

## **Unschärfe.**

### **Zur Polyvalenz eines ikonografischen Prinzips<sup>1</sup>**

Katja Hoffmann

Wenn ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts die Fotografie allmählich die mimetische Funktion der Malerei übernimmt und die Malerei zugleich in das weite Feld abstrakter Figurationen entlassen wird, entsteht ein doppelbödigter Diskurs um die fotografische Unschärfe.<sup>2</sup> So werden ab etwa 1890 zunächst in Europa Unschärfestrukturen in der Fotografie sichtbar, die auf Grund ihrer malerisch anmutenden Modulation und Motivik Parallelen zu den bildkünstlerischen Tendenzen des Impressionismus aber auch Symbolismus aufweisen.<sup>3</sup> Das Einsetzen tendenziell malerischer Bildmittel schien innerhalb der Kunstwertdebatte die Kunstwertigkeit der Fotografie jenseits ihrer autografischen Aufzeichnungsqualität zu legitimieren. Deutlich wird im 20. Jahrhundert, dass die Unschärfe als bedeutungstragende ikonische Einheit ganz unterschiedliche Funktionen einnehmen kann. An exemplarischen Beispielen möchte ich im Folgenden verdeutlichen, dass Unschärfestrukturen sowohl um 1900 als auch um 2000 als künstlerische Bildmittel verstanden werden, sofern sie über dieses Bildmittel ihr Differenzverhältnis zur allgemeinen visuell-fotografischen Kultur artikulieren. In einem vergleichenden Vorgehen soll es darum gehen, entlang dieser Diskurslinie je unterschiedlichen Bedeutungsebenen von Unschärfestrukturen zu erörtern.

Ein prägendes Moment der um 1900 als künstlerisch postulierten Fotografie<sup>4</sup> war, dass man den Seheindruck im Bild formulieren wollte, und das bedeutete keinesfalls die Repräsentation einer über die ganze Bildfläche ausgearbeiteten Schärfentiefe, wie man sie beispielsweise bei einer der ersten Mondfotografien des New Yorker Astronoms Lewis Morris Rutherford nachvollziehen konnte, die er 1864 mit einem für die Fotografie uneingeschränkt tauglichen Teleskop aufgenommen hatte.<sup>5</sup> Die häufig innerhalb der Kunstwertdebatte um die Fotografie kritisierte „Kopie der Natur“, und eben nicht „die künstlerische Übersetzung der Natur“<sup>6</sup>, war damit Resultat einer scharfen, technisch-apparativen, fotografischen Präzisionsoptik. Aber genau diese Präzisionsoptik entsprach keineswegs den Prämissen einer als künstlerisch verstandenen Fotografie, die sich zudem den klassischen Sujets der Malerei, insbesondere der Landschaft, dem Porträt und dem Stilleben widmete. So liegen auch die Bezugnahmen auf den

Impressionismus bei Peter Henry Emerson 1889 in seiner für die piktoralistische Fotografie wichtigen Schrift unter dem Titel *Naturalistic Photography* nahe, wenn er die Modulierung des Seheindrucks für die Fotografie folgendermaßen formuliert:

Die Regel bei der Einstellung der Schärfentiefe sollte so sein: Schärfe für den Hauptgegenstand des Bildes, alles andere darf nicht scharf sein, und auch der Hauptgegenstand darf nicht so vollkommen scharf sein, wie ihn das Objektiv abbilden kann. [...] denn man muß bedenken, dass das Auge die Dinge nicht so scharf sieht wie die fotografische Linse.<sup>7</sup>

Die Bedeutungszuweisung dieser piktoralistischen Unschärfestruktur lässt sich also einerseits an dem ikonografischen Austauschverhältnis zwischen malerischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts und der Fotografie ablesen: So ist der Seheindruck, den zuerst die Malerei des Impressionismus formuliert hatte, indem über den Pinselstrich und den Einsatz kontrastreicher Flächen und Punkte die Lichtverhältnisse moduliert werden, in die Fotografie übersetzt.<sup>8</sup> Andererseits aber entspricht man mit dieser ikonografischen Struktur einem im 19. Jahrhundert noch eng an das malerische Tafelbild geknüpften Kunstbegriff. Dieser Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts ist über einen Schöpfergenius und einen originalen Schöpfungsakt bestimmt,<sup>9</sup> und somit auch weit ab von einem autografisch apparativen Aufzeichnungsverfahren zu verorten. Die ikonografische Bedeutung der Unschärfe entwickelt sich folglich in einem komplexen diskursiven Feld, in dem die bildnerischen Qualitäten (Kunst/Nichtkunst, Autografie/Schöpfungsakt) des neuen Mediums Fotografie erst noch ausgehandelt werden mussten.

