

Mirjam Wittmann

Die Logik des Wetterhahns

Kurzer Kommentar zur Debatte um fotografische Indexikalität

Ob ein Foto echt ist oder nicht, scheint trotz jahrzehntelanger Kritik nach wie vor eine brisante Frage zu sein. Erst kürzlich erschien ein Artikel auf Spiegel Online über den amerikanischen Informatiker Hany Farid, der mit einer eigens konstruierten Software echte von falschen Fotografien unterscheiden will (Thadeusz 2010). Anhand eines prominenten Fotos des Kennedy-Attentäters Lee Harvey Oswald rührte Farid jüngst die Werbetrommel für seine neue Technologie. Sie habe ihm ermöglicht, den Beweis zu liefern, dass jenes Foto echt sei. Zu sehen ist der Attentäter, wie er im Sonnenlicht in einem Hinterhof mit marxistischen Zeitungen und einem Gewehr in der Hand direkt in die Kamera schaut. Es war in die Kritik geraten, da es zwei unterschiedlich fallende Schatten zeigt, einen von oben auf die Mundpartie, den anderen schräg vom Körper weg. Die Schatten nährten die Phantasie ambitionierter Verschwörungstheoretiker, stachelten aber ebenso den Eifer der Enthüllungsinformatiker wie Hany Farid an. Die dreidimensionalen Modelle, die Farid mit Hilfe von Algorithmen erstellt, simulieren die Lichtverhältnisse, indem Kameraposition und Sonnenstand bestimmt werden. Daraus lasse sich entnehmen, ob das Foto echt sei oder nicht. Stimmen Foto und Simulation überein, gilt das Foto als echt. Stimmen beide nicht überein, wird es zur Fälschung erklärt.

Farids Methode bedient das Klischee vom echten Bild, indem sie unterstellt, relevant sei ein Bild nur dann, wenn es echt ist. Der Kunsthistoriker Hans Belting hat auf diese Problematik hingewiesen. Der Glaube an das echte Bild ist Voraussetzung dafür, dass Bilder funktionieren. Dies sei im frühen Mittelalter nicht anders gewesen als in unserer von Medienbildern geprägten Welt. (Belting 2005) Kulturgeschichtlich mag das auf vorfotografische Bildtechniken zutreffen, im Fall der Fotografie scheint das echte Bild aber eine besondere, apparative Voraussetzung zu haben.

Oft gründet die Rede von Echtheit auf dem Gedanken der indexikalischen Beziehung, die das Foto zum Abgebildeten hat. Unter dieser versteht man gemeinhin einen physischen Konnex zwischen dem fotografierten Objekt und dem entstandenen Bild während der Aufnahmesituation, wobei das Wort „physisch“ in Anführungszeichen gesetzt werden müsste. Denn schon hier zeigt sich eine Ambivalenz: Die ersten Texte über die indexikalische Relation stammen aus dem Englischen. Das Wort *physical* kann sowohl mit „physisch“ als auch „physikalisch“ übersetzt werden. Diese Spanne umschreibt treffend die spätere Rede vom indexikalischen Bild, wenn es einmal als Spur, Maske oder Abdruck, oder als physikalische Reaktion, in der Photonen auf eine lichtempfindliche Oberfläche treffen, gedacht wird. Die Logik, die hinter diesem Verständnis steht, ist die der Kausalität. Sie wird meist bildunabhängig gedacht, da sie eher das Verhältnis zwischen Abgebildeten und Abbildung betrifft und weniger die visuelle Erscheinung des Bildes.

Doch all diese Umschreibungen sind letztlich nur Annäherung an eine vermeintlich zwingende Logik des Indexikalischen und machen vor allem eines deutlich: dessen metaphorische Gebrauchsweise. Das Mäandern innerhalb dieser Begrifflichkeiten zeugt davon, so etwa die These, dass Indexikalität ein Konzept ist, das zwischen Logik und Phänomenalität angesiedelt ist. Dadurch zeigt sich seine Inkonsistenz, Offenheit und Luzidität, die dieses Mäandern erst in Gang bringt.

