

TEMPUS/MODUS

CANDIDA HÖFER,
TÜRKEN IN DEUTSCHLAND 1979

Angela Matyssek

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2021, pp. 97-124

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.2.82003>

ABSTRACT

This article explores Candida Höfer's photographic slide-show *Türken in Deutschland* (1979) and its 2011 digital version with the new title *Türken in Deutschland 1979*. It analyzes temporality, changes in media installation and their effects on the artwork's meanings. Attention focuses on the historic and medial differences – between the 1970s and the 2010s as well as between analogue and digital projection – that are the results of processes of translation. It is argued that by reworking the piece, Höfer undertakes an actualization as well as a historicization of her work, first realized as a series of slides, then of digital copies. The artistic gesture of changing media and title are mutually dependent on and constitutive of each other. They productively disrupt the coherence of the work and emphasize the time passed between the two versions as well as the artwork's mode of expression.

KEYWORDS

Medienkunst; Konservierung; Diaprojektion; Digitale Projektion; Wiederholung; künstlerische Neubearbeitung; Übersetzung; Aktualisierung; Temporalität; Anachronie; Anachronismus; Candida Höfer.

Es ist verschiedentlich kommentiert worden, dass der Siegeszug digitaler Medientechniken seit den späten 1990er-Jahren zu einem verstärkten Interesse von Künstler*innen an der Arbeit mit ‚alten‘ und/oder von Obsoleszenz bedrohten Medien und Retro-Ästhetiken geführt hat.¹ „Today“, so bemerkte etwa Claire Bishop 2012, „no exhibition is complete without some form of bulky, obsolete technology – the gently clunking carousel of a slide projector or the whirring of an 8 mm or 16 mm film reel.“²

Dieser Einschätzung entsprechen Zahlen von Tina Weidner, Medienrestauratorin an der Tate. Sie berichtet von einem sprunghaften Anstieg der Anzahl von Diaprojektionen in der Sammlung. In den 2000er-Jahren seien mehr als dreimal so viele dieser Arbeiten angekauft worden als in den 30 Jahren zuvor: „Until 2004 Tate held six slide-based works in its collection. The earliest work was David Tremblett’s *Green*, 1972 [...], acquired in 1973. From 2004 until the end of 2014 the total number of works increased to twenty-six.“³ Bei nicht einmal der Hälfte dieser 26 Arbeiten handelte es sich aber um Produktionen der 2000er-Jahre. Von der Tate angekauft wurden genauso viele ältere Werke mit Entstehungsdaten in den 1970er- bis 1990er-Jahren,⁴ das heißt, es interessierten sich offenbar nicht nur Künstler*innen, sondern auch Museen verstärkt für Werke im ‚aussterbenden‘ Medium Diaprojektion.

Neben solcher Art von Mediennostalgie oder/und Geschichtsbewusstsein lässt sich als alternative Praxis die Hinwendung von Künstler*innen zur Migration ihrer Werke ins Digitale – als selbst initiiertes Medienwechsel – beobachten. Einem solchen Fall möchte ich im Folgenden nachgehen. Mein Beispiel ist Candida Höfers Arbeit *Türken in Deutschland*, eine 1979 von Höfer zusammengestellte, aus 80 Bildern bestehende Diaprojektion [Abb. 1], die von der Künstlerin seit einigen Jahren über einen Beamer projiziert gezeigt wird. Mich interessieren die Konsequenzen von Höfers Neubearbeitung, zu der auch ein modifizierter Titel gehört, für die Bedeutung des Werkes. Ich werde dahingehend argumentieren, dass Höfers Neufassung die ursprünglich 1979 datierte Arbeit zugleich aktualisiert und historisiert sowie ihr zeitliches Kontinuum betont. Die Zeitlichkeit des Werkes tritt so in den Vordergrund und wird zum Dreh- und Angelpunkt meiner Interpretation. Anders gesagt geht es darum nachzuvollziehen, wie die Medien Dias/Diaprojektor und Digitalisate/Beamer sowie der Medien- und Titelwechsel Vergangenes zugleich

1

Für Hinweise, Denkanstöße und Informationen danke ich Candida Höfer, Steffen Haug, Michael Lüthy, Margarete Pratschke, Alexandra Vinzenz und den beiden unbekanntem Reviewer*innen.

2

Claire Bishop, Digital divide. Contemporary art and new media, in: *Artforum*, September 2012, 434–441, hier 436.

3

Tina Weidner, Final days. The slow demise of slide-based artworks, in: *Photoresearcher* 24, 2015, 20–31, hier 24–25.

4

Vgl. Weidners Tabelle, in: ebd., 25.



[Abb. 1]

Candida Höfer, *Türken in Deutschland*, 1979, Diaprojektion, 80 Bilder im Loop
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021. Ausst. *Candida Höfer. Werkgruppen seit 1968*, ZKM 2008.
Foto © ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Foto: Franz Wamhof.

aktualisieren und historisieren, das heißt, wie sie sich wechselseitig konstituieren und durchstreichen.

Doch zuvor einige Begriffsklärungen: ‚Aktualisieren‘ meint hier den Austausch der Medien, der sich in diesem Fall, wie ich denke, zugleich als ein Update der Bedeutung lesen lässt. ‚Historisieren‘ verweist darauf, dass Höfer die Datierung des Ursprungswerks in den Titel aufnimmt, genauso wie auf die sichtlich jahrzehntealten Dokumentarbilder, deren Vergangenheit besonders durch die Differenz zur neuen Medialität gegenwärtig wird. ‚Neufassung‘ oder ‚Neubearbeitung‘ bezeichnet die Eingriffe der Künstlerin und Umformungen des Werkes, während ich das Ergebnis als Weiterführung des ursprünglichen Werkes betrachte, die hier in einem neuen Werk resultiert. Nachdem Höfer 1979 das erste Mal für die Diaprojektion *Türken in Deutschland* die Werkform geschlossen hatte, öffnete sie diese, um sie erneut zu bearbeiten und in neuer Form – markiert durch den neuen Titel – zu materialisieren. Neben zwei Exemplaren der Diaprojektion in den Sammlungen des Museum Ludwig in Köln und des Museums Reina Sofia in Madrid, die weiterhin als Diaprojektionen gezeigt werden und über deren zukünftige Tradierungsform nichts bekannt ist, hat Höfer durch ihre Neubearbeitung einen neuen Strang der Werkbiographie eröffnet. Ein Werk betrachte ich damit nicht als ein statisches Objekt, sondern aus der Perspektive der Tradierung und Werkbiographie als veränderlich, als Akkumulation von Bedeutungen und Interpretationen, wie durch Altersspuren und (konservatorische) Eingriffe transformiert. Dass Kunst zu erhalten zugleich bedeutet, sie zu verändern, zeigt sich gerade im Bereich der Medienkunst deutlich.⁵ Höfers Neubearbeitung kann man auch als künstlerische Form der Tradierung betrachten.⁶

Türken in Deutschland besteht aus Aufnahmen, die Höfer in den 1970er-Jahren in Köln, Düsseldorf, Hamburg und anderen Orten Westdeutschlands, vornehmlich im Rheinland, von türkischen Migrant*innen angefertigt hat – von Paaren, Familien, Frauen- und Männergruppen sowie Einzelpersonen in ihren Wohnungen, in Parks oder auf der Straße [Abb. 2]. Die Aufnahmen geben Einblicke in Teestuben, Imbisse oder kleine Lebensmittelläden [Abb. 3]. Die Muster der Tapeten und die Kleidung, die Frisuren und Möbel der 1970er-Jahre zeigen eine vermutlich für die Mehrheit des damaligen Kunstpublikums ähnlich vertraute und zugleich fremde Welt, wie die fast immer frontal aufgenommenen Protagonist*innen beim Fotografiertwerden zugleich nah und distanziert wirken, vorsichtig lächeln oder in sich gekehrt erscheinen, aber selten ganz gelöst.

