

Annette Tietenberg

## Wiedersehen mit Alten Meistern

### Zur Verwendung der Fotografie in der zeitgenössischen Kunst

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts sah sich die Fotografie in steter Wiederkehr dem Vorwurf ausgesetzt, sie sei keine Kunst. Beurteilt anhand der Kriterien der Kunstkritik und eingezwängt in das begriffliche Korsett, das der Malerei auf den imaginären Leib geschneidert worden war, stand die Fotografie schon bald nach ihrer Erfindung in dem zweifelhaften Ruf, ein kaum ernstzunehmendes Mängelwesen zu sein. Obwohl ihr technischer Charakter, ihr mechanistisches Verhältnis zur sichtbaren Welt und ihr indexikalischer Bezug zum Dargestellten geradezu nach Bildmodellen und Kunsttheorien verlangten, die den veränderten Wahrnehmungs- und Produktionsbedingungen Rechnung trugen, deutete man die kategorialen Unterschiede schlichtweg als Manko des neuen Mediums. So wandten die Vertreter der „Lichtbildnerie“, die sich einen sozialen Aufstieg erhofften, alle nur erdenklichen Mittel an, um die Bilder, die sie mit Hilfe einer als „Kopiermaschine“ verpönten Kamera angefertigt hatten, künstlerisch aufzuwerten: Sie übten sich im Gebrauch von Filtern, schwangen bei der Kolorierung der Abzüge virtuos den Pinsel, bevorzugten aufwendige Edeldruckverfahren oder bedienten sich des haptischen Reizes von hochwertigem Papier. Vor allem stellten sie ihr künstlerisches Talent durch die Wahl sogenannter „malerischer Motive“ unter Beweis. Hemmungslos imitierten sie, was zu ihrer Zeit als Kunst anerkannt war – den Habitus des Künstlers ebenso wie die Stile, Verfahren und Genres. „Die konventionelle, ja bewußt konservative Bildsemantik der ‚künstlerischen‘ Photographie resultierte aus dieser prekären Stellung des neuen Mediums gegenüber der legitimierten Kunst und ihren Institutionen. Der Kunstanachweis schien am ehesten noch durch Mimikry zu gelingen“,<sup>1</sup> faßt Gerhard Plumpe die Strategien der als Fotografen tätigen Parvenüs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammen.

Erst im Laufe der achtziger und neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts sollte es der Fotografie gelingen, in den Olymp der allgemein akzeptierten künstlerischen Disziplinen aufzusteigen. Vermehrt drängen Fotografien seither in Ausstellungen, ergänzen die Bestände der Kunstmuseen, füllen die Kojen des Kunstmarkts

1 Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München 1990, S. 13.

und bereichern Privatsammlungen; mitunter kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, die Fotografie habe der Malerei inzwischen den Rang abgelassen. Ist es der Fotografie also geglückt, sich endlich – wenn auch mit hundertfünfzigjähriger Verspätung – vom Stigma des Maschinellen zu befreien? Wird die automatische Bildherstellung aufgrund des ihr zugrunde liegenden Verhältnisses von menschlicher Wahrnehmung, optischem Apparat und technologischer Transformation geschätzt? Hat die Digitalisierung der Fotografie Auswirkungen auf den Status der Bilder? Finden die der Fotografie immanenten Strukturen von Modernität Anerkennung? Oder sind die konservativen Argumentationsmuster und die Legitimationsstrategien der sich ängstlich an das Tradierte klammernden Fotografen des 19. Jahrhunderts dem aktuellen Kunstdiskurs noch immer prägend eingeschrieben? Um Fragen wie diese beantworten zu können, soll im folgenden der Versuch unternommen werden, die verschiedenen Rezeptionshaltungen, die heute gegenüber dem Medium Fotografie eingenommen werden, näher zu bestimmen. Von zentraler Bedeutung ist hierbei, inwieweit die genuin kunsthistorische Methode der Ikonographie die Rezeption der Fotografie bis in die Gegenwart hinein beeinflusst.

### Von der analogen zur digitalen Fotografie

Wie Christopher Phillips im Rahmen seines Aufsatzes „Das phantome Bild“<sup>2</sup> ausführt, war die Fotografie in der Kunst der sechziger und siebziger Jahre bereits auf vielfältige Weise präsent: als Element der Collage, als Dokumentationsmaterial, als systematische Forschungsstudie zur Analyse von sozialen oder architektonischen Strukturen, als Bestandteil von Performances, als materialisierte Erinnerungsspur und als semiotisches System, das sich eignet, um im Rahmen der Konzept-Kunst die strukturellen Differenzen von Bild und Sprache zu reflektieren. Der Status der fotografischen Bilder aber schien in all diesen Anwendungsbereichen eindeutig geklärt. Aufgrund des physikalisch-chemischen Prozesses, aus dem die Fotografie hervorgegangen war, betrachtete man das fotografische Bild stets als indexikalisches Zeichen und somit als visuelle Erscheinung, deren Beziehung zu den Signifikanten der sichtbaren Welt nicht arbiträr sei. Im Unterschied zum Zeichensystem der Sprache deutete Roland Barthes die Fotografie – zumindest in seinen frühen Schriften – als „analogie mécanique du réel“<sup>3</sup>.

Trotz unterschiedlicher Motive und differierender künstlerischer Praktiken bekunden auch die dokumentarisch anmutenden Fotografien von Bernd und Hilla Becher, Candida Höfer, Thomas Struth, Nan Goldin oder Boris Mikhailov

2 Phillips, Christopher: „Das phantome Bild“. In: Museum Ludwig (Hg.): *Photographie in der Deutschen Gegenwartskunst*. Stuttgart 1993, S. 11-25.