Dies will ich im Rückgriff auf zwei prominente Vertreter, den amerikanischen Philosophen, Mathematiker und Logiker Charles Sanders Peirce als einem der Wegbereiter und der amerikanischen Kunstkritikerin und –historikerin Rosalind Krauss, verfolgen. Ersterer wird als einer der Wegbereiter des Indexikalischen irrtümlich, wie ich meine, auf das Denken einer semiotischen Zeichenrelation reduziert. Indexikalität sei, so ist vielerorts zu lesen, als eine von drei Zeichenkate-

gorien nur in der Trias mit dem Ikonischen und Symbolischen zu denken. Einerseits wirke indexikalisch, was ein Objekt durch eine „reale Korrespondenz mit ihm darstelle“, so Peirce in einer frühen Vorlesung im November 1865, „wie ein Zählstrich einen Viertelliter Milch und eine Wetterfahne im Wind“. (Peirce 1986, 112) Der Index sei, im Gegensatz zum Ikonischen und Symbolischen „physisch mit seinem Objekt verbunden“ (Peirce 1986, 199). Andeutend, ohne bezeichnend zu sein, dem Wesen nach eher einem „dass“ vergleichbar als einem „was“.

Im selben Atemzug ist Indexikalität bei Peirce aber auch phänomenal zu denken. Seit seinem Aufsatz *Die Kunst des Räsonnierens* von 1893 spricht Peirce häufig davon, dass ein indexikalisches Zeichen „den Geist dazu zwingt, sich mit diesem Objekt zu befassen.“ (Peirce 1895, 206) Ein Wetterhahn ist also nicht nur indexikalisch, weil er dieselbe Richtung wie der Wind annimmt, sondern auch, weil „er unsere Aufmerksamkeit auf jene Richtung lenkt“ (Peirce 1895, 206) Ein Umstand, der dem relationalen Fokus auf Indexikalität eine performative Wendung gibt. Denn das, was auffällt, fällt einem zu. Es ist nicht greifbar wie etwa im Sinne einer Interpretation, sondern kann nur passiv erfahren werden. Peirces Überlegung ist deshalb mehr Gewicht zu geben als dies gemeinhin getan wird. Und nicht nur deshalb, weil er neben Fotografien auch Wetterhähne, Sonnenuhren, Wegweiser, Karten, Zeigefinger, etc. als indexikalische Zeichen betrachtet, und damit die Zuspitzung des Verhältnisses von Indexikalität und Fotografie entschärft. Ein Gedanke, der an anderer Stelle weiter verfolgt werden muss.

Das zweite Beispiel betrifft die Übernahme des Indexikalischen in eine ästhetische Dimension, wie sie von Rosalind Krauss eindrucksvoll vorgenommen wurde. Bemerkenswert ist hier eine dezidierte Engführung des Indexikalischen mit dem Fotografischen. Aus Sicht der Kunst ist das Auftauchen dieses Begriffs keineswegs einem besonderen fotografischen Problem geschuldet, sondern einem zunehmend problematischer werdenden Werkbegriff, der neue Beschreibungsarten forderte, wie sich im folgenden zeigen wird. Mimetische Strategien werden mehr und mehr abgelöst von Bedeutungsbezügen, die nicht mehr auf Ähnlichkeit und damit auf Wiedererkennbarkeit beruhen, sondern andere Transferleistungen des Betrach-

ters erfordern. Bedingt durch die historische Situation Mitte der 1970er Jahre, in der sich die Grenzen der Kunst verschieben, gerät das Fotografische zwar zwischen die Fronten. Aber demzufolge hätte es ebenso gut die „Logik des Wetterhahns“ sein können. Schließlich wurde der von Peirce mindestens ebenso oft als indexikalisches Zeichen beschrieben wie die Fotografie.

Ein Blick zurück wird zeigen, dass es für Krauss wenn auch nicht zwingende, so doch gute Gründe gab, Indexikalität und Fotografie eng zusammen zu schließen. Die Rede von Indexikalität geht in erster Linie auf zwei Texte zurück, die den Terminus in der Kunst- und Fototheorie etablieren: Es handelt sich um „Anmerkungen zum Index. Teil I“ und „Anmerkungen zum Index. Teil II“ von Rosalind Krauss, die sie in der Zeitschrift *October* im Jahr 1977 veröffentlichte. (Krauss 1977) Insbesondere der zweite Teil des Aufsatzes, der als unmittelbare Reaktion auf eine Ausstellung unter dem kuratorischen Motto *Rooms* in den neu eröffneten Räumen des P.S.1 in New York im Jahre 1976 entstand, verdeutlicht die Situation, mit der sich die junge Kritikerin in der Kunstmetropole konfrontiert sah.