5

Ein zentraler Bezugspunkt dieser Diskussionen ist Pip Laurenson, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*, in: *Tate Papers* 6, 2006, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations> (05.06.2020).

6

Vgl. von Seiten der Konservierung-Restaurierung besonders Barbara Sommermeyer und Claartje van Haafden (Hg.), *Back to the future! Im Karussell der Diakonservierung*, Bielefeld 2019 und Tina Weidner, *Dying Technologies: the end of 35 mm slide transparencies*, June 2011–December 2012, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/dying-technologies-end-35-mm-slide-transparencies> (08.05.2021).



[Abb. 2]

Aufnahme aus: Candida Höfer, *Türken in Deutschland*, 1979, Diaprojektion, 80 Bilder im Loop © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, in: *Candida Höfer. Projects: Done* (Ausst.-Kat. Leverkusen, Museum Morsbroich), hg. von Markus Heinzemann und Doreen Mende, Köln 2010, 22.



[Abb. 3]

Aufnahme aus: Candida Höfer, *Türken in Deutschland*, 1979, Diaprojektion, 80 Bilder im Loop © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, in: *Candida Höfer. Projects: Done* (Ausst.-Kat. Leverkusen, Museum Morsbroich), hg. von Markus Heinzmann und Doreen Mende, Köln 2010, 38.

Eine Distanz herrscht auch zwischen den Bildern der 1970er-Jahre und der als „digitale Diaprojektion“ benannten heutigen Projektionstechnik. Denn gut 30 Jahre später, 2011, tauschte Höfer das Medium Diaprojektion gegen die Beamer-Projektion aus, sie aktualisierte also die Medientechnik [Abb. 4]. Damit veränderte sie auch die Ästhetik von Bildern und Installation. An die Stelle des von Licht durchschienenen, bei näherer Betrachtung körnig-unscharf werdenden Zelluloidfilms tritt die dichte, pixelige ‚Fliegengitter‘-Struktur der digitalen Projektion; die Farben erscheinen immer wieder bunt und irritierend. Der zuvor skulptural im Raum stehende Projektor ist nun an der Decke installiert. Das durch die ständig laufende Lüftung, die Rotation des Karussells und den Diawechsel erzeugte Betriebsgeräusch ist leiserem, sonorem Surren gewichen. Das typische Klacken beim Diawechsel fällt weg; kurz eingblendete Schwarzbilder trennen die Digitalisate, angelehnt an die Praxis der Diaprojektion. Die Migration der Bilder bringt also deutliche mediale Unterschiede mit sich, die mindestens für Betrachter*innen, die mit dem Diaprojektionswerk vertraut waren, irritierend sind. Sie bedeutet jedoch zugleich Vereinfachungen für das Ausstellen: Denn die Diaprojektion hat sich von der einfachsten und billigsten Möglichkeit qualitätsvoller Bildprojektion, die sie in den 1970er-Jahren war, in den letzten Jahrzehnten zu einem sehr aufwendigen, teuren, da kaum noch gebrauchten Medium entwickelt. So verlangt schon das Duplizieren der Dias in Museumsqualität heute Spezialist*innen sowie möglichst die Verwendung der ursprünglichen, aber kaum noch erhältlichen Materialien. Dias müssen während der Ausstellung aufgrund von Lichteinwirkungen, Hitze, Staub und mechanischer Abnutzung etwa alle sechs Wochen ausgewechselt werden und Ersatzteile für Projektoren sind, wie die Geräte selbst, kaum noch zu beschaffen.⁷ Digitalprojektion ist deshalb ungleich leichter handhabbar, kostengünstiger, und sie braucht bei Ausstellungen auch weniger Platz. Das Digitale bringt neben den großen Unterschieden zum projizierten Dia eigene spezifische Herausforderungen mit sich, die etwa in den technischen Einstellungen des Beamers, unter anderem der Farbkalibrierung, liegen oder im unabdingbaren periodischen Konvertieren der Daten.

Die mediale Aktualisierung der Bilder ergänzte Höfer einige Zeit später in einem zweiten Schritt durch Historisierung. Dabei erweiterte sie den Titel der Beamer-Projektion zu *Türken in Deutschland 1979*.⁸ Der so von Höfer bei ihrer Neubearbeitung aufgespannte Rahmen von Aktualisierung und Historisierung eröffnet eine Reihe von Kontexten, von denen ich zwei genauer betrachten möchte: zum einen die Bedeutung beziehungsweise den Bedeutungsüberschuss der Medientechnik Diaprojektion, ihre Materialität und Medienrealität in den 1970er-Jahren. Unter ‚Materialität‘ verstehe ich im Folgenden das Zusammenspiel von Apparatur und der mit ihr verbundenen Bild-

7

Vgl. Weidner, *Dying Technologies*, in ihrer Einleitung.

8

Dieser veränderte Titel wurde in der Vergangenheit nicht von allen Ausstellungsinstitutionen korrekt wiedergegeben.



[Abb. 4]
Candida Höfer, *Türken in Deutschland 1979*, Digitalisierte Diaprojektion, 1979
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021. Ausst. *Türken in Deutschland 1973–79*, Freiburg, Museum für
Neue Kunst, 2011. Foto: Städtische Museen Freiburg.

qualitäten, unter ‚Medienrealität‘ den Alltagsgebrauch von Medien und die mit ihnen verbundenen Konnotationen. Zum anderen geht es mir um die Weiter-Arbeit an und Wieder-Einholung von historisch gewordener Kunst, also um Fragen nach Status(-wechsel) und Form künstlerischer Selbstwiederholung.⁹ Mit Hilfe dieser beiden Interpretationsstränge möchte ich die in der Neubearbeitung veränderte Zeitlichkeit und damit die modifizierte Aussage der Projektionsserie genauer erfassen. Denn die Neubearbeitung resultiert in einem neuen Werk, das die zeitliche Einheit des ursprünglichen Werks aufbricht und die Perspektivierung auf die Gegenwart unterstützt.

I. Diaprojektion: Medienkunst und Medienrealität

Kunsthistorische Forschungen zur Materialästhetik haben sich im Bestreben, Materialien als Bedeutungsträger anzuerkennen, lange vor allem für ikonographische Aspekte interessiert. Dabei wurden zum einen technische Medien bisher ausgeklammert.¹⁰ Zum anderen gilt es mit Bruno Latour, Alfred Gell und anderen Vertreter*innen von Anthropologie, Wissensgeschichte oder Kulturwissenschaft Möglichkeitsräume und Konnotationen, die Materialien, Medien und Arbeitstechniken, ihr Gebrauch und ihre Geschichte bieten, produktiv zu machen. Mit der Kunsthistorikerin Ann-Sophie Lehmann – die sich dem gestalterischen Potential von Ölfarbe gewidmet hat – erscheint es mir gewinnbringend, nach der praktischen Verwendung und der symbolischen Aufladung des Dargestellten durch das Material zu fragen. Wenn es Lehmann etwa darum geht, „verstehen zu wollen, wie ein mimetisches Verhältnis zwischen dem Material der Bilder [...] und dem Material der Darstellung zu Stande kommt“¹¹ – wie es also gelingt, mit Ölfarbe bestimmte Stofflichkeit nachzubilden –, hieße es mit Blick auf Höfers Projektion zuerst einmal zu fragen, welche Bedeutungsebenen dieser durch die fotografische Praxis und das Medium Diaprojektion sowie dessen spezifische Materialität zuwachsen. Vom Aufnahmestil schließe ich auf die fotografische Praxis. Im Anschluss an Alfred Gells Beschreibung der „Verzauberung“ durch und von Techniken, das heißt hier von künstlerischen Verfahren und

9

Fragen, die ich hier ausblende sind u. a. die nach Ausstellungskontexten und -bedingungen, den Strategien künstlerischer und restauratorischer Tradierung von Medienkunst oder nach Integration als künstlerischem Thema und hier u. a. der Vorwurf Benjamin Buchlohs an Höfer, mit dem Werk *Essentialismus* zu betreiben: Benjamin H. D. Buchloh, Candida Höfer: *Photography in the public sphere*, in: *Candida Höfer. Düsseldorf* (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast), hg. von Gunda Luyken und Beat Wismer, Düsseldorf 2013, 46–55; dazu Amy A. DaPonte, *Candida Höfer's 'Türken in Deutschland' as "counter-publicity"*, in: *Art Journal* 75, 2016, Nr. 4, 16–39, hier 19, 28.