3 Barthes, Roland: „Le message photographique“. In: *Communication*, 1. Jg. (1961), S. 127-138; hier: S. 129.

die Authentizität der bildhaft dargestellten Bauwerke, Straßenzüge und Personen. In Fortsetzung eines Diskurses, der im 19. Jahrhundert seine Grundlagen hat, werden den offensichtlich analogen Fotografien die Eigenschaften eines simplen Abdruckverfahrens zugeschrieben, dessen Vorzug vor allem darin besteht, etwas in der Welt Anwesendes optisch wahrnehmbar zu markieren und zu vervielfältigen. Den Folgen für die Rezeption derartiger Bilder hat sich zuletzt Georges Didi-Huberman in seiner Publikation *Ähnlichkeit und Berührung* gewidmet.<sup>4</sup> Er kommt zu dem Schluß, daß determinierte Objekte, die mit Hilfe von Abdrucktechniken hergestellt werden, spätestens seit Vasari als banale „handwerkliche Nicht-Erfindungen“ geächtet werden. Diese sogenannten „nicht-künstlerischen Reproduktionen“ finden als „geistige Werke“ kaum Anerkennung. Besonders deutlich tritt das gesellschaftliche Wertesystem, das noch heute die reproduktive Fotografie und das einzigartige Kunstwerk scharf voneinander trennt, im Bereich der Rechtsprechung zutage. Laut geltendem Urheberrecht genießt eine Fotografie, sofern sie nicht durch kreative Hinzufügungen von der Hand eines Künstlers in den Rang einer „persönlichen geistigen Schöpfung“ aufsteigt, eine wesentlich kürzere Schutzdauer als ein Kunstwerk. Der juristische Werkbegriff, der sich auf einen gesellschaftlich weitgehend akzeptierten Kunstbegriff stützt, glorifiziert mithin die Spuren des Subjektiven, Individuellen und Innovativen; eine technisch vermittelte Produktionsästhetik schließt er vehement aus.

Läßt sich das bipolare Schema, das Kunst und Fotografie zu wesensverschiedenen Spezies erklärt, im Computerzeitalter weiterhin aufrecht erhalten? Oder hat die Fotografie sich im Zuge der vielfach praktizierten Digitalisierung von Bildmaterial der Malerei allmählich angenähert? Welche Wertmaßstäbe werden gegenwärtig an die digitale Fotografie angelegt? Die Ausstellung *Fotografie nach der Fotografie*, die 1996 und 1997 durch die Kunsthallen und Museen von München, Wien, Cottbus und Winterthur tourte,<sup>5</sup> beschäftigte sich frühzeitig mit dem Wandel des Fotografischen angesichts digitaler Technologien und bemühte sich darum, „das Aufbrechen der Grenzen der Fotografie, ihre Unterwanderung, ihre mediale Vernetzung“ zu untersuchen. Der Medientheoretiker Florian Rötzer, einer der Kuratoren, faßt das Konzept der Ausstellung im Katalog folgendermaßen zusammen: „‘Fotografie nach der Fotografie‘ will exemplarisch zeigen, wie Fotografen künstlerisch die Möglichkeiten ausschöpfen, die sich durch die Digitalisierung der Fotografie eröffnen.“<sup>6</sup> Gleich im darauffolgenden

4 Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln 1999.

5 Die Ausstellung „Fotografie nach der Fotografie“, konzipiert von Hubertus von Amelunxen, Stefan Ighaut und Florian Rötzer, wurde finanziell gefördert von der Siemens Kulturstiftung.

6 Rötzer, Florian: „Betrifft: Fotografie“. In: *Fotografie nach der Fotografie*. München 1996, S. 13-25; hier: S. 13.

Satz aber verkündet er, in der Ausstellung gehe es keineswegs um „die künstlerische oder ästhetische Qualität digitaler Fotografie.“<sup>7</sup> Demnach richtet Rötzer sein Augenmerk bewußt auf *Fotografen*, die *künstlerisch* vom Potential der neuen Technologien profitieren, läßt aber absichtsvoll Qualitätskriterien der Kunst außer acht. Von *Künstlern* ist schon gar nicht mehr die Rede – und das, obwohl Werke von „ausgewiesenen“ Künstlerinnen und Künstlern wie Valie Export, Peter Fend oder Jochen Gerz in die Ausstellung integriert wurden. Rötzers Aussage, die insofern auf dem Dualismus Fotografie versus Kunst beharrt, ist demnach als strategischer Coup zu deuten, der das Ziel verfolgt, den nunmehr seit hundertfünfzig Jahren schwelenden Paragone zwischen der Kunst – und was könnte in diesem Zusammenhang anderes gemeint sein als die Malerei – und der Fotografie diskursiv zugunsten der digitalen Fotografie zu entscheiden.

Der These von der Überlegenheit der digitalen Fotografie liegt ein spezifischer Bildbegriff zugrunde, der innerhalb der Debatte um computergenerierte Fotografie und interaktive Rechnerwelten häufig verwandt wird und den es näher zu betrachten gilt. Bezeichnenderweise befaßt Rötzer sich in seinem Katalogbeitrag nicht etwa mit dem brisanten und vielfach diskutierten Thema „Was ist ein Bild?“<sup>8</sup>, sondern er wirft die einschränkende Frage auf: „Was ist überhaupt ein *fotografisches* Bild?“ Von einer kategorialen Differenz des fotografischen und des gemalten Bildes geht er auch aus, wenn er schreibt: „Anders als ein Maler, der mit seinen Händen ein Bild verfertigt, das ihm vor Augen steht und dessen Reproduktion ohne seine Intention nicht zustandegekommen wäre, entsteht das fotografische Bild aufgrund physikalischer und chemischer Kräfte. [...] Das eine Mal, bei der Malerei, dominiert [...] das Subjekt, die menschliche Person, das andere Mal das Objekt.“<sup>9</sup> Einem kurzen historischen Abriss, der die ideologischen Konnotationen der Fotografie kritisch beleuchtet, folgt die These:

„Die Fotografie korrespondierte im industriellen Zeitalter mit der Faszination, daß Tätigkeiten, die bislang die Vermittlung des Menschen erforderten – hier sein Auge und seine Hand –, von ihm abgelöst und automatisiert werden konnten. Da in der europäischen Tradition der distanzierte Blick in der Hierarchie am höchsten stand, die meisten Metaphern des Erkenntnisprozesses visuell geprägt waren und deswegen das Auge als das gefährlichste Organ

7 Ebd.

8 Siehe dazu: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994; Schmidt, Julia / Feindt, Hendrik: „Was ist ein Bild? Kulturwissenschaftler trafen sich im Einstein Forum Potsdam vom 20.-22. November 1997“. In: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. 26. Jg. (1998), H. 2, S. 55-62.

galt, das den Menschen Illusionäres glauben läßt, ist die Feier der Fotografie verständlich.“<sup>10</sup>

