

Gerade die zweite, aktuelle Arbeit oszilliert zwischen zwei Ideen, einerseits als Fotografie einen Sachverhalt seiner Materialität nach präzise zu dokumentieren, somit als *Index des Realen* zu fungieren, andererseits als Objekt *physischer Bildlichkeit* gewürdigt zu werden. Ausgangspunkt der Betrachtung ist zwar meine persönliche Herangehensweise, sie ist aber geprägt durch verschiedene Aspekte, die medienspezifische, historische und theoretische Fragestellungen der Fotografie berühren.

Detail und Aufzeichnung

William Henry Fox Talbot und Louis Daguerre betonten in ihren frühen Aufzeichnungen über ihre fotografischen Experimente die unzähligen Details, die automatisch aufgenommen werden und die dem Forscher zur Zeit des Aufnahmezeitpunktes nicht aufgefallen waren. Jean Baptiste Biot spricht in den frühen Jahren der Daguerreotypien bereits von einer «künstlichen Retina», die die Gegenstände in der Aufzeichnung mit einer Fülle an Details ausstattet.⁶ Die Detailfülle, der Blick in das *Kleine*, enthebt das *neue* fotografische Bild von seinen bisherigen Vorgängern, den klassischen Darstellungsmitteln der Kunst, wie Grafik und Malerei. «Diese Lichtzeichnungen oder Abdrücke jeder Schattenuancierung der Gegenstände sind in sich selbst so vollkommen, wie man es in einer gewöhnlichen Darstellung durch Pinsel und Griffel nie erreichen kann», so formuliert bereits 1839 ein Redakteur in der Hamburgischen Zeitung.⁷ In der frühen Geschichte der Fotografie wird bereits das *Detail* als *medienspezifische Eigenschaft* der Fotografie herausgearbeitet und betont.

In einem aktuellen Aufsatz greift Steffen Siegel diesen Gedanken auf. Er spricht von einer sichtbaren Ästhetik,

die sich mit dem Namen der Fotografie seit mehr als eineinhalb Jahrhunderten verbindet. Es handelt sich um eine Ästhetik, die das kleinste fotografische Detail im Horizont größtmöglicher visueller Fülle wahrzunehmen versucht und den Betrachter hierbei prinzipiell auf die Textur eben dieses fotografischen Bildes zurückverweist.⁸

Hinzugefügt werden muss, dass dieser akribische Detailrealismus «unabhängig von den Aktivitäten des Fotografen realiter existiert».⁹ Das Detail erhielt also erst gemeinsam mit dem Wirklichkeitsbezug des Mediums seine theoretische Konturierung. Neuzeitliche Betrachtungen über die Fotografie betonen vor dem Hintergrund dieser Mediendebatte die Besinnung auf die ästhetischen Möglichkeiten der jeweiligen Kunstgattung, die nur ihr allein zur Verfügung stehen. Der kanadische Fotokünstler Jeff Wall bezieht sich auf den amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg, wenn er betont, dass die Abbildfunktion der Fotografie nicht hintergangen werden kann: «Die Photographie kann, anders als die anderen bildenden Künste, keine Alternativen zur Abbildung finden. Es liegt in der physischen Natur ihres Mediums, Dinge abzubilden.» Jeff Wall sieht in diesem *Dilemma* nur einen Ausweg, der das Charakteristikum der Fotografie zum Vorteil des Mediums gegenüber den klassischen künstlerischen Ausdrucksmitteln erwachsen lässt:

Um an der Reflexivität teilzunehmen, die für die modernistische Kunst verpflichtend geworden ist, kann sie nur den notwendigen Umstand ins Spiel bringen, dass sie eine Abbildung und als Abbildung ein Objekt ist.¹⁰

Die Diskussion über das Phänomen der detaillierten Wirklichkeitsdarstellung der Fotografie ist entscheidend für die Interpretation einer großen Anzahl an zeitgenössischen fotografischen Positionen. Ihr dichotomer Charakter, der eines auf der einen Seite aufzeichnendes und damit lediglich abbildenden Mediums und auf der anderen Seite reflektierenden und damit wirklichkeitskonstruierenden Mediums, verweist auch auf mein künstlerisches Vorgehen.

