

## Das bildphilosophische Stichwort 6

Martina Dobbe

### Fotografie

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags  
aus Schirra, J.R.J.; Dimitri Liebsch; Mark Halawa;  
Elisabeth Birk und Eva Schürmann (Hrsg.):  
*Glossar der Bildphilosophie.*  
Online-Publikation 2013.

#### 1. Bildwissenschaftliche Fragen an das Medium Fotografie

Für die bildwissenschaftliche Reflexion auf das Bild, die Bilder und die Bildmedien stellt die Auseinandersetzung mit der Fotografie ein bevorzugtes Arbeitsgebiet dar. Wiewohl auch der Bildbegriff der Fotografie umstritten, die Konturen seines Terrains unscharf und die medialen Definitionen von Fotografie vielfältig sind, spitzen sich in den bildwissenschaftlichen Überlegungen zur Fotografie grundsätzliche Fragestellungen der Bildwissenschaft prägnant zu. Historisch auf die Zeit nach 1830 datierbar, technisch mit einem apparativen Dispositiv verbunden, zeichentheoretisch als Index bestimmt, kulturwissenschaftlich als Massenmedium beschreibbar und mit der Idee der Reproduzierbarkeit eng verknüpft, legitimiert die Fotografie dabei nur auf den ersten Blick die vereinfachende Gleichsetzung von Bild/Abbild und damit ein vermeintlich übersichtliches Abstecken bildwissenschaftlicher Arbeitsfelder. Auf den zweiten Blick zeigt sich auch und gerade anlässlich der Fotografie, dass

Bildlichkeit immer nur in der *twofoldness*<sup>1</sup> von Transparenz und Opazität, von einem Sehen des Dargestellten wie des Mediums der Darstellung, d.h. im Blick auf das Gezeigte wie auf das Zeigende, zu fassen ist (Zeigen und Sich-Zeigen).

Erste medienästhetisch akzentuierte Bestimmungen der Fotografie als Bild wurden im Kontext der Neuen Sachlichkeit erprobt. Während das fotografische Bild zuvor mit an der Kunst, insbesondere an der Malerei, gewonnenen Kriterien von Bildlichkeit gemessen wurde, fragten Fotografen und Fotografietheoretiker wie Albert Renger-Patzsch (vgl. RENGER-PATZSCH 2010), László Moholy-Nagy (vgl. MOHOLY-NAGY 1986),<sup>2</sup> Alexander Rodtschenko oder Ernst Kallai in den 1920/30er Jahren<sup>3</sup> erstmals nach dem spezifisch bildlichen Aussagepotential des ›neuen Mediums‹. Der Fotografie wurde dabei ein besonderer Realitätsgehalt zugesprochen, der das technisch-apparative, sogenannte objektive Gemachtsein des fotografischen Bildes betonte (Technisches Bild, Bild in der Wissenschaft) und klassisch-ästhetischen Bestimmungen von Bildlichkeit, etwa der Idee von Ähnlichkeit und Mimesis, eine neue Ausrichtung gab (vgl. MOHOLY-NAGY 1986: 342-344).

Der Diskurs um die Medienspezifik der Fotografie (wie der Diskurs um die Medienspezifik anderer Medien gleichermaßen) konnte eine essenzialistische, zuweilen emphatisch vorgetragene Perspektive nicht verleugnen, die zahlreiche Kritiker auf den Plan rief. Spätestens seit den 1960er/70er Jahren wurde im Zuge des Strukturalismus und des Poststrukturalismus verstärkt der Konstruktivität des Realen in der Fotografie bzw. der Konstruktivität des Medialen im fotografischen Bild nachgegangen. Statt von ›der Fotografie‹ ist seitdem gerne vom ›Fotografischen‹ (vgl. KRAUSS 1998) die Rede, womit deutlich werden soll, dass der »Status der Fotografie nicht aus bestimmten Eigenschaften fotografischer Bilder« (GEIMER 2009: 29) hergeleitet wird, sondern aus den Funktionen bzw. den Handlungskontexten der Fotografie qua medialer Produktion, Distribution und Rezeption.