Obwohl die These bereits vielfach widerlegt und als Ideologie entlarvt worden ist, wird die Fotografie hier abermals als objektives Aufzeichnungsinstrument, als Garant einer neutralen Sicht von Welt eingeführt, die von Sinnestäuschungen unbeeinflusst sei, während Kunst an der „Wahrhaftigkeit einer subjektiven Darstellung“<sup>11</sup> gemessen wird. Im folgenden referiert Rötzer die Ergebnisse der Hirnforschung, beruft sich auf Biologen und Neurologen wie Gerhard Roth oder David Edelman und kommt – wie die Anhänger des radikalen Konstruktivismus – zu dem Schluß, daß Wahrnehmung sich nicht auf die Abbildung von Vorhandenem reduzieren lasse und insofern nicht als Reproduktion des „Wirklichen“ verstanden werden könne, sondern stets abhängig von Interpretationsprozessen und Bedeutungszuweisungen sei. Da Sicht auf Konstruktion, nicht aber auf Reproduktion beruhe, sei, so Rötzers Resümee, die „ideologische Bedeutung des Fotorealismus im Zeitalter der Biologie, der Sehmaschinen und der Computer zerbröckelt“.<sup>12</sup>

Einem zeitgemäßen Wahrnehmungsmodell, wie es Naturwissenschaftler aktuell anzubieten haben, entspräche daher ein Bildmedium wie die klassische Fotografie, die immer noch der Idee der Repräsentation verpflichtet sei, längst nicht mehr. Statt dessen sei ein Bildmedium vonnöten, das den Betrachter körperlich in das Bild eintreten lasse, die Distanz zum Bildraum überwinden helfe, den Betrachter in einen aktiven Teilnehmer verwandle und die Einladung zur Imagination gegen ein alle Sinne beanspruchendes Ereignis einzutauschen wisse. Für Rötzer besteht demnach gar kein Zweifel:

„Die Fotografie endet, zumindest für den Betrachter, dort, wo Interaktion und Echtzeit beginnen, wo der Körper und möglichst viele Sinne in die künstliche und virtuelle Umwelt einbezogen werden. Mit den immersiven Medien, mit der Möglichkeit, gewissermaßen in das dreidimensionale Bild wie in eine den Betrachter umgebende Umwelt einzutreten, in der er sich bewegen, handeln und mit anderen kommunizieren kann, verliert die Fotografie, gleich allen anderen zweidimensionalen Bildern, selbst wenn sie bewegt sind, an Attraktivität.“<sup>13</sup>

9 Rötzer, „Betrifft Fotografie“, S. 14.

10 Ebd., S. 15.

11 Ebd., S. 14.

12 Ebd., S. 18.

13 Ebd.

Da Fotografien lediglich digitalisierbare Daten lieferten, die vom Computer prozessiert und verändert werden könnten, sei es nur mehr eine Frage der Zeit, bis *überlegene Medien* wie Virtual-Reality-Systeme das *überholte analoge Verfahren der Fotografie* abgelöst hätten. Daher ziehe sich die sterbende Fotografie in eine Nische zurück, die zur Aufbewahrung des Bedeutungslosen eingerichtet worden sei: in das Museum. Dort friste sie ein kümmerliches, hochgeputschtes Dasein, während „das Leben“ anderswo stattfände. Denn nun, da sie veraltet und unbrauchbar geworden sei, habe sich die Fotografie in eine *Autorenfotografie*, in ein *belangloses Kunstmedium* verwandelt. Sie teile dieses Schicksal mit der Malerei und der Zeichnung, die – so Rötzer – seit Erfindung der Fotografie jede Bedeutung im gesellschaftlichen Kontext verloren hätten und im *unscharfen Bereich der Kunst* weiterlebten. Dort, wo der kreative Künstler den digitalen Pinsel schwingt, mißbrauche er die digitalen Veränderungsmöglichkeiten der „postfotografischen Fotografie“, um seine subjektiven Aufzeichnungen festzuhalten und einen „digitalen Surrealismus“ zu zelebrieren.

In Rötzers schematischer Darstellung, die auf einem einfachen Fortschrittsmodell basiert, sind die Rollen klar verteilt. Auf der untersten Entwicklungsstufe steht die Kunst, die an Subjektivität gebunden ist. Darüber erhebt sich die analoge Fotografie, die menschliche Wahrnehmung in eine objektivierbare Perspektive überführt. Den bisherigen Höhepunkt aber stellen „postfotografische Bilder“ und Computersimulationen dar, weil sie allein glaubwürdige Modelle liefern, mit deren Hilfe „reale Gegebenheiten“ – dazu zählt Rötzer Moleküle, Atome, Teilchen, menschliche Hirn-, Knochen und Gewebestrukturen – bildhaft repräsentiert werden können. Insofern reaktiviert Rötzer ein altbekanntes Argumentationsmuster des 19. Jahrhunderts, um die Fotografie – oder hier: ihre digitale Variante – gesellschaftlich aufzuwerten: Die „postfotografische Fotografie“ wird abermals, wie schon die Daguerreotypie zu Zeiten Aragos, als wissenschaftlich verlässliche Visualisierungsmethode gefeiert, die auf höchstem technologischen Niveau das Bedürfnis nach anschaulicher Evidenz befriedigt und Objektivität gewährleistet. Ihre spezifische Qualität resultiert aus ihrer praxisorientierten Anwendbarkeit und erklärt sich dadurch, daß fotografisch repräsentierte Modelle von Welt, darunter Darstellungen in Form von Röntgenbildern, Ultraschallaufnahmen und Computertomographien, in sozial relevanten Bereichen wie der Gerichtsmedizin, beim Verfassungsschutz, in der Neurologie und in der Genetik eine Funktion erfüllen. Die „postfotografische Fotografie“ in all ihren Ausprägungen wird von ihren Verfechtern mithin als glaubwürdiges, innovatives, fortschrittliches, nützliches Medium gefeiert, das den Naturwissenschaften wie der Industrie konkreten Zugriff auf den menschlichen Organismus erlaube. Demgegenüber erscheint das Feld der Kunst, ein Ort der rein symbolischen Handlung und der Reflexion von Wahrnehmungsbedingungen, vergleichsweise irrelevant.



