

**Barbara E. Savedoff: Transforming Images:  
How Photography Complicates the Picture**

Ithaca, London: Cornell University Press 2000, 233 S., ISBN 0-8014-3375-4, S 35,-

„In summary, this book investigates how photography's perceived special connection to reality can account for its distinctive aesthetic impact and for the divergence in our readings of paintings and photographs“ (S.8). konturiert die Autorin in der Einführung der vorliegenden Studie die Stoßrichtung ihrer nachfolgenden Überlegungen. Mit diesen greift sie eine mittlerweile fast endlos anmutende, unter anderem von Walter Benjamin, André Bazin, Rudolf Arnheim, Susan Sontag, Roger Scruton, Roland Barthes sowie Kendall Walton geführte Diskussion auf, in der es darum geht, das spezifische Wesen des 1839 ins Leben gerufenen neuen

Mediums über den Vergleich mit der Malerei genauer zu fassen. Eine Diskussion, der Savedoff – dies sei bereits an dieser Stelle erwähnt – zwar nur wenige, dafür aber durchaus interessante neue Impulse zu geben vermag.

„The differences in our reactions to paintings and photographs do not rest on differences in precision, persuasive detail, or compelling composition [...]. The fundamental difference in our reactions rests instead on our disparate beliefs about the genesis of each image“ (S.110), konstatiert die Autorin, um an anderer Stelle „[o]ur faith in the realism of photography“ in „our beliefs about the way photographs are typically produced“ (S.195) zu suchen; Ist dem Betrachter eines Gemäldes bewusst, dass jeder Zentimeter der Leinwand der Intentionalität und Kontrolle eines Künstlers unterworfen ist, der gewissermaßen zwischen den abgebildeten und den nur fakultativ anwesend gewesenen Gegenstand tritt, so weiß der eine ‚normale‘, ‚nicht-manipulierte‘ Fotografie in den Händen haltende Betrachter, dass er es mit der Einschreibung eines tatsächlichen Referenten und somit dem notwendigerweise Wirklichen, genauer: der Emanation des wirklich Vergangenen zu tun hat, welches sich in gewisser Weise dem kontrollierten künstlerischen Zugriff entzieht. Diese nun keineswegs neue, d. h. spätestens von Benjamin in *Kleine Geschichte der Photographie* von 1931 herausgestellte und von Barthes in dessen letztem Werk *Die helle Kammer* (1980) erschöpfend diskutierte These von der Eigentümlichkeit des fotografischen Referenten bildet das argumentative Fundament, auf welchem Savedoff ihre weiteren Überlegungen positioniert. Hierbei stellt sie vor allem die Transformationsqualitäten der Fotografie heraus, welche uns aufgrund ihres indexikalischen Weltbezuges Alltägliches in einem neuen Licht zu präsentieren vermag, ohne auf die Faszination des Dokumentarischen verzichten zu müssen – ein Umstand, der etwa Imogen Cunninghams modernistisches Foto *Leaf Pattern* aus dem Jahre 1929 strikt von van Goghs Zypressen unterscheidet, die uns allein als Produkte der künstlerischen Imagination, nicht aber als ungewohnte Aspekte der Realität erscheinen. „Insofar as photography is seen as a mean of objective recording, the photographer is not seen as giving us his or her impressions or imaginings, but as showing us the way things really look. So the fascination of *Leaf Pattern* is not just that it shows a houseplant in an unfamiliar or surprising manner; it is that insofar as we see it as a photograph we think of it as an accurate recording, but what it shows us is a houseplant transformed. It may leave us to wonder that a simple houseplant could look so strange.“ (S.92) Ähnliches darf auch für Henri Cartier-Bressons berühmte Fotografie *Behind the Gare St. Lazare* (1932) gelten, deren virtuos-überraschende Komposition – der springende Mann nimmt die Bewegungen der Tänzer auf den Zirkusplakaten im Hintergrund auf – auf einem Gemälde wohl schwerlich dieselbe Faszination ausüben würde: „[T]he same composition in a painting would not seem fortuitous, it would appear contrived.“ (S.108)