Mit diesen exemplarischen Beispielen wird deutlich, dass sich mit der Unschärfe in der Phase einer sich allmählich gesellschaftlich etablierenden Fotografie Bedeutungszuweisungen verbinden, die in einem aufeinander bezogenen Wechselverhältnis von Diskursen, technischen Bedingungen und ikonografischen Erscheinungsweisen stehen. Dabei erscheint um 1900 die Heterogenität medialer Praktiken der Produktion, Distribution und Rezeption von fotografischen Bildern und darin zum Vorschein tretenden Unschärfe-Ikonografien vergleichsweise überschaubar: Zumeist werden sie entweder als Bildstörung einer noch unausgereiften fotografischen Technik verstanden, als ungewollte Nebeneffekte des fotografischen Aufzeichnungsverfahrens also, oder sie werden in der manuellen Bearbeitung des fotografischen Produktionsprozesses als künstlerische Bildmittel nobilitiert, die auf malerische Ästhetiken des 19. Jahrhunderts verweisen.<sup>10</sup> Wie auch

Wolfgang Ullrich konstatiert, führt erst der Futurismus um Anton Giulio Braggaglia dieses Bildprinzip als indexikalisches Moment der Bewegung, nämlich als fotografische Bewegungsunschärfe ein, wenngleich diese als *fotografia trascendentale* konnotiert wird.<sup>11</sup>

Betrachtet man jedoch die Debatte um den *iconic* beziehungsweise *pictorial turn*, die sowohl im deutschsprachigen<sup>12</sup>, als auch im US-amerikanischen Bereich<sup>13</sup> ab Mitte der 90er Jahre geführt wird, so ist dieser Diskurs im Zuge der Digitalisierung offensichtlich Symptom einer zunehmenden Ausdifferenzierung sowie einer allseitigen Verfügbarkeit fotografischer Bilder und Effekt einer Heterogenisierung visueller Phänomene. Die Kategorisierung von Bildtypen (Kunst/Nicht-Kunst, Bild/Abbild, Fiktion/Dokumentation) wird im Laufe des 20. Jahrhunderts im Zuge der Massenmedialisierung zunehmend komplexer. Dabei ist im Bereich der Gegenwartskunst auffallend, dass im Laufe der fotografischen Massenmedialisierung über Unschärfestrukturen das Differenzverhältnis der Kunstbilder zur allgemeinen visuellen fotografischen Kultur befragt und offenbar explizit als reflexives Moment markiert wird. Einerseits geht es mir im Folgenden darum, dieses Differenzverhältnis,<sup>14</sup> aber auch die Reflexion der ikonisch fotografischen Unschärfestrukturen als eigenständige sinngebende Einheit<sup>15</sup> exemplarisch zu entfalten.

Betrachtet man cursorisch einzelne ‚unscharfe‘ Werke der Gegenwartskunst, so wird deutlich, wie sehr künstlerische Bildproduktionen mit der visuellen Kultur und ihren Wahrnehmungsmodalitäten in Verhandlung stehen. Nicht nur der unscharfe Darstellungsmodus bei den bereits kanonisierten Positionen des Kunstdiskurses, wie etwa bei Richters Werkzyklus *18. Oktober 1977* (1988)<sup>16</sup>, bei Boltanskis Porträts der Installation *Réserves. La fête de Pourim* (1989)<sup>17</sup> oder bei Ruffs Pornofotos der Werkreihe *Nudes* (2000)<sup>18</sup> scheint das Differenzverhältnis von visueller Kultur und Kunst in Erscheinung treten zu lassen. Auch Dunja Evers verfolgt in ihrem weitaus weniger prominenten Werk dieses komplexe Wechselspiel der Bildkulturen über Unschärfen.<sup>19</sup> Dabei ist augenfällig, dass die ikonografischen Fundamente der genannten Werke (RAF-Pressfotos, Gruppenportraits, Pornofotos aus dem Internet, Hollywood- und Lehrfilmmaterial) als Teil der visuellen Kultur durch die Bildspeicher des Alltags zirkulieren und im Übertritt in den Bereich der Kunst in einen neuen Rahmen gefügt werden: Die Unschärfe wird in den Bildern von Richter, Boltanski, Ruff und Evers offenbar als eine Art