Entgegen traditionellen Ausstellungsorten wurde *Rooms* in den Räumen eines ehemaligen Schulgebäudes gezeigt. Das Gebäude war verfallen, die Dielen uneben, die Wände freigelegt, von dem ursprünglichen Putz war nicht mehr viel übrig, abgeblätterte Schichten von pinker, grüner und türkiser Farbe wurden nur von einem abscheulichen Geruch zusammengehalten. „The place is“, so die amerikanische Kritikerin Nancy Foote, „to put it bluntly, a wreck.“ (Foote 1976, 29)

An diesem Ort nahmen im Juni 1976 etwa 75 Künstler Eingriffe an und in der ruinösen Architektur vor. Viele der 75 Künstler kratzten, bohrten, meißelten die Wände, zerstörten vorhandene Strukturen oder re-strukturierten Räume. Marcia Hafif, eine der Künstlerinnen, schreibt zur dortigen Situation: „...this time and water ravaged structure, provided an element to relate to other than emptiness. Rather than being a neutral space, it was loaded to with ghosts and/of associations.“ (*Rooms*, P.S.1, 1976, 120)

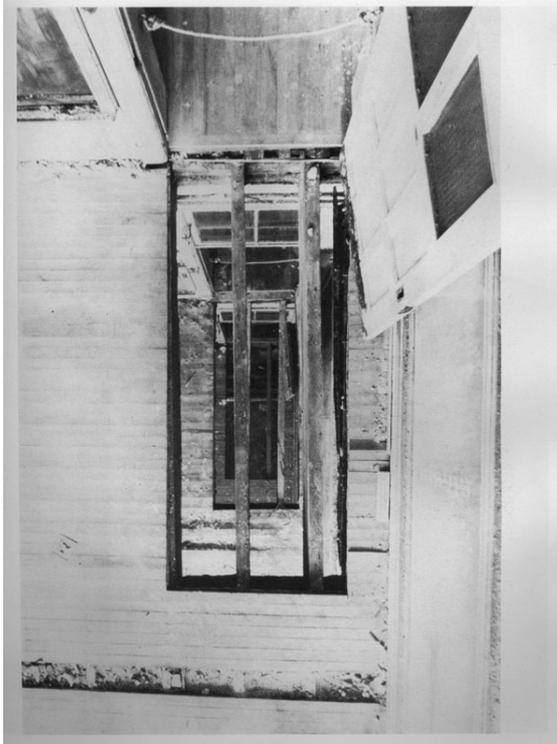


Abb. 1 Gordon Matta-Clark, Doors, Floors, Doors, 1976, Installation View, Courtesy P.S.1 Contemporary Art Center

Gordon Matta Clark etwa schnitt ein Loch in den Boden, das sich auf drei Etagen erstreckte, und legte so die Strukturen des Gebäudes offen. Ebenso stellte er damit gängige Kriterien wie die Materialität eines Werks in Frage. Richard Serra versenkte zwei lange Stahlträger in minimalistischer Manier in den Betonboden des kathedralenähnlichen Raums unter dem Dachvorsprung. Richard Artschwager, um ein weiteres Beispiel zu nennen, parodierte die institutionelle Strenge der ehemaligen Schule mit einer Linie von roten EXIT-Glühlampen, die er unter der Decke entlang eines Korridors anbrachte. Die Architektur der alten Schule erfährt in allen drei Fällen eine ästhetische Transformation: Der brachiale Schnitt durch den Raum etwa bei Matta-Clark bewirkt eine Änderung der skulpturalen Form in zweifacher Hinsicht. Die Architektur selbst bestimmt die Grenzen der Skulptur, die nur als Negativform zugänglich ist. Umgekehrt legt er die skulpturalen Eigenschaften der Architektur offen. Der Arbeitsprozess ist dabei rückblickend ebenso Bestandteil der Arbeit wie das eindringende Licht, die Begehung der transformierten Gebäude durch das

Publikum und die damit verbundenen Gefahrenmomente.

Indexikalität als theoretisches Konzept entsteht in diesem Umfeld somit in Auseinandersetzung mit den Grenzen von Kunst, mitunter aus einem Mangel an Abbildbarkeit. Die Künstler, die unter dem kuratorischen Motto „Rooms“ zusammen gezeigt worden waren, sollten diesen Tendenzen einer Kunst, die sich jenseits von Gattungen gerade neu erfand, gerecht werden.