10

Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, 300.

11

Ann-Sophie Lehmann, *Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57, 2012, 69–88, hier 78.

ihrer bedeutungsvollen Aufladung als Untersuchungsgegenstand,¹² geht es mir um die Illusionskraft und zeitgenössische Medienrealität der Diaprojektion in den 1970er-Jahren.

Stilistisch wirken Höfers Bilder dort, wo Menschen posieren, mitunter wie Familialben entnommen. Dabei scheinen bekannte Konventionen visueller Selbstdarstellung auf, wie sie Pierre Bourdieu als soziale Praktiken verfolgt hat, wenn sich etwa Familiengruppen zum Fotografieren aufstellen.¹³ Andere Fotografien, zum Beispiel von Einzelhändlern, erinnern als Berufsporträts an Aufnahmen August Sanders. Einige Bilder zeigen das Spiegelbild der Fotografin im Schaufenster, und viele wirken wie Schnappschüsse von Beobachtungen im Straßenbild [Abb. 5]. Man kann Höfers fotografische Praxis mit Klaus Honnef der Autorenfotografie der 1970er-Jahre zuordnen – das heißt einer ästhetisch unpräzisen, sozial engagierten Fotografie, die Augenhöhe mit den Dargestellten sucht.¹⁴ Anders als bei ihren späteren, oft symmetrisch komponierten und großformatig aufgenommenen und abgezogenen Bildern von menschenleeren öffentlichen Räumen, für die Höfer bekannt geworden ist, fotografierte sie hier aus der Hand mit einer Spiegelreflexkamera. Die Bilder zeigen den Alltag von türkischen Migrant*innen zu einer Zeit, in der diese der westdeutschen Mehrheitsgesellschaft als temporäre „Gastarbeiter“ erschienen.¹⁵ Höfer arbeitet so, wie die Kunsthistorikerin Amy DaPonte deutlich gemacht hat, analog zu etwa Heinrich Böll, Rainer Werner Fassbinder oder Oskar Negt und Alexander Kluge daran, sie als in Deutschland lebende und Fuß fassende Migrant*innen sichtbar zu machen und für Integration einzutreten.¹⁶

An der Darstellungsform Projektionen – allgemein – schätzt Höfer deren Charakter als ‚Zwischenbilder‘ zwischen Fotografie und Film, da sie, dem Sehen verwandt, „Flüchtigkeit und Innehalten“ zugleich böten.¹⁷ Doch ebenso wie die im Zusammenhang mit dem Projekt angefertigten 44 schwarzweißen Silbergelatine-Abzüge im Format 24 × 30 Zentimeter vor allem das Dokumentarische, formale

12

Alfred Gell, The technology of enchantment and the enchantment of technology, in: Eric Hirsch (Hg.), *The art of anthropology*, London 1999, 159–186.

13

Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel u. a., *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*, Frankfurt a. M. 1981.

14

Klaus Honnef, Es kommt der Autorenfotograf. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über die Fotografie, in: *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie* (Ausst.-Kat. Bonn, Rheinisches Landesmuseum), hg. von dems., Köln 1979, 8–32.

15

Karin Hunn, „Nächstes Jahr kehren wir zurück ...“. *Die Geschichte der türkischen „Gastarbeiter“ in der Bundesrepublik*, Göttingen 2005.

16

Die Diaprojektion – so DaPonte – „made Turkish migrants visible at a time when their presence in the public was limited and controlled for official ends. Ultimately, Türken in Deutschland functioned in the 1970s to enhance visibility and produce public discourse for and of a disenfranchised minority group; that is to say, it was ‘counter-publicity’“, DaPonte, Candida Höfer’s ‘Türken in Deutschland’, 20.

17

Candida Höfer, „Düsseldorfer“. Einige Anmerkungen zur Ausstellung, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf, Candida Höfer, 34–36, hier 35.



[Abb. 5]
Candida Höfer, *Türken in Deutschland 1979*, Digitalisierte Diaprojektion, 1979
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021. Ausst. *Menschen.Bilder*, Düsseldorf, Nordrhein-Westfälische
Akademie der Wissenschaften und Künste, 2017. Foto: Angela Matyssek.

Strukturen und das Studium als Rezeptionshaltung betonen [Abb. 6] – wohingegen die wechselnden Farbdias eher atmosphärisch wirken –, transportiert auch das Medium Diaprojektion seine eigene Botschaft.¹⁸ Wie sehr die medialen Bedingungen bereits formal in das Werk eingeschrieben waren, zeigt sich etwa daran, dass die Normen der Diaprojektion die Anzahl der Bilder von *Türken in Deutschland* bestimmten. Denn ein Standard-Karussell für die Endlosprojektion nahm in den 1970er-Jahren genau 80 Diapositive auf. Zentraler jedoch erscheint der Gebrauch der Projektion. Sie hatte sich von der Laterna Magica mit ihren in den Bühnennebel projizierten Geisterdarstellungen („Phantasmagorien“) im 18. Jahrhundert und den umherziehenden Schaustellern, die im 19. Jahrhundert ihre Geschichten und Märchen auf Jahrmärkten mithilfe der Projektion inszenierten, im 20. Jahrhundert schließlich in den Bildungs- wie Amateurbereich verlagert.¹⁹

Höfers Projektions-Kunstwerk *Türken in Deutschland* rekurriert, wenn auch auf sehr verschiedener Ebene, auf diese beiden Gebiete. Im pädagogischen Bereich waren ihre zwei 1977 und 1980 im Vista Point Verlag, Köln, publizierten Serien von je 12 Farbdias, *Alltag in der Türkei* und *Türken in Deutschland*, positioniert.²⁰ Diese wurden mit Kommentaren zur türkischen Kultur und Geschichte durch drei Autorinnen versehen – der Grundschullehrerin Elise Kentner, der Soziologin Hatice Özerturgut und der Reisepublizistin Gudrun Wasmuth. Zu ihrem gemeinsamen Ziel erklärten sie, im Grundschulunterricht Diskussionen über die Situation der türkischen Migrant*innen in Deutschland anzuregen und dabei vor allem den türkischen Schüler*innen die Möglichkeit geben zu wollen, über ihre Erfahrungen zu berichten und ihr Wissen über die Türkei zu teilen.²¹ Farbige Diase-

18

Wie sehr der enge Bezug von Medienkunst und Medienrealität mit der Frage nach dem Material verflochten ist, zeigt sich schon an den multiplen Formaten und Kontexten, für die Höfer ihre Bilder produzierte. Insgesamt bilden die Techniken, Formate und ihre Bildwirkungen sowie die zeitgenössischen Verwendungskontexte einen jeweils eigenen, materiell grundierten Funktionsrahmen für die Bilder. Neben den Fotografien und den verschiedenen Diaserien, denen ich mich im Folgenden kurz widme, plante Höfer ein Fotobuch, das aber nicht verwirklicht wurde: Michael Hagner, Projektwelten, in: *Candida Höfer. Projects: Done* (Ausst.-Kat. Leverkusen, Museum Morsbroich), hg. von Markus Heinzemann und Doreen Mende, Köln 2009, 178–182, hier 181. Die Bandbreite der verschiedenen Medien macht Höfers Experimentieren in diesem Bereich in den 1970er-Jahren deutlich.