Bernd Stiegler versucht dieser Entwicklung in der zeitgenössischen Kunst näher zum kommen, indem er der Fotografie zugesteht, als «mediale Konstruktion der Wirklichkeit» zu arbeiten. Er sieht den «Realismus» der Fotografie medial vermittelt und in Bildern visualisiert und reflektiert. Der/die Künstler/in kann so sichtbar machen, was er/sie als Realität versteht. Fotografien bestehen somit aus konstruierten Formen einer angenommenen Wahrheit des Sichtbaren. «Fotografien sind, [...] mediale Konstruktionen der Wirklichkeit» und «visuelle Reflexionen über (die) Realität».¹¹

So können Bilder entstehen, die als Modell fotografischer Wirklichkeit gesehen werden, die weit über eine einzig dem Sujet verpflichtende Ordnung des Bildmediums hinausgehen.¹² Meine beiden gezeigten Werkgruppen entsprechen dieser Idee reduzierter und komprimierter Wirklichkeitsdarstellung, in der das Detail – die kleinen Stellen im Bild – tonangebend wird. Die abgebildeten Formen lösen sich von der abbildenden Wirklichkeit, indem sie sich zu autonomen künstlerischen Äußerungen entwickeln und zugleich nur durch sie existent sind.

Detail und Materialität

Eng mit dem Prozess der Detailaufzeichnung verbunden ist der Begriff der Materialität. Materialität im Sinne einer haptischen Erfahrung, wie beispielsweise in Gemälden des Informel, kommt in der Fotografie nicht zum Tragen; eher handelt es sich um eine Materialanalyse unter ästhetischen Bedingungen, die mein Vorgehen und das einer Fotografie überhaupt beschreibt. Die Fotografie entspricht nicht einer klassischen Verbindung von Materialität und Bildlichkeit, die ein Gemälde auszeichnet, sondern ist geprägt durch seine aufgezeichnete Materialität, als präzise, detailreiche Wiedergabe eines Sachverhaltes, Gegenstandes etc. Auf der anderen Seite darf ihr grundlegender Umstand, «dass Bilder allein dank ihrer Materialität



3 *Steinstücke*, 2008, 8-teilig, C-Print, jeweils 70 × 40 cm, Gesamtableau 0,70 × 3,20 m (Breite/Höhe), abgebildet *Steinstücke #3*

überhaupt (erst) zum Vorschein kommen»,¹³ nicht vernachlässigt werden. Die Materialität, so Marcel Finke und Mark Halawa, hat einen entscheidenden Einfluss auf die Erscheinung und damit auf die Wahrnehmung des jeweiligen Bildes. Seine Bildlichkeit bleibt von ihr nicht unberührt.¹⁴

Übertragen auf die Fotografie gibt es möglicherweise zwei Aspekte von Materialität: Die Bedeutung einer Fotografie liegt immer auf ihrer planen Oberfläche. Ihr Ausgangspunkt ist immer die Fläche. Dies betont bereits Vilém Flusser 1983 in seinem Essay über *eine Philosophie der Fotografie*.¹⁵ Die Darlegung ihrer Inhalte findet auf einer durch die Technik vermittelten Oberfläche statt. Dieser bedeutenden Oberfläche haftet eine besondere Transparenz an, da Fotografien erst mittels des Lichts erzeugt werden können.

Eine durch Licht erzeugte Materialität, könnte daher eine weitere Beschreibung der Fotografie sein. Emmanuel Alloa spricht der Fotografie aufgrund ihrer «unauffälligen» und «durchsichtigen» Materialität eine Einheit von Form und Materie zu. Die Rezeption des Werkes findet in einem einheitlichen Vollzug statt. Hingegen entwirft er für die Malerei ein gegensätzliches Paar. Indem sich die Stofflichkeit im Bild aufdrängt, wird ihre Eigenqualität betont. Es entsteht eine Störung zwischen Form und Materie, der Vollzug wird unterbrochen.¹⁶ Erst die aufgezeichnete Materialität mittels des Lichts verleiht der Fotografie ihre Bildlichkeit und damit ihrer Qualität.

Licht und Materialität

Neben dem zwingenden Bezug der Fotografie zur Wirklichkeit spielt das Licht eine wesentliche Rolle im Nachdenken über Fotografie. Herta Wolf betont diesen Umstand, indem sie darauf hinweist, dass die im 19. Jahrhundert getätigte Forschung zur Natur des Lichtes und die Entdeckung der Fotografie untrennbar miteinander verknüpft waren.¹⁷ Neben der Materialität, als Detailfülle und Präzision sichtbar ins Bild eingeschrieben, steht auch die Transparenz zu Anbeginn mit im Kanon der Eigenschaften der Fotografie. In den vorgestellten Werken spielen beide in ihrem



4 *Himmelsstücke*, 2012, 5-teilig, C-Print, jeweils 90 × 122 cm (Breite/Höhe), abgebildet *Himmelsstück #5 (Constable)*

Zusammenspiel eine maßgebliche Rolle. Die *Papierstücke* sind Lichtbilder ihrem Wort nach, da sie die Darstellung des sichtbaren Lichtes mittels einer dargestellten Materie vollziehen. Bis hin zu ihrer Präsentationsform vollziehen sie den Gedanken, Lichtkörper zu werden, die sich mittels der Fotografie präsentieren. Durch ihre Detailfülle fordern sie den konzentrierten Blick des Betrachters und fordern ihn heraus, über die Fotografie als solche nachzudenken.

