

Fotografie und Film

Bereichsrezension: Theorie und Geschichte der Fotografie

Jens Jäger: Fotografie und Geschichte

Frankfurt/M.: Campus 2009 (Historische Einführungen, Bd. 7), 232 S., ISBN 978-3-593-38880-9, € 16,90

Pierre Taminiaux: The Paradox of Photography

Amsterdam, New York: Editions Rodopi 2009 (Faux Titre, Bd. 335), 206 S., ISBN 978-90-420-2666-7, € 40,-

Bernd Stiegler: Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik

München: Fink 2009. 332 S., ISBN 978-3-7705-4795-1, € 34,90

Die Popularität der Fotografie ist in unserer Gesellschaft ungebrochen. Auch die Theorie der Fotografie behauptet sich inmitten der disziplinären und thematischen Vielfalt medienwissenschaftlich orientierter Forschung. Doch gibt es zur Fotografie Neues zu sagen? In welche noch unbeschrrittenen Richtungen kann die Theorie der Fotografie gehen? Die drei hier vorzustellenden Bücher markieren eine Tendenz, die vage an die Eule der Minerva erinnert, von der Hegel behauptete, sie begänne in der Dämmerung, am Ende der Geschichte ihren Flug. Ein Verdacht stellt sich ein: Könnte sich das Denken über dieses Medium seiner (philosophischen) Erschöpfung nähern? Immerhin ist allen drei Beiträgen eine reflektierende Rückwendung gemeinsam, und das in mehrfacher Hinsicht: zunächst zur Geschichtlichkeit des Mediums selbst, sodann zur Geschichtlichkeit zeitgenössischer Reflexionen über das Medium und schließlich zur eigenen Position in Bezug auf diese Geschichtlichkeit(en), wobei die besondere Affinität des fotografischen Mediums zur Konstitution von Geschichte stets mitbedacht wird. Wie gestaltet sich diese Vielschichtigkeit im Einzelnen?

Jens Jägers Einführungsband *Fotografie und Geschichte* versteht sich – in wahrnehmbarer Distanz zu den anderen beiden Untersuchungen – als historisch-methodologisches Propädeutikum. Jäger möchte mit seinen Ausführungen unter anderem deutlich machen, in welchem Maße die Geschichtswissenschaft von „einer stärkeren Einbeziehung visueller Quellen und ihrer Analyse profitieren könnte.“ (S.103) Um die „Bandbreite“ (ebd.) dieser Möglichkeiten erkennbar zu machen, erläutert er am Beispiel des Mediums Fotografie grundlegende Zugriffe auf bildliches Material und Ansätze zu dessen wissenschaftlicher Verwendung. Zu diesem Zweck ist das Buch, wie es sich für einen Einführungsband gehört, vor allem in der ersten Hälfte stark gegliedert, stichwort- und referenzlastig. Hier

werden der Forschungsstand, die Fotografie(wirkungs)geschichte sowie einige geschichtswissenschaftlich relevante Methoden im Umgang mit Bildern dargelegt. Didaktische Elemente wie Merksätze, Marginalien, Verweise auf Internetquellen, gelegentlich längere Originalzitate (inkl. kurzer Kontextualisierung) und auch das eine oder andere Foto dienen in diesen Abschnitten dazu, der Fülle von Stichworten und Differenzen halbwegs Herr zu werden. Im weiteren Verlauf wendet sich der Autor dann thematischen Schwerpunkten zu, um zentrale Ergebnisse und Problemfelder in den Blick zu rücken. Locker an Foucaults Diskurs- und Machtanalytik orientiert, werden in diesem Abschnitt Themen wie ‚Industrie‘, ‚Propaganda‘, ‚Randgruppen‘, aber auch ‚Reisefotografie‘ und ‚private Praxis‘ angesprochen und ihre jeweiligen Zusammenhänge etwas weiter entfaltet. Jäger gelingt es, die Vielfalt der geschichtswissenschaftlichen Einsatzpunkte im Hinblick auf die Fotografie deutlich zu machen, ohne sie im Einzelnen wirklich ausführen zu können. Im Rahmen eines Einführungsbandes ist das aber auch nicht zu erwarten. Aus dem gleichen Grund nimmt es nicht wunder, dass einige kanonische Autoren der Fotografietheorie, z. B. André Bazin oder Vilém Flusser, keine Erwähnung finden. In der Einleitung betont Jäger, dass sein Interesse jenen Publikationen gilt, die „methodische Wege zur Integration von Fotografien in die historische Forschungspraxis aufzeigen oder grundsätzliche theoretische Betrachtungen über Fotografie als Quelle anstellen.“ (S.17) Konsequenterweise werden Fragen nach dem (etwaigen) Wesen der Fotografie, nach künstlerischen Verwendungsweisen oder nach ihren Beziehungen zu weiteren Bildtypen ausgeblendet. Dies ist völlig akzeptabel, auch wenn es hin und wieder zu Konflikten führt, so z. B. wenn nur noch „stichwortartig“ (S.127) argumentiert wird und einzelne Thesen plötzlich und entgegen der sonstigen Praxis nicht mehr referenziert werden – vgl. S. 66, wo es heißt, dass „viel Abfälliges“ über die Fotografie um 1880 geschrieben worden sei, oder S. 111, wo der „Produktion erotischer und pornographischer Fotografie“ aus dem Nichts heraus Belegkraft zugesprochen wird. An solchen Stellen wird sich das quellenorientierte Kompendium untreu und verfällt selbst den „eingeschliffenen“ Reflexen (S.39), die es zuvor noch völlig zu Recht kritisierte. Der Aufruf zum „Austausch mit benachbarten Fachgebieten“ (S.45) eröffnet immerhin Perspektiven zur Kompensation dieser Schwächen.