19

Zur Geschichte der Projektion Jens Ruchatz, *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, München 2003. Im Kunstkontext wurden Projektionen seit den 1960er-Jahren als neues Format entdeckt. Jedoch unterscheidet sich Höfers *Türken in Deutschland* durch den fotografischen Stil und ihren Anspruch zu deutlich von Arbeiten etwa der Zero-Künstler Otto Piene, Heinz Mack und Günther Uecker oder von Imi Knoebel, die DaPonte als rheinische Vorläufer und künstlerisches Umfeld Höfers stark macht (DaPonte, Candida Höfer's 'Türken in Deutschland', 32–35), als dass dieser Kontext wirklich überzeugend produktiv gemacht werden könnte.

20

Höfer sprach sich gegenüber Amy DaPonte dagegen aus, die Bilder von *Türken in der Türkei* zu publizieren, d. h. sie sieht sie nicht als Teil ihres künstlerischen Werkes an. DaPonte, Candida Höfer's 'Türken in Deutschland', 18.

21

Alltag in der Türkei. Farbdias und Sachinformationen, Fotos: Candida Höfer, Gerard Osborne, Texte: Gudrun Wasmuth, Elise Kentner, Köln 1977, vgl. bes. Die Bilderreihe: Begründung und Zielsetzung und Methodische Hinweise, o. S.; *Türken in Deutschland*. Farbdias und Sachinformationen, Fotos: Candida Höfer, Texte: Hatice Özerturgut, Elise Kentner, Gudrun Wasmuth, Köln 1980, bes. die Diaserie im Unterricht in der Grundschule (als Erfahrungsbericht aus dem Unterricht an einer Grundschule).



[Abb. 6]

Candida Höfer, Volksgarten Köln I 1974, 1974, Gelatinesilberdruck, 18,7 × 27,8 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021, in: *Fotografien werden Bilder. Die Becher-Klasse* (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum), hg. von Martin Engler, München 2017, 89.

rien waren in den 1970er- und 1980er-Jahren ein weit verbreitetes, alltägliches Lehrmittel in Schulen ebenso wie in der Erwachsenenbildung. Höfers Bildpublizistik diente hier also einem didaktischen Beitrag zur Integration.

Handbücher für die Diaprojektion aus den 1960er- und 1970er-Jahren scheinen jedoch vor allem den anderen Gebrauch des Mediums zu kennen, nämlich das Zeigen von Urlaubsdias durch Amateure: „Mehrere 100 Millionen Kleinbild-Dias werden jeden Sommer von deutschen Touristen aufgenommen und daheim vorgeführt,“ kommentiert eine Quelle aus dem Jahre 1965 und macht damit die enorme Popularität klar.²² Reisen in ferne Länder wurden in der Nachkriegszeit für immer mehr Menschen möglich. Entsprechend war für mehrere Generationen von Bildbetrachter*innen der – zumal familiäre – Diaabend ein Synonym für das Stiften von Gemeinschaft durch das Betrachten der Reisedias von Verwandten und Freund*innen und das Lauschen auf die Berichte ihrer Abenteuer in der Fremde. „Als ich Kind war,“ so erinnert sich beispielsweise der Kurator Stéphane Bauer an die späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre, „zeigte unser Vater nach jeder seiner großen Dienstreisen in den Mittleren oder Nahen Osten die Dias seiner Erlebnisse: eine Art Tagebuch, um uns seine Eindrücke zu vermitteln, aber vor allem, um nach den oft langen Wochen der Abwesenheit die Familie im Dunkeln wieder zu vereinen.“²³

Dem das „Wir“ stabilisierenden Ritus nach längerer Abwesenheit eines Familienmitglieds – „die Familie im Dunkeln wieder [...] vereinen“ – stellt Bauer, diesmal als junger Erwachsener und mit Blick auf die 1980er-Jahre, eine vergleichbare Situation im Freundeskreis zur Seite:

Den Anlass für einen Diaabend bildet aber fast eigentlich immer eine große Reise. Alexander zeigt in seiner Wohnung über 600 Dias von seiner dreimonatigen Reise durch den Nord-Sudan. Der Abend beginnt mit über 15 Anwesenden und artet zu einem Halbmarathon aus – völlige Erschöpfung um fast 2:00 Uhr morgens: Ich bin der letzte geduldige Zuschauer, dennoch stolz, als einziger neben den Vortragenden alle Dias dieser außergewöhnlichen Reise gesehen zu haben.²⁴

Zum Diaabend gehören damit Konnotationen von Familie oder Freundeskreis, das heißt von Gemeinschaft und Verbundenheit, von Urlauben, die nochmals mit Vertrauten vergewenärtigt werden sollten und der Sehnsucht nach Ferne und weiter Welt, die für die Daheimgebliebenen quasi sekundär befriedigt wurde. Dass der Mittei-

22

Zitiert nach Ruchatz, Licht und Wahrheit, 412.

23

Stéphane Bauer, Der Diaabend im privaten Kreis. Die Kinder der Generation Dia berichten, in: *Dia/Slide/Transparency. Materialien zur Projektionskunst* (Ausst.-Kat. Berlin, NGBK), hg. von dems. u. a., Berlin 2000, 70–74, hier 74.

24

Ebd., 71.

lungsdrang der aus der Ferne zurückgekehrten Fotograf*innen dabei die Geduld der Gäste überstrapazieren konnte, gehört ebenso zu den deutlich erinnerten Charakteristika privater Diaabende.²⁵

Den in der Dunkelheit aufscheinenden Bildern kam idealerweise eine offenbar große Illusionskraft zu: „Bild“, so ein Ratgeberband für die Diaprojektion von 1968, „ist eigentlich falsch – was wir dort an der Projektionswand sehen, sind Illusionen der Wirklichkeit. Man erlebt den Urlaub, die Reise in fremde Länder noch einmal“²⁶ – die eigene und die von anderen. Legt man diesen Alltagsgebrauch zugrunde, so kann man sagen, dass in *Türken in Deutschland* Bilder deutscher Städte und der Alltag von in ihnen lebenden Migrant*innen, ihre hybriden Lebensräume und die Separierung von der Mehrheitsgesellschaft auf anders codierte Sehgewohnheiten trafen. Der Konnex von fernen Ländern und einheimischen Reisenden ist in Höfers Bildern verkehrt. Denn gezeigt werden deutsche Städte mit ihren seit einigen Jahren neuen, fremden Bewohner*innen. *Türken in Deutschland* operierte – so gesehen – mit einer Umkehrung gewohnter medialer Bilder und Erfahrungen. Die Assoziationen des heimischen Diaabends sind mit Fragen nach Heimat verbunden. Der produktive Bruch von Medium und Motiven kann deshalb zugleich auch als Erheben eines Anspruchs auf gesellschaftliche Teilhabe gelesen werden, an dem Höfer als Künstlerin wie in der Didaktik für den Grundschulunterricht mitarbeitete, wo im gleichen dunklen, konzentrierten und visuell suggestiven Setting anhand der Berichte von Kindern aus Migrant*innenfamilien dem Bilden von neuer Gemeinschaft zugearbeitet werden sollte. Ein integratives Ziel teilten also beide Projektionskontexte.