*Inez van Lamsweerde, ‚Marcel‘, 1995, aus der Serie ‚The Forest‘, Photoprint in Perspex, 135 x 180 cm*

### **Fotografie versus Kunst**

Wer Florian Rötzers euphorisches Manifest der Neuen Medien gelesen hatte, durfte also gespannt sein auf die „postfotografischen Fotografien“, die in der Ausstellung zusammengetragen worden waren. Während Rötzer in seinem Text dem Museum allenfalls die Rolle eines verstaubten Speichers zubilligte, waren die in der Ausstellung versammelten Fotografien mit Bedacht so hergestellt, daß sie in Format und Präsentationsform dem klassischen Museumsbild entsprachen: Es handelte sich meist um großformatige, von gediegenen Holzrahmen eingefasste und von Glasscheiben oder Plexiglashauben geschützte Abzüge, altarartige Triptychen oder Bilderserien. Vom fotografisch-ästhetischen Standpunkt aus beschränkte sich das, was gezeigt wurde, weitgehend auf die Simulation von tradierten Ausdrucksmitteln: Montagen, Unschärfen, Weichzeichner, Effekte, die mit der Lochkamera zu erzielen sind, Fragmentierungen, Überblendungen, konstruierte Bildräume, Bewegungsspuren oder Bild-Text-Kombinationen. Nicht anders als im 19. Jahrhundert bedienen sich

die meisten Fotografen auch heute einer konservativen Ästhetik, um im musealen Kontext Anerkennung zu finden. So eignen sich Inez van Lamsweerde synthetische Körperkonstruktionen wie *Wendy* (1993) und *Marcel* (1995), Keith Cottinghams *Fictitious Portraits* (1992) oder *The Dystopia Series* (1994) von Anthony Aziz und Sammy Cucher zwar trefflich als Illustrationsmaterial, wenn Themen wie Genforschung, Menschengzüchtung und plastische Chirurgie auf dem Programm stehen. In ihrer Bildlichkeit sind diese computergenerierten Fotografien jedoch als schlichte High-Tech-Versionen von Fotomontagen zu bezeichnen, an denen in erster Linie bemerkenswert ist, daß sich mittels Paintbox die Nähte, Anschlüsse oder Fehlstellen der aus Fragmenten zusammengesetzten Körperteile eliminieren lassen. Verglichen mit den komplexen Collagen, die zu Beginn des Jahrhunderts von Kubisten und Dadaisten angefertigt worden sind, geben sich derartige, auf einem digitalen Mischverfahren basierende Bilder als eindimensionale und vordergründige Stichwortgeber zu erkennen, da sie weder heterogenes Material auf einer Fläche vereinen noch verschiedene Perspektiven und Modelle von Wirklichkeit miteinander konfrontieren. Ästhetisch reaktionär in der Homogenisierung des Widersprüchlichen, erweisen sie sich letztlich als ebenso defizitär wie die von Roland Barthes als „Schockfotos“ diffamierten Reportagefotografien, die, statt zu erschüttern, gerade deshalb keine Wirkung zeigen, weil sich der Fotograf bei der Bildung seiner Sujets großmütig an die Stelle des Betrachters gesetzt hat. „Das Interesse, das wir an ihnen nehmen, reicht nicht über die Zeit eines kurzen Betrachtens hinaus: sie hallen nicht nach, verwirren nicht, unsere Empfindung schließt sich zu rasch über einem reinen Zeichen“<sup>14</sup>, stellte Barthes fest.

Die Diskrepanz zwischen ästhetischer Rückständigkeit, technologischer Innovation und progressivem Gehalt in der digitalen Fotografie dürfte nicht zuletzt Indiz dafür sein, daß, entgegen aller anders lautenden Beteuerungen, die Diskurse der Fotografie-, der Medien- und der Kunstwissenschaft längst noch nicht vernetzt sind. So verabschieden die Propagandisten der Neuen Medien lautstark das Modell des subjektiv-genialischen Künstlers, der aus seinem Inneren heraus schöpft, was insofern anachronistisch ist, als derartige Schaffensprozesse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weder in der Praxis noch in der Theorie relevant sind. Dies läßt vermuten, daß der kunsthistorische Horizont der Medienwissenschaftler oftmals beim Abstrakten Expressionismus endet, was hieße, daß weder die phänomenologisch orientierten Experimente der Minimal Art zur Kenntnis genommen wurden noch die Aktionsformen der Situationisten, die konkrete soziale Veränderungen anstreb-

14 Barthes, Roland: »Schockfotos« (1957). In Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie*, Bd. III: 1945-1980. München 1983, S. 106-108; hier: S. 107.



ten. Eine Fortschreibung eines rein subjektivistischen Kunstbegriffs ignoriert obendrein die zahlreichen Versuche, die industrielle Fertigung in den künstlerischen Werkprozeß zu integrieren, übersieht die institutionenkritischen Aspekte der zeitgenössischen Kunst und verfehlt die künstlerischen Praktiken der siebziger, achtziger und neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts, mit denen experimentiert wurde, um den öffentlichen Raum als einen Ort uneingeschränkter Kommunikation zurückzuerobern.

Die Kunstwissenschaft hingegen glaubt weitgehend auf Fotogeschichte und -theorie sowie auf die Erforschung technologischer und physiologischer Phänomene verzichten zu können. So entsteht eine unüberbrückbare Kluft zwischen Fototheoretikern und Kunstexperten, was eine Debatte um einen neuen Bildbegriff, der den digitalen Medien gerecht werden könnte, nicht eben befördert. Dazu bemerkt der Fotohistoriker Timm Starl in einer Ausstellungskritik, die im Oktober 1997 in der *FAZ* erschienen ist:

„Der Diskurs zur sogenannten digitalen Fotografie enteilt seit ihren Anfängen der Praxis. [...] Die Intensität der Diskussion über computergenerierte Bilder steht in umgekehrt proportionalem Verhältnis sowohl zu deren spärlicher Präsenz in der Öffentlichkeit des Kulturbetriebs als auch zu den Arbeiten, die vielfach noch experimentellen Charakter aufweisen. Wie exotische Kuriositäten tauchen einzelne Bildschöpfungen in Übersichten zur zeitgenössischen Fotografie auf. Wenn die Ausstellungsmacher das neue digitale Bildprodukt der Fotokunst zuordnen und die Kunstwissenschaftler sich der Kommentare weitgehend enthalten, spiegelt dies bloß jene Irritation wider, die viele empfinden, wenn sie sich auf die neue Bildwelt einlassen.“<sup>15</sup>