Gleichzeitig taucht das Konzept Indexikalität auch zu einem Zeitpunkt auf, in dem das Selbstverständnis der Fotografie in der Kunst einen neuen Stellenwert bekommt. Durch die Einverleibung von Fotos als künstlerische Strategien wie auch durch ihren Gebrauch als Zeugnisse von Performances geraten die fotografische Realität und die Kritik derselben in ein neues Licht. Durch ihre Anwendung als Dokumente von Performances einerseits und die sich rapide ausbreitende Etablierung von fotografischen Praktiken in der Kunst andererseits scheint der Begriff der Indexikalität in den siebziger Jahren ein geeignetes Werkzeug zu sein, der Relation von Wirklichkeit und Bildpraxis einen neuen Rahmen zu geben. Durch die wechselseitige Beeinflussung von Fotografie und bildender Kunst kristallisierte sich fortan ein *formaler* Begriff von Indexikalität erst heraus, so dass er heute als „pervasive, if not a preeminent, model for photography for over thirty years“ (Elkins 2007, 130) erscheint, wie James Elkins im Jahr 2007 feststellt.

Krauss' Interpretation ist hingegen von vornherein auf einen formal einenden Überbegriff unterschiedlichster künstlerischer Praktiken ausgelegt, die von Marcel Duchamp über Dennis Oppenheim, Bill Beckley, David Aasevolds bis hin zu Man Ray, und im zweiten Teil von tanzperformativen Praktiken von Deborah Hay zu Gordon Matta-Clark, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Robert Ryman, Michelle Stuart, Lucio Pozzi und Marcia Hafif reichen. Umso erstaunlicher ist hier – noch einmal –, dass sich in den darauffolgenden Jahre vornehmlich die Fototheorie den Begriff einverleibt hat.

Dieser kurze Ausblick mag aber genügen, um die problematische Relation zwischen Fotografie und Indexikalität anzudeuten. Aus Sicht der Fotografie ist zumindest eines festzuhalten: Das fotografische Bild lebt weniger von der indexikalischen Beziehung als

von der Vorstellung um seine Glaubwürdigkeit, ein Glaube, der oft genug auf die, wie ich zu zeigen versuchte, problematische indexikalische Beziehung zu ihrem Gegenstand rekurriert, wie Farids Methode zur Entlarvung falscher Bilder zeigt. Beispiele wie diese gibt es viele, und längst ist klar: „Photography can no longer be trusted.“ (Farid 2009, 85) Doch hatte man ihr denn jemals vertraut? Oder hatte man ihr nur zu viel zugetraut?

Bibliographie

Belting, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München: Beck 2005.

Elkins, James: „The Art Seminar,“ in: ders. (Hg.): *Photography Theory*. New York: Routledge 2007.

Farid, Hany: „Digital Doctoring: can we trust photographs?“ in: ders. (Hg.): *Deception: Methods, Motives, Contexts and Consequences*. Stanford University Press 2009, 95-108, 95.

Foote, Nancy: „The apotheosis of the crummy space,“ in: *Artforum international* (Oktober 1976), 28-37.

Gunning, Tom: „What's the point of indexicality? Or, Faking Photographs,“ in: *Nordicom Review*. Heft 1-2 (September 2004), 39-50, 40.

Institute for Art and Urban Resources; Alexander, Stephen; Diserio, Eugenie: *Rooms, P. S. 1 : [exhibition] June 9-26, 1976*. New York: The Institute 1977.

Krauss, Rosalind: „Notes on the Index: Seventies Art in America. Part I,“ in: *October*. Vol. 3 (Spring 1977), 68-81.

Krauss, Rosalind: „Notes on the Index: Seventies Art in America. Part II,“ in: *October*. Vol. 4 (Autumn 1977), 58-67

Peirce, Charles Sanders: *Semiotische Schriften*. Band 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986.

Thadeusz, Frank: „Lichtpunkt im Auge,“ in: Spiegel online, <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,681010,00.html> (01.03.2010)

Autorin

Mirjam Wittmann, geb. 1977, studierte Philosophie und Kunstwissenschaft in Berlin und Barcelona. Sie war 2005-2006 Stipendiatin am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris und 2006-2009 Stipendiatin im Graduiertenkolleg „Bild.Körper.Medium. Eine anthropologische Perspektive“ an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Seit 2009 ist sie Assistentin am Institut für Philosophie der Universität Wien und promoviert derzeit zum Thema „Fotografie zwischen Index und Ereignis“ an der Universität Basel. Veröffentlichungen u.a. zur Phänomenologie der Fotografie, Fototheorie und -geschichte und zur zeitgenössischen Kunst.

Titel

Mirjam Wittmann, Die Logik des Wetterhahns. Kurzer Kommentar zur Debatte um fotografische Indexikalität, in: kunsttexte.de, Nr. 1 2010 (4 Seiten) www.kunsttexte.de.