Dieser sozialen Konnotation des Mediums steht die mittlerweile vergangene Zeit der historischen oder gar historisierenden Medientechnik Diaprojektion gegenüber. Denn paradoxerweise tritt in Höfers Neubearbeitung die technische Ebene nicht nur als irritierend hervor, sondern auch zurück. Dadurch, dass Beamer heute Standard der Projektionstechnik sind, gerät der Apparat wieder in den Hintergrund und schafft dort Medientransparenz,²⁷ wo sonst anachronistische Diaprojektoren auffallen würden. Die Künstlerin betont die Bildinhalte, nicht das spezifische Projektionsmedium. Sie gibt die-

25

Der Diaabend war im Laufe der Jahrzehnte, wie Jens Ruchatz richtig vermerkt, „zum Klischee geronnen“ und stand auch für quälende Langeweile in endlosen Stunden im Halbdunkel mit Hunderten von Aufnahmen der immer gleichen Protagonist*innen (Ruchatz, Licht und Wahrheit, 10). Die Bildanzahl und den erzählerischen Spannungsbogen hatte die professionelle Variante öffentlicher Lichtbildvorträge von Abenteuerreisenden, wie sie tausendfach zur Bildung und Unterhaltung veranstaltet wurden, sicher besser im Griff. Für ein historisches Beispiel vgl. Katharina Hohmann, Hermann Barth, Lichtbilder in Weimar, in: *Dia/Slide/Transparency*, 181–182, rezenter Beispiele für „Diavorträge“ sind die des Survival-Experten und Menschenrechtsaktivisten Rüdiger Nehberg oder die „Multivisionsvorträge“ des Extrembergsteigers Reinhold Messner.

26

Joseph Scheibel, *Diaprojektion. Projektion und Vertonung für Hobby, Schule, Beruf und Werbung*, Düsseldorf 1968, 10.

27

Zur Medientransparenz vgl. u. a. Sybille Krämer, *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht*, in: Stefan Münker und Andreas Rösler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a. M. 2008, 65–90, hier 71–73.

se historische Deutungsebene und die zeitliche Einheit des Werkes preis, gewinnt aber anderes. Deswegen lohnt es sich, mediale Bedeutungsebenen von Kunstwerken zu betrachten. Mit Blick auf die Diaprojektion kann man etwa fragen, inwieweit nicht auch eine Arbeit wie Nan Goldins *The Ballad of Sexual Dependency* (1985) gerade durch die Kombination des ‚Familienmediums‘ Diaprojektion mit Bildern von menschlichen Beziehungen, Gewalt, Drogen, Sex und sozial prekären Kontexten aufgeladen erscheint. Das Medium betonte dann auch hier noch einmal auf einer anderen Ebene die „Familie“,²⁸ als die Goldin die von ihr abgebildeten Freund*innen bezeichnet. Die zum Teil intimen, Betrachter*innen voyeuristische Einblicke in die Bohème gebenden Bilder bieten auch zum didaktischen Kontext des Mediums eine Reibungsfläche. Vor allem aber verweist die Kombination von Goldins Slideshows mit wechselnden Soundtracks in den Bereich des Films und die Bilder wirken dadurch wie Stills, wodurch ein Bezug zur Geschichte der Kinematographie hergestellt wird. Die Diaprojektion würde damit wie bei Höfer einen ‚Sinnüberschuss‘ des künstlerischen Materials auf den Plan rufen, ganz gleich, ob dies inkalkuliert war oder nicht.

II. Wiederholung als Übersetzung

Ihre mediale Aktualisierung und Historisierung verankern *Türken in Deutschland 1979* in einer neuen, mehrfach strukturierten Zeitlichkeit. Eng mit der Frage nach der Temporalität verknüpft ist die nach der spezifischen Form von Wiederholung, die diese Neufassung mehr als 30 Jahre nach Fertigstellung des ursprünglichen Werkes darstellt.

Blickt man auf die mediale Situation, so bearbeitet Höfer ihr Werk zu einem Zeitpunkt neu, als Diaprojektion bereits ein obsoletes Medium geworden ist. Diaprojektoren, -rahmen und -filme werden seit Mitte beziehungsweise Ende der 2000er-Jahre kaum mehr hergestellt.²⁹ Vergleichbares gilt für andere analoge Bildmedien wie den 16-mm-Film. Rückgriffe auf überholte Medientechniken stellen für Künstler*innen wie Jonathan Monk – der in seinem Diaprojektionswerk *One Moment in Time (Kitchen)* (2002) die Bilder durch Stichworte ihrer Darstellungen wie „You with a friend in Los Angeles“ oder „Egypt“ ersetzte – oder Cyprien Gaillard Werkstrategien dar. Gaillards *Cities of Gold and Mirrors* (2009) verschränkt Sequenzen von Maya-Ruinen, Bilder von Hotelblocks der 1970er-Jahre oder von einem rezenten Spring-Break-Kampfrinken US-amerikanischer Studierender usw. und verstärkt die pluralen Zeitebenen medial durch die Präsentation als 16-mm-Film. Tacita Dean etwa verbindet ihr Werk *Film* (2011), in dem sie die historischen Bearbeitungs-

²⁸

Dazu u. a. Käthe Kruse, Die Slide Shows von Nan Goldin. Eine persönliche Betrachtung, in: Dia/Slide/Transparency, 76–78.

²⁹

Vgl. z. B. Tina Weidner, Eine Ode an die Teamarbeit. Reflexionen über Vertrauen, Zeit und Dias, in: Sommermeyer und van Haften, Back to the future!, 36–53, hier 48.

möglichkeiten des 35-mm-Films durchspielt, um seine spezifischen Eigenschaften und Unersetzlichkeit zu zeigen, mit Aktivismus für die Aufrechterhaltung der Produktion von analogem Filmmaterial.³⁰ Höfers Herangehensweise unterscheidet sich davon. Mit ihrer Strategie der Bildmigration wertet sie den Bildträger ab. Mehr noch, sie investiert in den Austausch des Mediums und stellt die Neubearbeitung auch durch den ergänzten Titel *Türken in Deutschland 1979* heraus.

Ihre Neubearbeitung gehört – typologisch – zu den vielfältigen Facetten von Wiederholung, von Kopie, Paraphrase, Pastiche usw., die in Kunst und Kunstgeschichte seit jeher Thema waren. Michael Lüthy hat das Wiederholen als eine „Grundoperation der Kunst seit ihren Anfängen“ bezeichnet.³¹ Das weite Feld von Formen und Funktionen der Weiterarbeit teilen sich Rückbezüge in die Kunstgeschichte durch die Rezeption historischer Werke und Selbstwiederholungen eigener Werke.³² Mit Verena Krieger und Sophia Stang, die Prozessualität als „zentrale Kategorie der Selbstwiederholung“ bestimmen, gehe ich davon aus, dass die „Unabschließbarkeit im Umgang mit dem Vergangenen“ dem Akt des ‚Wieder-Holens‘ unterliegt.³³ Doch bevor ich mich dem Zeitaspekt zuwende, sollen einige schlaglichtartige Vergleiche mit Versionen, Verbesserungen, ‚Übermalungen‘ und anderen Rückbezügen helfen, Höfers spezifische Form der Wiederholung genauer zu konturieren.

So greift Höfer in ihrer Neubearbeitung etwa nicht auf eigenes älteres Material zurück, um es zu variieren – wie dies neben vielen anderen Edvard Munch als einer der zentralen ‚Selbstwiederholer‘ der Moderne machte.³⁴ Munch stellte beispielsweise über 40 Jahre in sechs Varianten seiner „Erinnerungsarbeit“ (Uwe M. Schneede) von *Das kranke Kind* Leiden und Sterben unter anderem durch das wiederholte Auftragen und Abschaben von Ölfarbe sowie tiefe Ritzungen mit dem Pinselstil dar, also Verletzungen der Malschicht (erste

30

Vgl. *Tacita Dean: Film* (Ausst.-Kat. London, Tate), hg. von Nicholas Cullinan, London 2011. Sie versammelt darin mehr als 80 Stimmen von Künstler*innen, Regisseur*innen usw., die sich für die Aufrechterhaltung der Produktion analoges Films aussprechen.