## Rezeptionshaltungen

Auch wenn sich Kunsthistoriker vielfach eines Kommentars enthalten, so tragen sie in ihrer Funktion als Museumskuratoren, Auftragssammler und Ausstellungsmacher doch erheblich dazu bei, daß der Malerei in der Fotografie eine ernsthafte Konkurrenz erwächst. Ihre momentane Führungsposition im Kunstbetrieb dürfte die Fotografie vor allem der Tatsache zu verdanken haben, daß in ihr Modelle von Repräsentation überdauern konnten, die im Bereich der Kunst – spätestens seit Duchamps Konzeption der Ready-mades – sowohl in theoretischer Hinsicht als auch auf die künstlerische Praxis bezogen – als überholt gelten. Denn im Medium Fotografie ist nicht nur die Rückkehr zum Abbildhaften

15 Starl, Timm: „Der Rätselblick. Computergenerierte Arbeiten von Dieter Huber in Saarbrücken“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15. Oktober 1997.

und Figurativen erlaubt. Die großformatige Fotografie geriert sich auch als autonomes, transportables Kunstwerks, das, scheinbar ohne Bezug zum konkreten Ort, an beliebiger Stelle präsentiert werden darf, während in der Kunst die Rauminstallation, das Verschmelzen von Raum, Objekt und Betrachter (das Rötzer als futuristische High-Tech-Version in Aussicht gestellt hatte) längst Standard geworden ist. Wo sich die zeitgenössische Kunst der Transformation, dem Disparaten, Konträren, dem Temporären, Passagenhaften, dem Sammeln von Alltagsrelikten und dem Arrangieren von Fundstücken verschrieben hat, da huldigt die Fotografie einem gepflegten Ästhetizismus und verläßt sich auf ihre perfekt glänzende Oberfläche.

Noch weitreichendere Folgen aber dürfte die Rückbesinnung der Fotografie auf klassische Bildgattungen wie Historienmalerei, Landschaftsansicht, Porträt, Genre und Stilleben haben, mithin auf Motive, die in Reaktion auf die Prämissen der Moderne einem historischen Bedeutungswandel unterworfen waren.<sup>16</sup> Während die Qualität eines Kunstwerks seit Mitte des 19. Jahrhunderts im wesentlichen am Grad des Regelverstoßes, an der schöpferischen Originalität oder der ästhetischen Konzeption des Einzelwerks bemessen wurde, die Stilrichtungen im 20. Jahrhundert „individuellen Mythologien“ gewichen sind und der sozialpolitische Impetus sowie das selbstreflexive Moment künstlerischer Tätigkeit zu wichtigen Wertmaßstäben wurden, beurteilt man Fotografien gegenwärtig wieder zunehmend nach ihrem Gegenstand. Als bildinterner Hinweis auf die intendierte Rekonstruktion gattungsspezifischer Modi fungiert die demonstrativ zur Schau gestellte Konstruiertheit der fotografischen Motive. Ob Inez van Lamsweerde, Jeff Wall, Victor Burgin, Aziz & Cucher, Thomas Demand, Tracey Moffat oder Gregory Crewdson, sie alle stellen Filmszenen nach, simulieren Ereignisse, generieren post-humane Wesen auf der Grundlage fotografischer Körperbilder, imitieren erzählerische Gesten und refigurieren Räume. Diesen Fotografien, die als Retrophänomene bekannte Bildmotive zitieren, entspricht ein Rezeptions- und Interpretationsmuster, das sich im 20. Jahrhundert in bezug auf gegenstandslose Malerei, phänomenologisch orientierte Experimente und politische Aktionsformen als unzureichend erwiesen hat: die kunsthistorische Methode der Ikonographie.<sup>17</sup>

16 „Die Erschütterung der alten Gattungsordnung stellt uns deshalb vor besonders schwierige Rätsel, weil keine neue an ihre Stelle getreten zu sein scheint, vielmehr ein flüssiger Zustand künstlerischer Darstellungsmöglichkeiten“, schreibt Gottfried Boehm in seinem Aufsatz „Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts“. In Vischer, Theodora (Hg.): *Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert. Ausst. Kat. Kunstmuseum und Kunsthalle Basel*. Basel 1992, S. 15-21; hier: S. 17.

17 Die Ikonographie hat sich Mitte des 19. Jahrhunderts unter Einfluß von A. N. Didron, C. Cahier, F. Piper, A. Springer, H. Detzel – und später vor allem von Aby Warburg und Erwin Panofsky – zu einem wichtigen Zweig der Kunstwissenschaft entwickelt. Vgl. Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonologie und Ikonographie. Theorien-Entwicklung-Projekte*. Köln 1979.

In seinem Buch *Studies in Iconology*<sup>18</sup> aus dem Jahr 1939 schlägt Panofsky ein dreistufiges Modell zur Bedeutungsanalyse eines Kunstwerks vor: Die erste Stufe beschränkt sich auf das Erkennen eines „primären oder natürlichen Sujets“; die zweite Stufe stellt die Ikonographie, das Erfassen des sekundären oder konventionalen Sujets, des Themas, in den Mittelpunkt. Diese Interpretationsebene umfaßt sowohl die Erschließung des Bezugs, den das Kunstwerk zur Welt der Bilder, der Geschichten und Allegorien herstellt, als auch die Analyse literarischer Quellen. Die dritte Ebene zielt auf eine „ikonographische Analyse im tieferen Sinn“. Der Gehalt des Kunstwerks soll erschlossen werden über „die Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes“. Der Interpret muß in der Lage sein, die Überlieferungsgeschichte zu rekonstruieren, die historischen, philosophischen und sozialen Zusammenhänge zu ergründen sowie die Ergebnisse von Psychologie, Anthropologie, Religionsgeschichte, Musik- und Literaturgeschichte und Naturwissenschaften zu berücksichtigen. Es handelt sich demnach weniger um eine analytische als um eine synthetische Methode, die Interdisziplinarität voraussetzt. Trotzdem hat Panofsky diese dritte Stufe, deren Ziel es ist, die Anspielungen des „disguised symbolism“ zu entschlüsseln, in seinem Aufsatz „Meaning in the Visual Arts“ aus dem Jahr 1955 als „ikonologische Analyse“ bezeichnet, und als solche wird sie bis heute in der Kunstgeschichte diskutiert.