Eine (notwendigerweise unvollständige) Übersicht über die unterschiedlichen bildwissenschaftlichen Fragen an das Medium Fotografie kann vier Bereiche unterscheiden:

## 2. Semiotische Ansätze

Die prominentesten Positionen der philosophischen Bildwissenschaft der Fotografie argumentieren zeichentheoretisch, indem sie sich auf Charles Sanders Peirce (Bildsemiotik) berufen und die Fotografie als Index (d.h. über eine Kausalrelation zwischen Zeichenträger und Objekt) bestimmen. Hatte Peirce die Fotografie nur als ein Beispiel für den indexikalischen Zeichentypus

---

<sup>1</sup> Vgl. zur Übernahme dieses Ausdrucks von Richard Wollheim SCHÜRMANN 2008: 120.

<sup>2</sup> Verstreut publizierte Texte Moholy-Nagys sind wiederabgedruckt in PASSUTH 1986.

<sup>3</sup> Vgl. im Überblick Band 2 der Edition Theorie der Fotografie KEMP 1979.

unter anderen erwähnt und darüber hinaus auch die Ähnlichkeitsrelation zwischen Zeichenträger und Objekt in der Fotografie reflektiert (Fotografie als Ikon) (vgl. GEIMER 2009: 18-25), so wurde die Fotografie bei – oder besser nach ›nach‹ im Sinne der zeitlichen Nachfolge genauso wie im Sinne des frz. ›selon‹/›gemäß‹) Roland Barthes (vgl. BARTHES 1989), Rosalind Krauss (vgl. krauss 2000: 249-276) und Philippe Dubois (vgl. DUBOIS 1998) als Spur des Realen schlechthin thematisiert. Alternative Zeichenmodi (wie das Ikon) wurden kaum mehr im Hinblick auf ihre Tauglichkeit für die Frage nach der Fotografie/dem Fotografischen überprüft. »An die Stelle der Ähnlichkeit der Mimesis [trat] nun die Natürlichkeit der indexikalischen Referentialität« (STIEGLER 2010: 74) als Paradigma des fotografischen Bildes. Je intensiver diesem Zeichentypus nachgefragt wurde, desto essenzialistischer aber geriet auch dessen Lesart, wiewohl dies der Intention der poststrukturalistischen Fototheorie widersprach. Insbesondere Roland Barthes Essay Die helle Kammer provozierte einseitige Rezeptionsformen, je nachdem, ob die fast magisch anmutende Unmittelbarkeit der »Emanation des Referenten« (BARTHES 1989: 90) oder aber der zeitlich bedingte, unhintergehbare ›Entzug‹ des Referenten – im Sinne der »Emanation des *vergangenen Wirklichen*« (BARTHES 1989: 99; Herv. im Original) – die Bestimmung der Fotografie/des Fotografischen nach Barthes dominierten.

### 3. Wahrnehmungstheoretische Ansätze

Eine eher *wahrnehmungstheoretisch* fokussierte Bildwissenschaft hat ihr Interesse vor allem auf das technische Dispositiv der Fotografie und von hier aus auf den Zusammenhang von Wahrnehmung und Bild gerichtet. Im Rückgriff auf den Vergleich von Kamera und camera obscura genauso wie auf den Vergleich von Kamera/camera obscura und Auge gilt ihr die Fotografie bzw. das Fotografische als Ausgangspunkt für eine Rekapitulation verschiedener Modi des Sehens und Modelle von Sichtbarkeit. Eine kulturhistorische Grundlegung für solche Überlegungen hatte Jonathan Crary 1990 erarbeitet, dessen an Foucault anschließende, diskursanalytische Studie *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (CRARY 1990) die Erfindung und Verbreitung der Fotografie (sowie anderer Techniken des Betrachters, insbesondere die Stereoskopie) als Symptom eines Paradigmenwechsels von der geometrischen Optik des 17. und 18. Jahrhunderts zur physiologischen Optik des 19. Jahrhunderts und damit zu einem neu konzipierten Betrachter begreift. Ein diskursanalytischer Ansatz erwies sich auch für die von Bernd Stiegler verfolgte *Theoriegeschichte der Photographie* (STIEGLER 2006) als produktiv, ebenso wie für Peter Geimers *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* (GEIMER 2010). Auch wenn sich diese Studien nicht dezidiert im Kontext der Bildwissenschaft verorten, problematisieren sie gleichwohl exemplarisch, ausgehend von der Geschichte der Foto-