31

Michael Lüthy, Serialität als Selbstreflexion. Das duale Fundament der modernen Kunst, in: Verena Krieger und Sophia Stang (Hg.), „Wiederholungstäter“. *Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne*, Köln/Weimar/Wien 2017(a), 19–28, hier 22; ders., „Alles ist Wiederholung.“ Facetten einer Grundoperation der Kunst, in: Till Julian Huss und Elena Winkler (Hg.), *Kunst & Wiederholung. Strategie, Tradition, ästhetischer Grundbegriff*, Berlin 2017(b), 27–50, hier 31–32. Zur Wiederholung als „ästhetischer Grundbegriff“ und „Latenzphänomen“ vgl. Till Julian Huss und Elena Winkler, Wiederholung. Revision eines ästhetischen Grundbegriffs, in: ebd., 7–25, hier 21.

32

Lüthy, Alles ist Wiederholung, 40.

33

Verena Krieger und Sophia Stang, Wiederholungstäter. Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis der Moderne, in: dies., *Wiederholungstäter*, 7–17, hier 17.

34

Zu Munchs Wiederholungen allgemein vgl. den hervorragenden Text von Angela Lampe, Wiederholung. Entkoppelte Motive, in: *Edvard Munch. Der moderne Blick* (Ausst.-Kat. Paris, Centre Pompidou), hg. von ders. und Clément Cheroux, Ostfildern 2012, 19–29.

Fassung 1885/1886) [Abb. 7].³⁵ In einer zweiten Fassung 1896 ersetzte er die trockene, pastose, das Farbre relief betonende Malweise und die tiefen Kratzer des ersten Gemä ldes durch dünnflüssige Farbe und feine, graphisch anmutende Kratzspuren: „Die Durchlässigkeit auf den Untergrund verbindet den Bildträger mit dem Motiv.“³⁶ In der vierten Fassung von 1907 übersetzte er das ‚Sich-Auflösen‘ des Motivs dann in ein expressives Gewebe von Pinselstrichen. Bei *Türken in Deutschland 1979* zielte die professionell ausgeführte Digitalisierung der Diapositive bei der Übertragung auf möglichst enge Übereinstimmung mit den Ursprungsbildern.

Höfer optimiert aber auch nicht, wie dies – ein weit zurückreichender Sprung in die Vormoderne – etwa Rubens mit seiner Reproduktionsstecher-Werkstatt tat, einem qualitativ hochstehenden Zentrum der europäischen Druckgraphik des 17. Jahrhunderts. Rubens nutzte das Medium Kupferstich nicht nur zur Verbreitung seiner Kunst, sondern ebenso zur „Weiterentwicklung“ und „Umformung“ von Bildfindungen, wie Ingeborg Pohlen seine Arbeitsweise charakterisiert.³⁷ Pohlen hat nachverfolgt, wie Rubens immer wieder verbessernd in die Arbeit der Kupferstecher eingriff, Vorzeichnungen und Probedrucke mit Feder und Pinsel überarbeitete und selbst Vorlagen für die Übersetzung in den Kupferstich anfertigte, in denen er in seine Kompositionen mitunter stark eingriff. Auf Lucas Vorstermans Stich *Fischfang zum Bezahlen des Tributs* ist beispielsweise aus dem Hochformat der linken Seitentafel des Mechelner Altars ein – seitenverkehrtes – Querformat geworden. Die Figurengruppe ist erweitert und entzerrt, das heißt bei weitem nicht mehr so gedrängt und von Überschneidungen durchzogen wie auf dem Gemä lde.³⁸ *Türken in Deutschland 1979* irritiert Betrachter*innen hingegen – wie eingangs beschrieben – durch das Aufbrechen der zeitlichen Einheit von Medium und Bildern. (Wenn man hier von ‚Optimierung‘ sprechen möchte, könnte man höchstens sagen, dass Höfer die Ausstellbarkeit ihres Werks durch die Anpassung an mittlerweile gültige technische Standards erleichtert.)

Durch die Abgrenzung zu zwei weiteren Künstler*innen, die mit Rückgriffen in die Kunstgeschichte arbeiten und Werke anderer wiederholen, lässt sich Höfers Neufassung in ihrer spezifischen Zeitlichkeit besser erfassen: Tatjana Doll setzt sich in *RIP_Im Westen nichts Neues III* (2009) [Abb. 8] mit Picassos *Guernica* (1937) als einer durch ihre ubiquitäre Verbreitung entleerten Chiffre der Moderne auseinander. Ulrich Looock bezeichnet Dolls Praxis als „Übermalung“, die

³⁵

Für das Zitat siehe: ebd., 22.

³⁶

Dieter Buchhart, Das kranke Kind, in: *Edvard Munch. Thema und Variation* (Ausst.-Kat. Wien, Albertina), hg. von Klaus Albrecht Schröder und Antonia Hoerschelmann, Darmstadt 2003, 249–252, hier 250.

³⁷

Ingeborg Pohlen, *Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt*, München 1985, 57.

³⁸

Vgl. ebd., 57–59, 174.



[Abb. 7]

Edvard Munch, Das kranke Kind (1. Fassung), 1885/1886, Öl auf Leinwand, 120 × 118,5 cm.
Oslo, Nationalgalerie, in: Reinhold Heller, *Edvard Munch. Leben und Werk*, München/New York
1993, 19, Abb. 3.



[Abb. 8]

Tatjana Doll, RIP_Im Westen nichts Neues III, 2009, Lack auf Leinwand, 300 × 700 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021/ © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2021, in:
Tatjana Doll. Toxic Chemicals (Ausst.-Kat. Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum), hg. von
Reinhard Spieler, Ludwigshafen 2010, 105, Abb. 62.

dem Bild seine existentielle Gewalt zurückgebe.³⁹ Seine Deutung hebt besonders auf die betont rasche, grobe Malweise und die vielfach fließenden Lacktränen von Dolls drei annähernd originalgroßen Guernica-Adaptionen ab. Der dem Remarque-Zitat vorangestellte Obertitel „RIP“ lässt sich mit Doll als „Raster Image Processor“ – der zur Umrechnung von Daten in der Druckvorstufe genutzt wird – übersetzen, allerdings auch als „Requiescat in pace“, der traditionellen Formel für Grabinschriften.⁴⁰ Kunsthistorisch weiter zurück greift Gerhard Richter in seinem Gemäldezyklus *Verkündigung nach Tizian* (1973). Er beschäftigt sich in seiner Aneignung des frühneuzeitlichen biblischen Historienbildes unter anderem mit dem Problem der „Nicht-Darstellbarkeit von Historie“ in der zeitgenössischen Malerei, so Julia Gelshorn.⁴¹ Richters sechs Bilder lösen das Tizian-Motiv in Farbe und Abstraktion auf.