Beide Arbeiten leben von der Idee der Details, der präzisen Darstellung kleinster Details mittels einer fotografischen Aufzeichnung. Sie entwickeln ihre ästhetischen

Qualitäten, als eigenständige fotografische Sichtbarkeiten, die sich im ersten Blick von der Realität gelöst haben, aber bei einer Detailbetrachtung ein Bild voller Spuren zeigen, das sich erst aufgrund ihrer Wirklichkeitsbezüge offenbart und entschlüsselt. Das Versprechen der Fotografie, Wirklichkeit präzise wiederzugeben, wird in meiner Arbeit zugleich gebrochen und bestätigt.

Abschlussbemerkung

Letztendlich bleibt die Betrachtung mittels des *Details* eine von mehreren Möglichkeiten, über meine Arbeit und weitere Fotografien nachzudenken. Darüberhinaus sind Betrachtungen über die Form und das Formlose beziehungsweise das Unbestimmte, wie sie beispielsweise von Florian Klinger, Georges Didi-Huberman und Gottfried Böhm geführt werden, denkbar. Ebenso spielen Überlegungen über die opake und die transparente Seite der Fotografie eine Rolle, in einer maßgeblich von Ruth Horak geführten Debatte, oder auch in den von Max Imdahl in den 1980er Jahren hierzu dargelegten Überlegungen, in denen die Ambivalenz zwischen Figürlichkeit und Abstraktion herausgearbeitet wurden. Seine Analyse von Bildern folgt dem Gedanken, dass sie zwischen einem *gegenständlichen, wiedererkennenden Sehen* und einem *formalen, sehenden Sehen* vermitteln. Letztlich bietet die Beziehung der Fotografie zu Malerei und Grafik in den *abstrakten Welten* eine weitere mögliche Facette der Betrachtung. Gerade diese Korrelation kann schon allein auf Grund der großen Vielzahl an Wiedergabemöglichkeiten, die den Ausdrucksmitteln der Malerei und Grafik heute gleichzusetzen sind, facettenreich geführt werden.

Anmerkungen

1 (Mis)Understanding Photography, Ausstellungskatalog, 14.7.–17.8.2014, Museum Folkwang, Essen 2011, S. 11.

2 Siehe auch Herbert Molderings, «Ästhetik des Möglichen. Zu Marcel Duchamps Werk», in: *Just not in Time, Inframedialität und Non-Lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, hg. v. Ilka Becker, Michael Cuntz u. Michael Wetzler, München 2012, S. 29. (Molderings 2012)

3 Bernd Stiegler, *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 13. (Stiegler 2010)

4 Begriff entlehnt aus Molderings 2012 (wie Anm. 2), S. 29.

5 Siehe auch Carolin Artz, «Index/Indikator. Fotografisches Aufnahmematerial und die Visualisierung von Strahlen», in: *Materialität und Bildlichkeit*, hg. v. Marcel Finke u. Mark A. Halawa, Berlin 2012, S. 196–211; Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010, S. 74–92.

6 Zitiert nach Erich Stenger, *Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während 100 Jahren*, Leipzig 1938, S. 23.

7 Zitiert nach Fritz Kempe, *Vor der Camera. Zur Geschichte der Photographie in Hamburg*, Hamburg 1976, S. 12–13.

8 Steffen Siegel, «Fotografische Detailbetrachtung: analog/digital», in: ders., *Belichtungen. Zur fotografischen Gegenwart*, Paderborn

2014, S. 26. Steffen Siegel untersucht die Frage des Details an digitalen und analogen künstlerischen Positionen der Gegenwart.

9 Siehe Tim Starl, «Detail», in: ders., *Kritik der Fotografie*, Marburg 2012, S. 66.

10 Jeff Wall, «Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst», in: ders., *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hg. v. Georg Stemmerich, Amsterdam/Dresden 1997, S. 377.

11 Vgl. Stiegler 2010 (wie Anm. 3), S. 21–22.

12 Vgl. Steffen Siegel, *Zur Schau gestellt. Bildordnungen in der zeitgenössischen Fotografie*, 2014, S. 3.

13 Marcel Finke, Mark A. Halawa, «Einleitung», in: *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, hg. v. Marcel Finke, Berlin 2012, S. 9–18, hier S. 16. (Materialität 2012)

14 Ebd., S. 16–17.

15 Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Berlin 1983, S. 8.

16 Vgl. Emmanuel Alloa, «Das Medium scheint durch. Talbot – Stella – Hantai», in: *Materialität 2012* (wie Anm. 13), S. 68–78.

17 Vgl. Herta Wolf, «Die Augenmetapher der Fotografie», in: *Medien. Neue Vorträge zur Medienkultur*, hg. v. Claus Pias, Weimar 2000, S. 201–219.