Distanzformel initiiert und fordert ein reflexives Moment im Hinblick auf die Bilder der visuellen Kultur heraus.

Geht man nun exemplarisch bei Dunja Evers vom Wahrnehmungseindruck der Bilder aus, ohne Kenntnis ihres Herstellungsprozesses, so sind die Unschärfestrukturen ihrer Werkreihe *Apollo 16* (2004) zunächst nicht zu dechiffrieren:<sup>20</sup> Die Farbe changiert zwischen einem gelb bis grünlichem Grau und scheint damit an eine beinahe medientechnische Ästhetik zu erinnern, beispielsweise an Aufzeichnungsverfahren der Videografie, aber auch an Vergilbungseffekte von älterem Foto- und Filmmaterial. Die ikonografische Struktur erinnert also an apparativ-technische Ästhetiken, die über konventionalisierte Wahrnehmungsmodi der visuellen Kultur vermittelt sind. Verstärkt wird der technische Eindruck dadurch, dass die Bilder in ihrer Lichtmodulation keinen gestischen, keinen manuellen Eingriff nahe legen. Eine individuelle Pinselführung ist nicht auszumachen. Dunja Evers Arbeiten entziehen sich folglich einer eindeutigen referentiellen Zuordnung: In ihrem Abstraktionsgrad fungieren die Bilder zunächst nicht als Abbilder<sup>21</sup> und sind damit in ihrer Bedeutungszuschreibung tendenziell polyvalent – also uneindeutig. Offenbar referieren sie aber, angeregt über den Titel *Apollo 16*, auf ein ikonenhaftes Bildgedächtnis der visuellen Kultur. Dies wird vor allem daran deutlich, wenn man den Prozess der Ikonisierung einzelner, mittlerweile markanter Bilder der US-amerikanischen Weltraumexpeditionen der NASA reflektiert, die seit der ersten Mondlandung im Jahr 1968 innerhalb der visuellen Kultur zirkulieren. So ist auffällig, dass in einem weiten medialen Spektrum dieses Ereignis immer wieder in unterschiedlichen Bildformen rekapituliert wird<sup>22</sup> und sich offenbar darüber als intermediales Bildschema, gleichsam als eine Art ‚Ikone‘, im kulturellen und damit auch im individuellen Bildgedächtnis verankert.

Beispielsweise arbeitet der Film *Apollo 13* (1995), aber auch *Capricorn One* (*Unternehmen Capricorn*, 1978) an dem Bildspeicher, mit dem Dunja Evers offensichtlich in Verhandlung steht. In den einführenden Szenen beider Filme wird der Start der Mondfähre in beeindruckender Weise als nationales Ereignis ins Bild gesetzt. Auf ikonografischer Ebene werden Ankerpunkte US-amerikanischer Identität deutlich, wenn beispielsweise bei *Apollo 13* die Aufschrift „USA“ auf der in den Himmel schießenden Rakete ins Bild gesetzt und die Aufbruchszene mit dramatischer Musik untermalt wird. Die Potenz US-amerikanischer Technik in der ikonisierten Form eines dramatischen Flammeninfernos während der Raketenzündung wird augenscheinlich mit

nationalem Pathos gekoppelt. Die ikonografische Inszenierung des Raketenstarts hat dabei ganz offensichtlich Anteil an der Konstitution der ‚Ikonen der Mondfahrt‘. Und genau diesen Prozess der Ikonisierung thematisiert Dunja Evers offenbar, wenn sie jene Szenarien des Raketenstarts über eine abstrakte Bildstruktur moduliert,<sup>23</sup> die eine Bedeutungszuschreibung offen lässt und zugleich provoziert. Die Unschärfestrukturen sind dabei folglich nicht eindeutig unscharf (abstrakt) oder scharf (figurativ), sondern vermitteln den Prozess der Ikonisierung *zwischen* Schärfe und Unschärfe, und damit *zwischen* Abbild und Symbol (Ikone).