Im Gegensatz zu Doll und Richter ist Höfer von der Aussagekraft und Bedeutung ihrer Bilder noch immer überzeugt. Sie insistiert auf den sichtbar gealterten Fotografien. Hinterfragt man – trotz aller kategorialen Unterschiede – eine Assoziation wie „Übermalung“ in Bezug auf Höfers Arbeit und denkt sie zusammen mit Strategien der Substitution wie etwa frühneuzeitlichen Übermalungen von Sakralgemälden, die deren Wirkung verstärken sollten,⁴² so kann man sagen, dass *Türken in Deutschland 1979* sein Vorgängerwerk offenbar in einem materiellen Sinne übersetzen soll. Die Neufassung referenziert stark auf das Ursprungswerk. Sie nimmt es in gewisser Weise in sich auf. Die gealterten Bilder und die Darstellungsform werden dadurch, dass sie in das neue, digitale Format übersetzt und datiert werden, mit neuer Bedeutung aufgeladen. Die Medienvielfalt, in der Höfer ihr Gesamtprojekt *Türken in Deutschland* materialisierte – schwarzweiße Fotografien, Farbfotografien, die Diaserien für die Lehre und die künstlerische Diaprojektion, das unvollendete Buchprojekt – lässt die mediale Übersetzung als schlüssige, die Pluralität von Höfers Mediennutzung unterstreichende Strategie erscheinen. Die Übertra-

39

Doll gehe es um Fragen nach den „Möglichkeiten der Konstitution von künstlerischer Subjektivität“. Ihr flächiger und rascher, Eigenqualitäten des Materials betonender Umgang mit Lackfarbe verberge, störe und konstituiere Autorschaft – und zwar Picassos sowie Dolls eigene Autorschaft – zugleich, so Ulrich Loock und zeige Autorschaft als „Sache einer nachträglichen Anerkennung“: „Der Begriff der Übermalung für die ›RIPs‹ unterstreicht die Bedeutung der malerischen Praxis und dessen, was sich durch sie ergibt. Der Begriff der Übermalung sagt aber auch, dass Dolls Malerei die ursprüngliche vertreibt und sie in derjenigen, die sie nur nachträglich sich selbst zuschreibt, wieder lebendig macht.“ Ulrich Loock, Übermalungen, in: *Tatjana Doll. Toxic Chemicals* (Ausst.-Kat. Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum), hg. von Reinhard Spieler, Heidelberg 2010, 7–14, hier 13–14. Vgl. Oliver Krätschmer, Tatjana Doll, RIP. Im Westen nichts Neues III, 2009, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube* (Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), hg. von Ariane Mensger, Bielefeld 2012, 296.

40

Krätschmer, Tatjana Doll.

41

Julia Gelshorn, *Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*, München 2012, 38.

42

Zum Substitutionsmodell vgl. z. B. Alexander Nagel und Christopher Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, 29–34, die als Beispiele graphische Reproduktionen, Kopien von gemalten Ikonen und Kirchengebäude, die auf heiligen Orten errichtet wurden, nennen.

gung von Diapositiven in Digitalbilder stellt allerdings die Differenz der Medien und den visuellen Bruch aus. Wie bei „kulturellen Übersetzungen“, die mit Homi Bhabha zuallererst kulturelle Differenzen hervorheben, verweisen schon Theoretiker sprachlicher Übersetzung wie Walter Benjamin, an den Bhabha anschließt, auf einen unübersetzbaren ‚Rest‘ von Sprache, der das Verstehen beeinträchtigt und Distanz sichtbar macht.⁴³ Übersetzungen wohnen notwendigerweise Fremdheit und Distanz inne. Diesen „wesenhaften Kern“ (Benjamin),⁴⁴ der nicht übersetzbar ist, macht Höfer in *Türken in Deutschland 1979* als dem Medienwechsel inhärente Transformation und als Bruch produktiv, und sie zieht daraus die Konsequenz, der Neubearbeitung einen neuen Titel zu geben. Wie Walter Benjamin in seinem Text *Die Aufgabe des Übersetzers* zudem klar macht, zeigen Übersetzungen, da sie den Ursprungswerken immer nachfolgen, das „Überleben“ beziehungsweise „Fortleben“ eines Werkes an, das zugleich durch seine „Wandlung“ und durch „Erneuerung“ markiert ist.⁴⁵ Die Digitalisierung, für die sich Höfer entschied, ist die einfachste und häufigste Methode der Konservierung und Tradierung von Medienkunst. Sie sichert dem Projektionswerk seine künftige Ausstellbarkeit und damit sein ‚Fortleben‘, aber in Form eines neuen Werks.

III. Zeitlichkeit: Tempus und Modus

Wiederholungen sind nachträgliche Werke. Wie alle Kunstwerke können sie zudem auf vielfältige Art in der (Kunst-)Geschichte verwoben sein. Dazu zählen stilistische, motivische oder maltechnische Rückbezüge – oder, wie Georges Didi-Huberman zu Fra Angelicos *Madonna der Schatten* (um 1440) bemerkte, Bilder verweisen als Montagen heterogener Traditionslinien auf allgemeinerer Ebene in oft plurale Vergangenheiten zurück. In seinem bekanntesten Beispiel, der so (un)erkennbar deutlich Marmor imitierenden Sockelzone des Freskos im Florentiner Kloster San Marco [Abb. 9], machte Didi-Huberman derartige Bezüge vom 5. bis zum 15. Jahrhundert aus, um die spezifische Form dieser Bilder zu erklären. Zum von Didi-Huberman nachgezeichneten philosophisch-historischen Hintergrund zählen die Schriften des Pseudo-Dionysius ebenso wie Jahrhunderte später von Dominikanermönchen erstellte Kommentare dazu; eine weitere Zeitebene bilden die perspektivisch dargestellten Rahmen um die

⁴³

Homi Bhabha, *The location of culture*, London/New York 1994, bes. 227.

⁴⁴

Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, Frankfurt a. M. 1972, 9–21, 15.

⁴⁵

Ebd., 10–11 und 12–13.



[Abb. 9]

Fra Angelico, Madonna der Schatten, um 1440, Kloster San Marco, Florenz, Blick in den Korridor des Dormitoriums, Details: untere Bildzone und rotes Marmorimitat, in: William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven 1993, 32, Abb. 21; Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995, 34f., Abb. 5 und 37, Abb. 7.

„Marmorfelder“⁴⁶ Aber erst die Assoziation dieser mit einer Spritztechnik hergestellten Farbfelder mit Drippings und Action Painting des 20. Jahrhunderts hatte Didi-Huberman überhaupt auf die Fährte der Frage nach dem Bild als Anachronismus gebracht:⁴⁷ „We thus find ourselves before the painted surface as an object of complex, impure temporality: an *extraordinary montage of heterogeneous times forming anachronisms*.“⁴⁸

Didi-Huberman geht entsprechend von einem Vorherrschen des Anachronismus („sovereignty of anachronism“) als spezifischer Zeitstruktur von Bildern aus,⁴⁹ deren Rückbezüglichkeiten, Parallelismen und Vorausverweise es zu verfolgen gilt.⁵⁰ Anders als Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart, die produktiv als Anachroni(sm)en untersucht wurden,⁵¹ erscheint Höfers Diaprojektion inhaltlich, stilistisch und medial stark in ihrer Entstehungszeit, den 1970er-Jahren, verankert. Man kann ohne weiteres sagen, sie gewann aus ihr heraus ihre Bedeutung. Diese Einheit bricht die Beamer-Projektion. Die Künstlerin betont nun die Historizität der Bilder nach ihrer Digitalisierung sogar durch eine doppelte Datierung – zum einen im (neuen) Titel *Türken in Deutschland 1979*, zum anderen in der Objektbeschriftung „Digitalisierte Diaprojektion, 1979“, das heißt, verwiesen wird allein und nachdrücklich auf die Diaprojektion. Das Datum der Neufassung wird dagegen nicht genannt, sondern muss bei Höfer erfragt werden. Dennoch treten die Anachronismen zwischen Bild und Medium deutlich hervor – etwa durch die Kleidung der Abgebildeten (zum Beispiel Schlaghosen), durch Wohnungseinrichtungen und Tapeten, durch das Stadtbild und die Autos, aber etwa auch durch die

46

Georges Didi-Huberman, *Before the image, before time. The sovereignty of anachronism*, in: Claire Farago und Robert Zwijnenberg (Hg.), *Compelling visuality. The work of art in and out of history*, Minneapolis/London 2003, 31–44; ders., *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995.

47

Diese Assoziation („displaced resemblance“) war sein Aufhänger für die Frage nach der Zeitlichkeit des Bildes: Didi-Huberman, *Before the image*, 41.

48

Ebd., 38.

49

Ebd., 31 (im Titel) und 40.