Während in den letzten Jahren seitens der kunsthistorischen Kontextforschung wiederholt der Versuch unternommen wurde, die Ikonologie zu erneuern, indem man sich von der Fixierung auf literarische Quellen löste und statt dessen den sozialen Zusammenhang, die institutionellen Rahmenbedingungen, die rituellen Handlungen und die zeremoniellen Bräuche im zeitgenössischen Alltagsleben bei der Deutung der Kunstwerke berücksichtigte,<sup>19</sup> schien die Ikonographie zwar eine durchgesetzte, aber für die Kunst des 20. Jahrhunderts untaugliche Methode zu sein. Jan Bialostocki erweiterte den Bezugsrahmen und unterschied die „beabsichtigte Ikonographie“, die die Haltung des Künstlers, des Auftraggebers oder des zeitgenössischen Betrachters im Hinblick auf Funktion und Bedeutung visueller Symbole betrifft, von der kunsthistorischen Disziplin der „interpretierenden Ikonographie“, die auf Identifizierung, Beschreibung und Klassifizierung von Kunstwerken abzielt.<sup>20</sup> Doch besteht ein wesentliches Manko der Ikonographie darin, daß sie stets nur einen intendierten Sinn herausfiltern kann und somit der Rekonstruktion von in Vergessenheit geratener Sym-

18 Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology*. New York 1939.

19 Vgl. Alpers, Svetlana: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1983. Bedaux, Jan Baptist: *The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800*. Gravenhage/Maarsen 1990.

20 Bialostocki, Jan: „Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie“ (1973). In: Kaemmerling, *Bildende Kunst als Zeichensystem*, S. 15-63.

bolik verpflichtet ist. Oskar Bätschmann kommt zu dem Schluß: „Letztlich funktioniert die Ikonographie nur, wenn uns die Intention als Text überliefert ist und wir die Bewegung vom Text zum Bild nachvollziehen können.“<sup>21</sup> Da den Kunstwerken seit Beginn der Moderne in den seltensten Fällen ein schriftlich fixiertes Programm zugrunde liegt und die Bildthemen nicht mehr nach geläufigen kunsthistorischen Schemata zu klassifizieren sind, scheint der Versuch einer „interpretierenden Ikonographie“ obsolet.<sup>22</sup> Zwar schreibt Johann Konrad Eberlein noch 1988 in der vielgelesenen studienbegleitenden Schrift *Kunstgeschichte. Eine Einführung*: „Rein quantitativ ist die ikonographische Methode in der kunstwissenschaftlichen Literatur, besonders im angelsächsischen Sprachraum, führend.“<sup>23</sup> Dennoch wird man für die heutige Situation festhalten müssen: Eine genuin kunsthistorische Methode, die sich im Hinblick auf die christliche Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts als äußerst fruchtbar erwiesen hat, die in den Rang einer Königsdisziplin aufgestiegen ist und bis heute in Lehre und Forschung praktiziert wird, kann im Bereich der Gegenwartskunst nur eingeschränkt angewendet werden.

### Interpretierende Ikonographie

Dieser Zustand hat sich in Folge des Siegeszuges der Fotografie merklich geändert. Denn die Rückkehr der „figura“ bringt nicht nur die Aktualisierung traditioneller Bildgattungen mit sich, sondern sie leitet auch eine Rückbesinnung auf klassische kunsthistorische Interpretationsmethoden ein. So begeistert sich beispielsweise Annelie Lütgens, Kuratorin am Kunstmuseum Wolfsburg, für die großformatigen Fotografien von Andreas Gursky, weil diese „sich ohne Schwierigkeiten rückkoppeln [lassen] an Gemälde Alter Meister“<sup>24</sup> und zieht zum Bildvergleich willkürlich Werke von Canaletto, Piranesi, Jackson Pollock, Barnett Newman und Agnes Martin heran.

Cindy Sherman, deren Werk seit den siebziger Jahren um das Thema Weiblichkeit als Rolle, als Bild und als Spektakel kreist, verabschiedete sich Ende der achtziger Jahre mit ihren *History Portraits* endgültig von der feministischen

21 Bätschmann, Oskar: *Einführung in die Kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt 1992, S. 81.

22 Als Relikt einer „interpretierenden Ikonographie“ erweist sich die kunsthistorische Fixierung auf Künstlerinterviews. Hier wird noch einmal der meist zum Scheitern verurteilte Versuch unternommen, Künstleraussagen im Sinne einer „beabsichtigten Ikonographie“ zu bewerten und diese unkritisch als Quellen zur Interpretation von Kunstwerken heranzuziehen.

23 Eberlein, Johann Konrad: „Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode“. In: Hans Belting, Heinrich Dilly / Kemp, Wolfgang / Sauerländer, Willibald / Warnke, Martin (Hg.): *Kunstgeschichte – eine Einführung*. Berlin 1988, S. 169.

24 Lütgens, Annelie: „Der Blick in die Vitrine oder: Schreiben und Ornament“. In: *Begleitheft zum Ausst. Kat. „Andreas Gursky. Fotografien 1994 – 1998“*. Museum Wolfsburg 1998, S. 10-15; hier: S. 10.

Kunstgeschichtsschreibung, die schon ihr Frühwerk kritisch begleitet hatte, und wurde dafür mit offenen Armen in den Reihen konservativer Ikonographen empfangen.<sup>25</sup> Bald avancierte sie zu einer der bedeutendsten und im übrigen wohl auch meist kommentierten Künstlerinnen der Gegenwart. Die Kunsthistorikerin Christa Schneider unternimmt unter dem Titel *Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*<sup>26</sup> gar den naiven Versuch, die subversiven Körperprojektionen, die Sherman mit Hilfe von applizierten Prothesen, Perücken und drappierten Stoffen in Szene gesetzt hat, motivgeschichtlich zurückzuverfolgen und deren „Vorbilder“ zu ermitteln. Eine Theorie der Maskerade und eine Untersuchung konventionalisierter Vorstellungen von Weiblichkeit erübrigt sich, da Schneiders Fragestellung schlicht lautet: „Welche Gemälde wählte Sherman und welche Veränderungen hat sie an den alten Porträts vorgenommen, um diese absurden Gestalten, ‚a gallery of mad people‘ (Rosenblum), hervorzubringen?“<sup>27</sup> In Ermangelung einer stringenten Vorgehensweise läßt Schneider ihren Assoziationen freien Lauf, bedient sich nach Belieben bei Jan Vermeer, Archimboldo, François Boucher, Jacques-Louis David oder Piero della Francesca und erläutert ihre Methode des „Auffindens“ der „verunstalteten Vorbilder“ mit keinem Wort.