Ein weiteres Indiz für den medialen Bildspeicher der Mondfahrt-Ikonen liefern die online abrufbaren Filme des NASA-Archivs, aber auch der zum 30. Jahrestag der ersten Mondlandung erschienene Bildband von Michael Light.<sup>24</sup> Darüber hinaus halten einzelne Web-Seiten über verschwörungstheoretische Spekulationen das kulturelle Bildgedächtnis in Bewegung.<sup>25</sup> Sie diskutieren wiederholt die Echtheit oder auch Fälschungen der Mondlandung, rekapitulieren ritualistisch einzelne Bilder und Filmausschnitte des NASA-Archivs, und arbeiten damit kontinuierlich an der Konstitution eines ikonischen Speichers. Der bereits erwähnte Film *Capricorn One* nimmt genau jenes verschwörungstheoretische Motiv auf und rekapituliert dabei ebenso wie die anderen genannten Medien, Partikel des visuellen Bildspeichers, auf die Dunja Evers augenscheinlich referiert. Wiederum wird hier ein Ausschnitt einer Apollo-Mission implizit nacherzählt. Zwar geht es im Film um eine gefälschte Landung auf dem Mars, aber dennoch werden exakt die Ikonen rekapituliert, die im visuellen Diskurs um die Mondlandung wichtig waren: die Aufrichtung der US-amerikanischen Fahne sowie das Springen und Laufen auf dem Mond. Wenn die Aufnahmekamera am Schluss selbst in den Bildausschnitt gerät, wird die Zirkulation dieser Ikonen gleichsam selbst thematisiert. So kokettiert der Film ganz offensichtlich auch mit den ikonisierten, medial vermittelten nationalen Pathosformeln US-amerikanischer Identität, die in den Bildern der visuellen Kultur gespeichert sind. Eben jene Bilder veranlassen Evers zu einer Bildreflexion, so etwa die Aufnahmen der Astronauten beim Mondspaziergang:<sup>26</sup> Über die Abstraktionsgrade entzieht sie ihren Arbeiten jedoch den Ikonenstatus, setzt ihn zugleich ins Bild und markiert darüber das Differenzverhältnis zur visuellen Kultur.

Dass Dunja Evers sich mit ihren Arbeiten in ein Spannungsfeld zum Archiv der visuellen Kultur setzt, zeigt sich nicht allein an den skizzenhaften

Beispielen. Es wird ganz explizit daran deutlich, dass sie in der *Apollo 16*-Reihe Super 8-Dokumentationsmaterial der NASA verarbeitet. Diese Super 8-Filme wurden in den 70er Jahren an private US-amerikanische Haushalte vertrieben und bilden als eine Art nationaler Lehrfilm einen Teil der US-amerikanischen visuellen Kultur. In ihrer Verfahrensweise fotografiert Evers mit Langzeitbelichtung Filmsequenzen des NASA-Filmmaterials ab, so dass medial bedingte Unschärfen in den angefertigten Einzelaufnahmen entstehen. Anschließend wird von dem Negativ ein Abzug hergestellt, der dann mit einem Pinsel und Eiweißblasuren bearbeitet wird.<sup>27</sup> Ohne ablesbare Spur eines manuellen Farbauftrags stellen diese Arbeiten also eine Kombination aus Film, Fotografie und Malerei dar, ohne dass sich die visuelle Beschaffenheit der Unschärfe, eindeutig einer spezifischen Medientechnik oder Kunstgattung, so auch nicht der piktoralistischen Fotografie, den Bewegungsunschärfen des Futurismus, oder einer kinematografischen Unschärfe zuordnen läßt. Insofern kann man der Unschärfe in den Bildern von Dunja Evers eine polyvalente Bedeutung zuschreiben, da es sich um eine Art „Paragone der Bildmedien“<sup>28</sup> handelt.