grafie, die für die Bildwissenschaft zentrale Frage nach dem Verhältnis von (apparativem) Sehen, Wahrnehmung und Bild.

#### 4. Wissenschaftshistorische Ansätze

Weniger als Instrumentarium des Sehens denn als Instrumentarium des vermeintlich objektiven Aufzeichnens figuriert der Fotoapparat im Kontext einer (Stil-)Geschichte wissenschaftlicher Bilder, seien dies die Bilder der Natur- und Technikwissenschaften, der Medizin oder der Kunstwissenschaften.<sup>4</sup> Das Bild/die Fotografie wird hier unter *wissenschaftshistorischen* Vorzeichen befragt. Für Lorraine Daston und Peter Galison (vgl. DASTON/GALISON 1992; 2007) stellt sich die Fotografie in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts als Medium einer (moralisierenden) Objektivitätskonstruktion dar. Wissenschaftler, so ihre These, »entdeckten das mechanische Bild als einen ethisch-epistemischen Ausweg aus ihrer ständigen Sorge, der eigenen Subjektivität zu erliegen« (DASTON/GALISON 2007: 145). Durch die Analyse wissenschaftlicher Objektivitätsfiktionen gewinnt die wissenschaftshistorisch geprägte Bildwissenschaft zugleich Erkenntnisse über die verschiedenen Modi des Zeigens, die dem Bild bzw. der Fotografie (und den anderen Aufzeichnungsmedien) zugesprochen wurden. In vergleichbarer Absicht werden am Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik in Berlin technische Bilder (denen in der Regel das Fotografische im Sinne des Indexikalischen zugrunde liegt) »nicht als illustrierende Repräsentationen, sondern in ihrer produktiven Kraft als eigenständiges, mehrschichtiges Element des Erkenntnisgewinns« (BREDEKAMP/SCHNEIDER/DÜNKEL 2008: 8) untersucht.

#### 5. Kunsthistorische Ansätze

Obwohl die Kunstgeschichte angesichts der Omnipräsenz des Fotografischen in der Bildkultur der Moderne ihre Zuständigkeit für die bildwissenschaftliche Analyse aller Bilder (künstlerischer und nicht-künstlerischer Art) wiederholt betont hat und als Bildwissenschaft *avant la lettre* verstanden werden möchte,<sup>5</sup> bleibt zu konstatieren, dass auch eine klassischer dimensionierte Kunstgeschichte in ihrem *kunsthistorischen* Umgang mit der Fotografie (als Kunst) bildwissenschaftlich relevante Fragestellungen verfolgt. Dies nicht zuletzt

---

<sup>4</sup> Vgl. zur Fotografie im Kontext der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte CARAFFA 2009.

<sup>5</sup> »Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts hat ihre Methoden zwar an den komplexesten Gebilden der sog. Hochkunst entwickelt und geschärft, keinesfalls aber auf diesen Werkkreis beschränkt; vielmehr wurden [...] auch nicht-künstlerische Bilder aller Art eingeschlossen« (BREDEKAMP 2003: 56). Hierzu zählt für Bredekamp wesentlich auch die Fotografie, ja »in der Auseinandersetzung mit der Fotografie (sic!)« liegt für Bredekamp ein entscheidender »Grund für die Etablierung der Kunstgeschichte als Bildwissenschaft« (BREDEKAMP 2003: 56). ▷ Kunstgeschichte als Bildgeschichte.

deshalb, weil gerade im Bereich der künstlerischen Fotografie die Verhältnisbestimmung von Bild und Abbild oft besonders prägnant zugespitzt wurde, sodass die Fotografie als Bildmedium damit dezidiert selbst zur Diskussion gestellt wird.