50

Alexander Nagel und Christopher Wood haben an Didi-Huberman anknüpfend und in Abgrenzung zum Anachronistischen den Begriff des Anachronischen vorgeschlagen: „The work of art when it is late, when it repeats, when it hesitates, when it remembers, but also when it projects a future or an ideal, is ‘anachronic’. We introduce this term as an alternative to ‘anachronistic’, a judgemental term that carries with it the historicist assumption that every event and every object has its proper location within objective and linear time. [...] The anachronic artifact also moves freely in time, but unlike the anachronistic artifact, it does not depend for its effect on a stable conception of the historicity of form. The anachronic artifact is quite generally an artifact that resembles an artwork. It is the more global category: the anachronistic artifact is just a special case of the anachronic artifact. To describe a work of art as an ‘anachronism’ is to say that the work is best grasped not as art, but rather as a witness to its times, or as an inalienable trace of history; it tries to tell us what the artwork really is. To describe the work of art as ‘anachronic’, by contrast, is to say what the artwork does, qua art.“, Nagel und Wood, *Anachronic Renaissance*, 13–14.

Mir geht es hier mit Didi-Huberman um Anachronismus.

51

Vgl. z. B. Eva Kernbauer (Hg.), *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwart*, Paderborn 2015.

Farbigkeit der Bilder insgesamt. Höfers Neubearbeitung ihres Werkes fügt Didi-Hubermans produktionsästhetisch gedachten, komplexen Zeitverschränkungen innerhalb eines Werkes eine Perspektive hinzu, die auf die Zeitlichkeit des Kunstwerks und sein materielles wie konzeptuelles Altern abhebt. Während das ursprüngliche Werk heute vor allem auf die Zeit seiner Entstehung rückverweist, arbeiten Höfers Gesten der Aktualisierung und der Historisierung, so die These, einer Kontinuierung des Werkes in eine unbestimmte, offene Gegenwart zu. Sie untermauern eine zeitliche Dauer, indem sie die Zeitspanne zwischen 1979 und heute semantisieren und stellen damit Fragen nach der Bedeutung der Bilder und der Situation heute in den Vordergrund. Heutige Betrachter*innen begegnen dem Werk in ihren Gesprächen auch immer wieder recht nachdenklich, wobei sie melancholisch in die 1970er-Jahre zurückblicken; einige Bilder erscheinen ihnen „wie Filmszenen“ – sie verweisen unter anderem auf ihrer Meinung nach „damals wenige Kopftücher“ und sehen „viele Atatürk-Bilder“.⁵² Einen solchen Übersprung der vergegenwärtigten Vergangenheit unterstützt das Medium Fotografie als Zeitspeicher⁵³ – mehr als die von Höfer gebrauchte Ästhetik unverstellter Momentaufnahmen der 1970er-Jahre auf den ersten Blick suggeriert.

In einem Interview zu ihrer Retrospektive *Projects Done* 2009 beschreibt Höfer ihr Verständnis der Bezeichnung *Done* als der eines zeitlichen Kontinuums: „,[D]one‘ ist für mich eine Form der Vergangenheit, die in die Gegenwart andauert. [...] Es geht nicht um Alter an sich, um eine feste Zuweisung und Einordnung in die Vergangenheit. Es geht nicht um etwas, das fest abgeschlossen und eindeutig etwa einer Jahreszahl zugeordnet werden kann.“⁵⁴ Spezifischer noch bemerkt sie über Werke wie ihre Projektion *Türken in Deutschland* von 1979, dass „diese Projekte [...] auch nicht wirklich beendet“ seien – „die Menschen, die Orte und die Anordnungen“ seien in ihrer Umgebung ja noch präsent. Allerdings habe sie „nicht mehr das Bedürfnis, das in ein Bild aufzunehmen.“⁵⁵ Jedoch ist die Dauer, von der Höfer spricht, nicht nur die einer unmittelbar gegebenen, von selbst ablaufenden Zeit, sondern eine von ihr unterstützte, mit-konstruierte.

Ging es Höfer in den 1970er-Jahren – wenn man DaPonte folgt – durch das Schaffen differenzierter Bilder türkischer Migrant*innen und ihres Alltagslebens in Deutschland um „Counter-publicity“, so drückt sie ihre Haltung 2011 – und damit genau 50 Jahre nach dem

52

Zitate aus Gesprächen von Besucher*innen untereinander in der Ausstellung *Fotografien werden Bilder. Die Becher-Schule*, Städel Museum, Frankfurt a. M. am Donnerstag, 13. Juli und Samstag, 29. Juli 2017.

53

Katja Müller-Helle, *Zeitspeicher der Fotografie. Zukunftsbilder, 1860–1913*, Paderborn 2017 widmet sich der Bewegungsfotografie als Modell von Zukunftswissen. Fototheorien der Indexikalität, des „Es-ist-so-gewesen“, des „Entscheidenden Augenblicks“ usw. verweisen auf den weiten und grundlegenden Rahmen einer solchen Vorstellung.

54

Herbert Burkert und Candida Höfer, Über Projekte. Ein kurzes Gespräch, in: *Ausst.-Kat. Leverkusen, Candida Höfer, 173–177*, hier 173.

55

Ebd.

Anwerbeabkommen der Bundesrepublik Deutschland mit der Türkei – nicht mehr durch eine direkt politische Aussage und sogar Aktion aus. Vielmehr scheint sie den Blick offener und fragender zurück zu wenden. Anders formuliert: Höfers Werk hat den Modus gewechselt, statt die gesellschaftliche Separierung von Migrant*innen in den 1970er-Jahren festzustellen, unterstützt die Projektion nun die implizite Frage nach der Situation heute. Dazu trägt die Neubearbeitung bei. Sie schafft paradoxerweise zugleich Kontinuität, spinnt eine bedeutungsvolle Dauer, indem sie von 1979 zum Jetzt überspringt. Das Aufbrechen der einheitlichen Zeitlichkeit des Werkes, das durch den Medienwechsel und die betonte Datierung eingebracht wird, arbeitet dem Moduswechsel zu. Man kann daraus bildtheoretische Schlüsse ziehen, wenn man etwa einem Gedankensplitter aus den erkenntnistheoretischen Notizen von Walter Benjamins *Passagen-Werk* folgt:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild, sprunghaft. – Nur dialektische Bilder sind echte (d. h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.⁵⁶

Auch ohne diesem letzten Punkt zuzustimmen, kann man die Bildlichkeit von *Türken in Deutschland 1979* ohne weiteres als Dialektik im Stillstand beschreiben. Oder man kann im Hinblick auf das unweigerliche Verstricktsein des Gegenwärtigen in individuelle wie gesellschaftliche und politische Vergangenheiten zu einem ebenso ernüchterten wie pathetischen Schluss kommen: „Das Vergangene“, so William Faulkner in seiner vielfach zitierten Wendung, „ist nicht tot, es ist nicht einmal vergangen.“ *Türken in Deutschland 1979* bestätigt dies ebenso, wie die Arbeit die Vorstellung von unveränderter Fortdauer infrage stellt.

Angela Matyssek (matyssek@hfbk-dresden.de): Studium der Kunstgeschichte, Neueren und Neuesten Geschichte und Romanistik in Göttingen, Rom (Sapienza) und Berlin (HU); 2006 Dissertation: „Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg“; wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstmuseum Stuttgart und an der Philipps-Universität Marburg; 2016–2018 Gast- und Vertretungsprofessuren an der Universität Stuttgart, der HU Berlin und der Ludwig-Maximilians-Universität München;

56

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a. M. 1991, Bd. 5.1, 576–577.

seit 2019 Professur an der Hochschule für Bildende Künste Dresden.
Forschungsschwerpunkte: Theorien und Praktiken des Überliefers
(u. a. Reproduktion, Dokumentation, Archivierung, Präparierung,
Konservierung); ‚Frühwerke‘; Fotografie.