Zudem wird anschaulich, dass sich die Arbeiten der *Apollo 16*-Reihe über die Unschärfe in spezifischer Weise zu sich selbst bekennen, denn sie machen nicht allein sichtbar, sondern stören erst und animieren dann die Reflexion. Ihr Bildsinn entsteht in der wahrnehmenden Realisation des Ikonisierungsprozesses (Boehm) *zwischen* Index und Symbol, Abbild und Bild. Es handelt sich also bei diesen unscharfen Bildern im Gegensatz zu den Bildern der visuellen Kultur gerade nicht um einen bloßen Vorgang der Sichtbarmachung. Vielmehr fordert die Unschärfe im künstlerischen Bild am Ende des 20. Jahrhunderts, und das ganz im Gegensatz zu den Tendenzen des Piktoralismus, die bewusste Reflexion fotografisch-bildlicher Mimesis, fragt nach den Repräsentationsbedingungen der visuellen Kultur und ihren technisch-apparativen Bedingungen (Mitchell). Der Bildsinn entsteht folglich bei den Beispielen von Dunja Evers *zwischen* sprachlichem und visuellem Diskurs. Dabei steht das Dechiffrieren der unscharfen, abstrakten Bildzeichen in direktem Bezug zum Bildspeicher der visuellen Kultur, denn über ihn konstituieren sich, und zirkulieren gleichsam, die ‚Ikonen der Mondfahrt‘. Unschärfe ist in diesem Fall nicht allein eine Bildstörung, sondern Anlass für eine Bildreflexion, und damit Bildkritik.

---

<sup>1</sup> Dieser Beitrag stellt die gekürzte Textfassung eines ausführlicheren Forschungsanliegens dar, so dass kursorische Darstellungen *und* das hier nicht abgedruckte Bildmaterial über den Fußnotenapparat differenziert rekonstruiert werden können.

<sup>2</sup> Es existiert vergleichsweise wenig deutschsprachige Forschungsliteratur zum Bildphänomen der Unschärfe. Eine historische Perspektive eröffnet Wellmann, wobei er Unschärfe nicht genuin als Resultat fotografischer Aufzeichnungsverfahren begreift: Wellmann, Marc: *Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen 15. und dem 19. Jahrhundert*. Frankfurt. a. M.: Peter Lang 2005. Ullrich hingegen fasst die Unschärfe als spezifischen Terminus des Fotografischen auf, der im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu einer zentralen Kategorie firmierte. Ullrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin: Wagenbach 2002, S. 27.

<sup>3</sup> Vgl. Ausst.Kat. *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe 1888 – 1918*. Ausstellung St. Louis Art Museum. Hg. v. Phillip Prodger. Saint Louis: St. Louis Art Museum 2006.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Vgl. Ausst.Kat. *Die Pioniere der Photographie 1840–1900*. Ausstellung Städtische Galerie Erlangen. Hg. v. Rainer Wick. Weingarten: Kunstverlag 1989, Abbildung 109.

<sup>6</sup> Vgl. Demachy, Robert: „Über den ‚straight print‘. [OA: 1907] In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I, 1939 - 1912*. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 238.

<sup>7</sup> Emerson, Peter Henry: „Die Gesetze der optischen Wahrnehmung und die Kunstregeln, die sich daraus ableiten lassen“. [OA: 1889] In: Ebd., S. 165.

<sup>8</sup> Vgl. bspw. die Fotografie von Alfred Stieglitz: *Paris* (1911) (In: Moholy, Nagy: *Malerei, Fotografie, Film*. Mainz: Kupferberg 1967, o.S. [OA: 1924/27]) mit einer Malerei von Claude Monet: *Boulevard des Capucines* (1873) (In: Rewald, John: *Die Geschichte des Impressionismus*. Köln: DuMont 1965, S. 138).

<sup>9</sup> Vgl. Dauthendey, Max: „Des Teufels Künste“. In: Kemp: *Theorie I*, S. 69.