In bildphilosophischer bzw. bildwissenschaftlicher Hinsicht ist jedenfalls bezeichnend, dass das Paradigma des Fotografischen zunächst für den Kontext der Kunst formuliert wurde, bevor es zur Chiffre für das Indexikalische wurde.<sup>6</sup> Da insbesondere der Fotokonzepualismus im Medium der Fotografie die Fotografie als Bildmedium reflektiert, finden sich gerade in diesem Bereich Bilder, die, soweit dieses Vermögen Bildern überhaupt zugesprochen wird, selbst Bildbegriffe entwickeln und dementsprechend kunsthistorisch bzw. bildwissenschaftlich zu befragen sind. Als Beispiele für einen solchen selbstreflexiven Gebrauch des Mediums Fotografie im Fotokonzepualismus können frühe Fotopositionen von Joseph Kosuth (*One and three photographs*, 1965) oder von Jan Dibbets (*Perspective Correction. My Studio I, I. Square on Wall*, 1969) genannt werden (vgl. DOBBE 2010). Aber auch postkonzepualistische Fotopositionen, wie beispielsweise der Zyklus *For Example. Die Welt ist schön* (1993-2001) von Christopher Williams, bergen ein eminent bildkritisches Potenzial. Wie Alexander Alberro zu Recht feststellte, war »der Konzepualismus zentral für die Befreiung der Kunst aus den [modernistischen, M.D.] Zwängen der Selbstreferenzialität« (ALBERRO 2006: 14).

Ähnlich wie der Minimalismus der 1960er Jahre operieren konzepualistische und postkonzepualistische Positionen dabei freilich in einer »Crux« (vgl. FOSTER 1995), der Crux nämlich, ihre Referenzialität »nicht mehr in der Orientierung am Modell des Bildes und seines schrittweisen Rückzugs aus der dargestellten Welt« (EGENHOFER 2002: 212) bestimmen zu können.<sup>7</sup> Daher rührt, dass die Analyse des Bildstatus (post)konzepualistischer (Foto)Positionen so unterschiedlich ausfällt: Während etwa Thomas Crow der Auffassung ist, »daß der Konzepualismus mit seiner Infragestellung modernistischer Prämissen das überschritten hat, was mit der Kategorie des Bildes zu fassen war« (zit. n. ALBERRO 2006: 17),<sup>8</sup> spricht Jeff Wall, nahezu umgekehrt, dem Fotokonzepualismus das Verdienst zu, die Voraussetzungen dafür geschaffen zu haben, dass das »Konzept des Bildes [...] als eine zentrale Kategorie der Gegenwartskunst« (WALL 1997: 434) erscheint, nachdem jeder essenziellistische Versuch, die Medien der Künste zu bestimmen, als gescheitert angesehen wird (vgl. dazu auch DOBBE 2006).

---

<sup>6</sup> Peter Geimer betont zu Recht, dass Krauss' Fototheorie eine »Gegenläufigkeit« inhäriert, nämlich »»das Fotografische« als *spezifische* Abbildungsform zu definieren, diese Definition dann aber vergessen zu müssen, sobald es darum geht, die Fotografie als *allgemeines* Modell für die Logik der Kunst auszugeben« (GEIMER 2009: 31).

<sup>7</sup> Bezogen auf den Minimalismus heißt es bei Egenhofer genauer: »Aus der Kreuzung von spätmoderner Abstraktion und allegorischer Destruktion der Autorschaft entsteht so ein Werktyp, in dessen Präsenz die Bemühung der modernen abstrakten Kunst um Direktheit und Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung kulminiert, der aber im selben Zug die grundlegende Voraussetzung des Abstraktionsgedankens eliminiert hat: das *Weltverhältnis* des minimalistischen Objekts kann nicht mehr in der Orientierung am Modell des Bildes und seines schrittweisen Rückzugs aus der dargestellten Welt bestimmt werden« (EGENHOFER 2002: 212; Herv. im Original).