Einer solchen „wilden“ Ikonographie, die zu keinerlei bemerkenswerten Ergebnissen führt, setzt Hans Belting ein Interpretationsmodell entgegen, das sich



*Cindy Sherman, Untitled, # 207, 1989, aus der Serie ‚History Portraits‘, Farbfotographie, 144,8 x 104,1 cm, Aufl. 6 Ex.*

25 Die beiden ersten Serien der „History Portraits“ wurden im Januar 1990 in der New Yorker Galerie Metro Pictures ausgestellt. Schon am Eröffnungsabend hatten alle Bilder einen Käufer gefunden.

26 Schneider, Christa: *Cindy Sherman. History Portraits. Die Wiedergeburt des Gemäldes nach dem Ende der Malerei*. München 1995. Darin heißt es u.a.: „Als Kunstpuppen-Spielerin rückte Sherman auch der Malerei, der edelsten Gattung der Kunst, zu Leibe. Ihre Photographien nehmen uns ganz und gar gefangen und sind fast ein zufriedenstellender Ersatz nicht für den weiblichen Körper, sondern für die Gemälde der alten Meister. Dies ist das Programm der History Portraits.“ Ebd., S. 12.

27 Ebd., S. 17.

weit mehr an der künstlerischen Praxis orientiert. Der jahrzehntelang auf die Auslegung mittelalterlicher Kunst spezialisierte Belting erweist sich als eloquenter Exeget der zwischen 1989 und 1992 aufgenommenen *Museums Photographs* von Thomas Struth.<sup>28</sup> Die großformatigen Farbfotografien Struths, deren Format, Art der Rahmung und ausstellungskompatible Präsentationsform dem transportablen Tafelbild entlehnt sind, widmen sich den Verhaltensweisen, Gesten und Körperhaltungen von Museumsbesuchern. Der Fotograf schlüpft in die Rolle eines Beobachters zweiter Ordnung: Er nimmt zugleich die Betrachter und die zu betrachtenden Gemälde in den Blick. Hans Belting wiederum studiert das Publikum wie ein *Tableau vivant* und kommt zu dem Schluß: „Struth spürt lieber die Konsonanz zwischen den Gemälden und ihren Betrachtern auf als den Kontrast, weil er offenbar die Leute *in* den Bildern und die Leute *vor* den Bildern auf einen gemeinsamen Boden holen will.“<sup>29</sup> In der Fokussierung auf die Wechselwirkungen zwischen Gemälden und fotografisch festgehaltenen Konstellationen von Besuchergruppen stößt Belting auf „die Frau mit dem schönen Regenmantel in Chicago“, die in „das Bild Caillebottes hineinzugehen“ scheint, während ihr „die Pariser mit dem Regenschirm gleichsam entgegenkommen“.<sup>30</sup> Angesichts einer Fotografie, aufgenommen in der Galleria dell'Accademia in Venedig, entdeckt der Autor eine Symmetrie, die in Veroneses *Gastmahl des Levi* „aufgehoben ist, aber, wenn sich der Museumsraum mit Leuten füllt, durch eine andere ersetzt [wird], in welcher das Gemälde das reale Publikum mit dem gemalten Publikum, den Museumsraum mit dem gemalten Palazzo eines venezianischen Aristokraten fortführt.“<sup>31</sup> Fotografie wird hier eingeführt als ein Medium, das nicht nur die *Gegenwart vergangener Malerei* im Bild beweist. Sie eignet sich darüber hinaus als *verlässliches Aufzeichnungsinstrument*, das dem kunsthistorisch versierten Auge dazu verhilft, die bildhafte *Symbolik des Alltäglichen* zu entschlüsseln.

### Intendierte Ikonographie

Fotografie, ob analog oder digital, hätte somit die Möglichkeit, reflektiert an malerische Traditionen anzuknüpfen, eine versteckte Symbolik in der alltäglichen Gegenstandswelt aufzudecken und – als reproduktives Medium – das Vordringen des Maschinellen in alle Lebensbereiche zu spiegeln. Wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit dürfte Jeff Wall, der Ende der siebziger Jahre mit großformatigen, in Schaukästen montierten und rückwärtig beleuchteten Cibachrome-Diapositiven auffiel, zu den einflußreichsten Künstlern der Gegenwart gehört und im Jahr 1998 zur zentralen Figur der *documenta X* stilisiert wurde,

28 Belting, Hans: *Thomas Struth. Museums Photographs. Ausst. Kat.* München 1993.

29 Ebd., S. 10.

30 Ebd., S. 13.

31 Ebd., S. 21.



Jeff Wall, ‚The Storyteller‘, 1986, Cibachrome-Diapositiv in Lichtkasten, 229 x 437 cm, Museum für moderne Kunst, Frankfurt am Main

sich dieser Aufgabe gestellt haben. Da sein Interesse dem *verborgenen Historischen* gilt und sein Frühwerk eindeutig Bezüge zu bekannten Gemälden aufweist, fand sich schnell eine Gruppe von Interpreten, die ihre vorrangige Aufgabe darin sahen, mit äußerster Sorgfalt die versteckten Zitate der inszenierten Fotografien aufzudecken und Walls Motivgruppen auf mögliche Vorbilder hin zu untersuchen. So konzentriert sich etwa Verena Auffermann in der Werkmonographie *Jeff Wall. The Storyteller*<sup>32</sup> darauf, den Bildaufbau der Fotografie aus dem Jahr 1986 an Linearperspektiven Leonardo da Vincis, an Giorgiones Gemälde *La Tempesta* (um 1503) und Tizians *Concert Champêtre/Ländliches Konzert* (um 1507) rückzubinden. Einzelne Bildmotive, etwa die Figurengruppe am linken unteren Bildrand, werden als formale Weiterentwicklungen der Figurenkonstellation in Edouard Manets *Le Déjeuner sur l'Herbe* aus dem Jahr 1863 gedeutet und mit Georges Seurats *Un dimanche à la Grande Jatte* (1884-1886) verglichen.