<sup>10</sup> Vgl. Agfa Foto Historama (Hg.): *Das Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum/ Museum Ludwig der Stadt Köln. Eine Auswahl von Photographien des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts*. Bilderheft Nr. 1. Köln: Greven 1986.

<sup>11</sup> Vgl. Ullrich: *Unschärfe*, S. 82; Bragaglia, Anton Giulio : *Fotodinamismo. Futurista*. Turin: Giulio Einaudi 1970 [OA: 1913].

<sup>12</sup> Boehm, Gottfried: „Die Wiederkehr der Bilder“. In: Ders.: *Was ist ein Bild?* München: Fink 1994, S. 11-38.

<sup>13</sup> Vgl. Mitchell, W.J.T.: „Der Pictorial Turn“ [OA: 1992]. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: Edition ID-Archiv 1997, S. 15-40.

<sup>14</sup> Ebd, 20ff..

<sup>15</sup> Vgl. Boehms hermeneutischen Ansatz der *ikonischen Differenz* u.a. in: Ders.: „Wiederkehr der Bilder“, S. 11- 38.

<sup>16</sup> Hemken, Kai-Uwe: *Gerhard Richter. 18. Oktober 1977*. Frankfurt a. M.: Insel 1998.

<sup>17</sup> Ausst.Kat. *Christian Boltanski, Réserves - La fête de Pourim*. Ausstellung Museum für Gegenwartskunst Basel. Hg. v. Christian Boltanski und Jörg Zutter. Basel: Öffentliche Kunstsammlung Basel 1989.

<sup>18</sup> Ruff, Thomas: *Nudes*. München: Schirmer/Mosel 2003.

<sup>19</sup> Vgl. Ausst.Kat. *Dunja Evers. Zustände*. Ausstellung Fotomuseum Winterthur u.a. Hg. v. Stefan Gronert und Urs Stahel. Göttingen: Steidl 2002.

<sup>20</sup> Bilder Apollo 16 – Reihe: Galerie Fiedler, Köln, vgl. <http://fiedler.null2.net/index.php?id=90>, abgerufen am 27.04.2007.

<sup>21</sup> Abbilder sind hier als ‚Ikon‘ bzw. ‚Simile‘ aufgefasst, Bilder also, die über ein Ähnlichkeitsverhältnis tendenziell eindeutig entschlüsselt werden können, vgl. Pierce, Charles S.: „Die Kunst des Rasonierens“ [OA: 1893]. In: Christian J.W. Kloesel und Helmut Pape (Hg.): *Charles S. Peirce. Semiotische Schriften. Band 1*. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp 2000, S. 193.

<sup>22</sup> Medienspezifische und historische Anknüpfungspunkte an den intermedialen Ikonisierungsprozess des Mondes eröffnen bspw. im Bereich des Films: die Ufa-Produktion *Frau im Mond* (1929) von Fritz Lang, aber auch Georges Méliès *Voyage dans la lune* (*Die Reise zum Mond*, 1902); im Bereich der Fotografie: teleskopische Mondaufnahmen des 19. Jahrhunderts (bspw. Lewis Morris Rutherford, vgl. Anmerkung 5); im Bereich der

---

Zeichnung: Galileis Mondzeichnungen zu Beginn des 17. Jahrhunderts (vgl. Bredekamp, Horst: *Galilei der Künstler. Die Zeichnung, der Mond, die Sterne*. Berlin: Akademie Verlag 2007).

<sup>23</sup> Evers: *Apollo 16*, No 1, No 3.

<sup>24</sup> Light, Michael: *Fullmoon. Aufbruch zum Mond*. München: Frederking 1999.

<sup>25</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Verschwörungstheorien\\_zur\\_Mondlandung](http://de.wikipedia.org/wiki/Verschwörungstheorien_zur_Mondlandung), abgerufen am 20.07.2007.

<sup>26</sup> Evers: *Apollo 16*, No 4, No 5.

<sup>27</sup> Vgl. Gronert, Stefan: „Autonome Sichtbarkeit und intermediale Reflexion“. In: Ausst.Kat. *Dunja Evers*, S. 18.

<sup>28</sup> Ebd., S. 24.