<sup>8</sup> Alberro bezieht sich hier auf CROW 2006.

Vielleicht kann man die Widersprüchlichkeit der beiden genannten Auffassungen aber auch dadurch relativieren, dass man betont, dass bei Wall ausdrücklich vom Foto-Konzeptualismus die Rede ist. Gerade der Foto-Konzeptualismus, so wäre zu folgern, lebt aus jenem Spannungsverhältnis von Abbild und Bild, welches für die genauere Bestimmung des Bildmediums Fotografie – wie hier im Glossar der Bildphilosophie – eine bleibende Herausforderung ist.

## Literatur

- ALBERRO, ALEXANDER: Einleitung. Der Weg raus führt rein. In: ALBERRO, ALEXANDER; SABETH BUCHMANN (Hrsg.): *Art After Conceptual Art*. Wien [Generali Foundation] 2006, S. 13-27
- BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989
- BREDEKAMP, HORST: Bildwissenschaft. In: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart [Metzler] 2003, S. 56-58
- BREDEKAMP, HORST; BIRGIT SCHNEIDER; VERA DÜNKEL: *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin [Akademie] 2008
- CARAFFA, CONSTANZA (Hrsg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. Berlin [Deutscher Kunstverlag] 2009
- CRARY, JONATHAN: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA [MIT-Press] 1990
- CROW, THOMAS: Ungeschriebene Geschichten der Konzeptkunst. In: ALBERRO, ALEXANDER; SABETH BUCHMANN (Hrsg.): *Art After Conceptual Art*. Wien [Generali Foundation] 2006, S. 158-171
- DASTON, LORRAINE; PETER GALISON: The Image of Objectivity. In: *Representations*, 40, 1992, S. 81-128
- DASTON, LORRAINE; PETER GALISON: *Objektivität*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- DOBBE, MARTINA: Die Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2006, S. 132-148
- DOBBE, MARTINA: Für eine Bildtheorie des Fotografischen. In: BOEHM, GOTTFRIED; SEBASTIAN EGENHOFER; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München [Fink] 2010, S. 159-178.
- DUBOIS, PHILIPPE: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Dresden [Verlag der Kunst] 1998
- EGENHOFER, SEBASTIAN: Minimal Art. In: BUTIN, HUBERTUS (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln [DuMont] 2002, S. 210-215.

- FOSTER, HAL: Die Crux des Minimalismus. In: STEMMRICH, GREGOR (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden [Verlag der Kunst] 1995, S. 589-633.
- GEIMER, PETER: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2009
- GEIMER, PETER: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg [Philo] 2010
- KEMP, WOLFGANG (Hrsg.): *Theorie der Fotografie*. Bd. 2. 1912-1945. München [Schirmer/Mosel] 1979
- KRAUSS, ROSALIND E.: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München [Fink] 1998
- KRAUSS, ROSALIND E.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Dresden [Verlag der Kunst] 2000
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: *Malerei, Fotografie, Film*. Berlin [Gebr. Mann] 1986
- PASSUTH, KRISZTINA: *Moholy-Nagy*. Dresden [Verlag der Kunst & Kunstverlag Weingarten] 1986
- RENGER-PATZSCH, ALBERT: *Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*. München [Fink] 2010
- SCHÜRMAN, EVA: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008
- STIEGLER, BERND: *Theoriegeschichte der Photographie*. München [Fink] 2006
- STIEGLER, BERND: Fotografie und Indexikalität. Einleitung. In: STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart [Reclam] 2010, S. 71-76
- WALL, JEFF: Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst. In: STEMMRICH, GREGOR (Hrsg.): *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays, Interviews*. Amsterdam [Philo] 1997, S. 375-434