Jeff Wall, der in Vancouver sowohl Kunst als auch Kunstgeschichte studiert hat und beides bis heute an Kunsthochschulen lehrt, fordert eine solch typengeschichtliche Lesart seiner Bilder geradezu heraus. So lenkt Wall das Augenmerk

32 Auffermann, Verena: „Dreiecksbeziehungen im ungeschriebenen Roman“. In: Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main (Hg.): *Jeff Wall. The Storyteller*. Frankfurt/M. 1992, S. 41-52.

in einer Reihe von Texten und Interviews auf subtile Bildbezüge: die Fotografie *The Destroyed Room* (1978) bringt er mit Eugène Delacroix' *Tod des Sardanapal* (1827) in Verbindung; in *Picture for Woman* (1979) unterzieht er Edouard Manets *Bar aux Folies-Bergère* aus dem Jahr 1881 einer Revision; und mit *The Thinker* (1986) spielt er unter anderem auf Rodins Skulptur *Der Denker* (1880) an. Allerdings erschließt Wall nicht nur, um in der Terminologie Panofskys zu bleiben, „den Bezug des Kunstwerks zur Welt der Bilder“. Mit Hilfe von Titeln wie *Odradek* (1994) gibt er auch seine literarischen Quellen preis – in diesem Fall nimmt ein rätselhaftes Wesen aus Franz Kafkas Erzählung „Die Sorge des Hausvaters“ bildhaft Gestalt an. Und schließlich trägt Wall selbst dem Einwand Bättschmanns Rechnung, Ikonographie funktioniere nur, wenn die Intention des Künstlers als Text überliefert sei: Wall erläutert seine künstlerische Methode, die „konzeptuelle Fotografie“, ausführlich in zahlreichen Texten und Interviews, wobei er sich stets freimütig zu seinen „Bildvorlagen“ bekennt. Er betont, welchen Einfluß Baudelaires Programm einer „Peinture de la vie moderne“ auf ihn ausgeübt hat und gesellt einzelnen Werken eine geschliffen ausformulierte Sehanleitung bei.

Jeff Walls Versuch einer Rekonstruktion der malerischer Tradition im Medium der Fotografie, dessen Resultate anhand von leicht zugänglichen Quellen und vielfach publizierten Künstlerkommentaren fußnotengerecht zu interpretieren sind, kommt der ikonographischen Analyse also außerordentlich entgegen – was nicht zuletzt Schlüssel zum Erfolg gewesen sein dürfte. Die ikonographische Deutung hat aber auch einen entscheidenden Nachteil: Sie unterschlägt Walls Umgang mit dem technischen Medium ebenso wie die gebrochene Identität der auf den Bildern dargestellten Personen. Seit Anfang der neunziger Jahre bemüht sich Wall daher verstärkt darum, bildlich und textlich einem allzu dominanten, rückwärtsgewandten „Ikonographismus“ zu entkommen. Angesprochen auf die versteckten Zitate in seiner computergenerierten Fotografie *Dead Troops Talk* (1993), wehrt Wall ab:

„Ich habe das Bild keinesfalls als eine ikonographische Fingerübung oder als zitatenreiches Suchbild konzipiert. Tatsächlich sind die Bezüge meiner Bilder zu anderen Bildern mehr oder weniger unspezifisch. Früher schuf ich tatsächlich Bilder, die sich eindeutig auf andere Werke bezogen haben, während dies heute nur noch für ganz wenige [...] gilt. Als Künstler und Theoretiker wie zum Beispiel Roland Barthes sich in den sechziger und siebziger Jahren für Semiotik zu interessieren begannen, wurde mir klar, daß die Ikonographie eigentlich eine bestimmte Form der Semiotik sei. Es entstand eine interessante Verbindung zwischen der eher akademischen Technik der Ikonographie, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, Bildprogramme



zu entschlüsseln, und den ‚Mythen des Alltags‘, denen sich Barthes widmete. Erst diese Verbindung vermochte die Methode der Ikonographie aus ihrem akademischen Kontext zu lösen und für die künstlerische Praxis frei zu machen.“<sup>33</sup>

Indem er den demonstrativ theatralischen Charakter der Fotografien und ihre oft übersehene Verbindung zum Fotojournalismus betont, warnt auch Gregor Stemmrich, Herausgeber einer Anthologie mit Texten von und über Jeff Wall, ausdrücklich davor, im Rückgriff auf bekannte Interpretationsmodelle zu übersehen, daß „die Tradition des Bildermachens, auf die sich Wall bezieht, von den avantgardistischen Entwicklungen der Kunst des 20. Jahrhunderts kritisch zurückgewiesen wurde“.<sup>34</sup>

In eben dieser anti-modernen Haltung, die sie produziert, die ihr gegenüber vielfach eingenommen wird und die ihr zumindest kurzfristig Erfolg garantiert, dürfte die Crux der zeitgenössischen Fotografie liegen, ob sie nun digital oder analog zu nennen ist. Allzu vollmundig verspricht die Fotografie die Rückkehr in ein Paradies der Kunst vor dem Sündenfall. Dieser dürfte mit Duchamps Konzeption des Ready-mades exakt zu datieren sein. Denn seither findet sich nicht nur der Künstler in der Position eines exemplarisch Wahrnehmenden wieder, auch der Betrachter wird in die Pflicht genommen: als Vollender des Werks setzt er sich an die Stelle des Kreators. Indem die Fotografie aber am historisch gewordenen Modell eines objekthaften und autonomen Kunstwerks festhält, lockt sie mit der Aussicht auf traditionelle Rezeptionsformen. Definierte sich die „künstlerische Fotografie“ im 19. Jahrhundert über eine konservative Bildsemantik, so beruht die gegenwärtige Anerkennung der Fotografie als bildkünstlerisches Verfahren wohl vor allem darauf, daß sie einer eingeübten und vertrauten Interpretationsmethode, der Ikonographie, vielversprechende Untersuchungsgegenstände liefert. Denn allzu gern geben sich Kunsthistoriker noch einmal der Illusion hin, einer gebildeten Expertenkultur anzugehören, die sich – wie in der Renaissance – auf höchstem Niveau über bildmotivische und literarische Anspielungen zu verständigen weiß. So nährt der weit verbreitete „Ikonographismus“ in der zeitgenössischen Fotografie bildreich die Hoffnung, es sei möglich, die von der Moderne erreichte Einheit von Kunst und Leben rückgängig zu machen und die Kunstgeschichte davor zu bewahren, in die unüberschaubaren Bilderwelten der „Cultural Studies“ einzutauchen.

33 „History begins now“. Ein Interview mit Jeff Wall im Kunstmuseum Wolfsburg. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 29. Juli 1996.

34 Stemmrich, Gregor (Hg.): *Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*. Amsterdam, Dresden 1997; Vorwort S. 7.