

Medien / Kultur

Geoffrey Batchen: Each Wild Idea. Writing, Photography, History

Cambridge/Ma., London: The MIT Press 2001, 236 S., ISBN 0-262-02486-1, \$ 34.95 (hc)

Spätestens seit der Publikation von *Burning with Desire: The Conception of Photography* (1997) gilt Geoffrey Batchen, Professor für Kunstgeschichte an der Universität von New Mexico, als einer der führenden revisionistischen Fotografehistoriker. In *Each Wild Idea*, einer Sammlung verstreut publizierter Essays aus dem Umkreis des früheren Buches, variiert, vertieft und pointiert Batchen Argumente und Ideen, die die gängigen Paradigmen traditioneller Fotografiegeschichtsschreibung einer ebenso radikal formulierten wie im Quellenmaterial fundierten Kritik unterziehen.

Entsprechend den heterogenen Anlässen und ursprünglichen Publikationsorten der 9 Kapitel des Buches sind die Schwerpunkte zum Teil weit gestreut. Ob es aber (in Kapitel 2) um historiographische Probleme der nationalen Fotografiegeschichte Australiens geht, um Präsentations- und Gebrauchsformen privater Amateurfotografien (Kapitel 3) oder (in Kapitel 4) um Probleme der konkreten Datierung und generellen Definition eines fotografischen Werks am Beispiel von Alfred Stieglitz' *Paula* und Max Dupains *Sunbaker*, *Bondi* und *The Floater*: Batchens von Theoremen des französischen Poststrukturalismus ausgehende Reflexionen zielen stets auf übergreifende Fragestellungen der Fotografiegeschichtsschreibung.

Als methodische Fallbeispiele fügen sich die genannten Kapitel in einen Arbeitszusammenhang, der um zwei historische Krisenmomente – die Entwicklung und industrielle Einführung fotografischer Techniken um 1840 und deren Digitalisierung seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts – sowie um zwei Theoriemodule – Foucaults Begriffe der ‚kulturellen Praxis‘ und der ‚Archäologie‘ sowie Derridas Begriff der ‚Différance‘ – zentriert ist. Linearen Geschichtsvorstellungen von Erfindung, Dominanz und Überwindung des Fotografischen hält Batchen (in den Kapiteln 1 und 8) entgegen, dass schon Talbots früheste fotografische Experimente weniger angetrieben waren von einem mimetischen Abbildungsimpuls als vielmehr von einem Interesse an der Darstellung der puren Differenz abstrakter visueller Muster und taktiler Flächen. Diese Faszination habe sich Talbot konkret über die Bekanntschaft mit Charles Babbage vermittelt, der seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts seine Differenzialrechenmaschine entwickelte, und sie lässt sich laut Batchen am eindringlichsten an Talbots fotografischen Abdrücken von Seidenstickereien nachweisen.

Gemäß dieser Neubewertung der Anfänge der Fotografie stellen sich Batchen auch die jüngsten ästhetischen Transformationen im Umbruch vom fotografischen zum sogenannten ‚post-fotografischen‘ Zeitalter kaum als durchgreifender Wechsel des ontologischen Registers dar. Vielmehr erkennt er in ihnen eine Verschiebung innerhalb der diskursiven Praxis des Fotografischen, die sie einmal mehr auf benachbarte Bereiche künstlerischer und kultureller Produktion übergreifen lässt. So führt Batchen die Frage nach der Identität des Fotografischen von zeitgenössischen Künstlern wie Ansel Adams auf botanische fotografische Zeichnungen zurück, die Anna Atkins Mitte des 19. Jahrhunderts angefertigt hat (Kapitel 7). Die Verwendung fotografischer Topoi in der plastischen und Installationskunst der neunziger Jahre erscheint aus diesem Blickwinkel wie ein endloser Kommentar auf die Experimente der Pioniere – in ihren „morphischen Resonanzen“ steht diese ‚post-fotografische Kunst‘ in der Nachfolge des Fotografischen, ohne allerdings, so Batchen, über das Fotografische bereits hinaus zu sein (Kapitel 5).

Die Kategorien des Virtuellen und der digitalen Differenz – verstanden nicht als neueste Antipoden, sondern als historische Alternativkonzepte des mimetischen Paradigmas – haben die Identität des Fotografischen seit je her in eine doppelte Krise verwickelt, die einerseits technologischer, andererseits epistemologischer Natur ist. Auf dem Spiel steht in beiderlei Hinsicht die kulturelle Integrität des fotografischen Bildes, die Batchen exemplarisch an aktuellen Beispielen von nachträglich bearbeiteten Titelbildern der illustrierten Presse diskutiert (Kapitel 6). In dieser Frage jedoch stehen wir Batchen zufolge erst am Beginn eines neuen, umfassenden Verständnisses der Funktionsweise der Fotografie als kultureller Praxis: „Artifice of one kind or another is [...] an inescapable part of photographic life. In that sense, photographs are no more or less ‚true‘ to the appearance of things in the world than are digital images.“ (S.139) Als ein „signing of signs“ stellt sich auch die Fotografie Batchen letztlich als „digitaler Prozess“ dar: „photography must be regarded as the representation of a reality that is itself already nothing but the play of representations. More than that, if reality is such a representational system, then it is one produced within, among other things, the *spacings* of the photographic.“ (S.142, Herv. i. O.) Thematisch weniger verdichtet als *Burning with Desire*, jedoch ebenso vehement und originell führen vor diesem Horizont die in diesem Band versammelten Studien das Projekt einer Fotografiegeschichte als Archäologie der (medialen) Gegenwart weiter.

Michael Wedel (Potsdam)