Angesichts dieser Überlegungen ist es nur konsequent, dass Savedoff zufolge der Einzug der Digitalität in die Fototechnik das unaufhaltsame Poröswerden der

bislang so stabil wirkenden Grenze zur Malerei („The more common it becomes to digitize and alter photographs, the more freedom the photographer has to change and rearrange elements, the more the photograph becomes a construction – like a painting“, S.8) und damit eine grundlegende Neubestimmung des Charakters der Fotografie zur Folge haben werde: „[T]he creative freedom provided by digital manipulation is bought at the cost of photography’s distinctive power“ (ebd.), erklärt die Verfasserin in der Einführung lapidar, um im abschließenden Kapitel am Beispiel einiger Fotos eines Pioniers der digitalen Fotografie, des Mexikaners Pedro Meyer, den mangelnden *impact* der ‚Fotografie nach der Fotografie‘ aufzuzeigen, welche – und Meyers Fotografien geben ihr hierbei durchaus Recht – die auf dem indexikalischen Weltbezug basierende Wahrheit der unmittelbaren Spur der subjektiven Wahrheit der sich im *digital editing* dokumentierenden künstlerischen Einbildungskraft gewissermaßen opfert (S.203-207). Leider versäumt es die Autorin in diesem Kontext darauf hinzuweisen, dass es gerade Meyer auch wesentlich darum zu tun ist, mittels seiner bearbeiteten Fotografien zur Skepsis gegenüber der den Bildmedien und speziell der Fotografie immer wieder leichthin unterstellten dokumentarischen Seriosität zu ermahnen (vgl. das jüngst ins Netz gestellte Meyer-Interview in *dichtung-digital* [<http://www.dichtung-digital.de/>]).

Nicht zuletzt, da es sich um die vielleicht überzeugendsten Seiten ihrer Studie handelt, sei abschließend darauf hingewiesen, dass sich Savedoff auch den besonderen Qualitäten der Fotografie bei der Reproduktion von Kunstwerken, speziell Gemälden widmet. Benjamins These vom Aura-Verlust streifend, schließt sie sich hierbei der unter anderem von André Malraux vertretenen Meinung an, derzufolge Fotografien keineswegs als neutrale Vermittler bzw. transparent bezeichnet zu werden verdienen, wofür unter anderem die bei der Reproduktion nicht zu umgehende Veränderung der Farben, die Tilgung der Oberflächenstruktur sowie die Reduzierung der Größe des Originals verantwortlich zeichnen (S.151ff.). Da wir nun vornehmlich über den Umweg der fotografischen Vervielfältigung in Kontakt zu den meisten Gemälden treten, werde unser Blick auf diese – so Savedoff, die als Vergleichsfolie die literarische Übersetzung bemüht – in nicht unwesentlichem Maße eingetrübt: „[P]hotography has changed, perhaps irrevocably, the way we see paintings“ (S.156), erklärt sie denn auch, um nach einem kurzen Exkurs über die Vor- und Nachteile digitaler Vervielfältigungstechniken (S.178-80) vollkommen zu Recht den Umstand zu profilieren, dass sich die Gegenwartskunstszene in hohem Maße an Reproduktionen orientiert, auf deren Basis Ausstellungen organisiert oder aber Preise verliehen werden. Die hieraus erwachsenden Folgen liegen auf der Hand: Das fotogene Werk obsiegt, so dass der Gegenwartskünstler – will er erfolgreich sein – kaum umhinkommt, die fotografische Reproduzierbarkeit seines Werkes beim Schaffen desselben mit zu berücksichtigen. „In this way, photography not only conditions how we view paintings; it also is shaping the world of painting.“ (S.181)

Diese und einige ähnlich scharfsinnige Überlegungen lassen *Transforming Images* als eine wenn auch nicht essentielle, so doch lesenswerte Lektüre erscheinen, die in eine bereits lange laufende Diskussion hervorragend einführt und diese ferner zumindest um die eine oder andere wichtige Fußnote bereichert.

Jörn Glasenapp (Lüneburg)