Wenden wir uns also den benachbarten Fachgebieten zu. Pierre Taminiaux’ *The Paradox of Photography* fokussiert, durchaus im Sinn von Jägers kritischer Historiographie, die Literatur und ihre Beziehungen zur fotografieorientierten zeitgenössischen Diskurskonstellation. Taminiaux konzentriert sich dabei auf einige bekannte französischsprachige Literaten, die gleichzeitig als Literaturkritiker in Erscheinung traten, wobei ihre kritische Tätigkeit in ‚correspondances‘ zu bestimmten Interpretationen der fotografischen Technik steht. Entsprechend zielt seine These auf zwei Ebenen: „Photography essentially belongs to the history of both modern art and criticism.“ (S.13) Als Gewährsmänner dienen ihm Charles Baudelaire, André Breton, Walter Benjamin, Roland Barthes und Paul Valéry. Die

Zusammenstellung der Namen lässt bereits erahnen, wie abwechslungs- und geistreich das als „privileged relationship with reality“ (S.6) gekennzeichnete Verhältnis von Fotografie und Geschichte sich gestalten könnte. Die genannten Autoren unterscheiden sich, so Taminiaux, vor allem hinsichtlich ihrer Auffassung von ‚Realität‘, die sich an ihren Beschreibungen der Fotografie ablesen lässt. Denn die Fotografie ist das hervorragende Medium „to redefine the very notion of representation in modernity.“ (Ebd.) Theoretische Aussagen zur Fotografie reflektieren also nicht nur das Medium selbst, sondern gleichzeitig das eigene Verhältnis zur Geschichte bzw. zur geschichtlich gewordenen ‚Realität‘. Als Medium provoziert gerade die Fotografie diese doppelte Reflexion, da sie in ihrer „essence“ den „relativism of thought“ (S.12), d. h. die immer wechselnde Stellungnahme zur Mannigfaltigkeit vermeintlich objektiver Dinge und Ereignisse – „the fragile and unstable nature of life itself“ (S.10) – abbildet. Diese Sichtweise ist nicht überraschend, sie fügt sich der eingangs besprochenen reflexiven Historisierungstendenz gegenwärtiger fotografischer Theorien. Taminiaux macht daraus auch keinen Hehl: “I do not pretend to rewrite the history of photography” (S. 13), verkündet er; vielmehr gehe es ihm um „debunking“ (vgl. S. 13), eine beliebte Variante des poststrukturalistischen Arbeitens. Über die hermeneutische Deutung hinaus sollen die Texte auf das in ihnen Ungesagte hin abgeklopft werden. So faszinierend dieses Vorhaben auch ist, bleibt es doch in diesem Buch seltsam inkonsequent. Zwar benutzt Taminiaux die Aussagen der vorgestellten Autoren, um verschiedene, weitgehend unabhängige Aspekte der Fotografiethorie(n) herauszuarbeiten. Doch an seiner Zuordnung der Aspekte zu den einzelnen Namen (Baudelaire: „sociology“; Benjamin: „history“; Barthes: „psychology“; Valéry: „phenomenology“; vgl. S.166) wird deutlich, dass er nur teilweise über bereits Bekanntes hinausgelangt. Überraschend vorhersehbar wird so zum Beispiel seine Erkenntnis, dass es sich bei Barthes’ Meditationen in *Die helle Kammer* nicht um Kunstkritik, sondern um einen „essay on his own personal experience of photography“ (S.142) handelt. Immerhin scheut er sich auf dem Weg zu solchen Feststellungen nicht vor dem kritischen Umgang mit einzelnen Theoremen und Begriffen, im Falle Barthes’ vor allem „studium“ und „punctum“ (vgl. S.108ff). Er nimmt damit auf erfrischende Weise dem bereits bei Jäger zu findenden Impuls auf, die eingeschliffenen Reflexe der Theoriebildung zu neutralisieren, ja sie sogar selbst reflexiv zu relativieren. Er bemüht sich, die Aussagen der von ihm behandelten Autoren zu kontextualisieren und so die Bedingungen deutlich zu machen, unter denen sie formuliert wurden. Auf diese Weise entstehen anschauliche Bilder einzelner theoretischer ‚Situationen‘ und Motivationen, teils ganz vertraut, teils durchaus in ‚neuen Farben‘ – auch wenn diese Farben, was Taminiaux’ eigenen Stil und die Brillanz seiner Rhetorik angeht, weitaus weniger schillern als die seiner ‚Vorbilder‘. Die Anschaulichkeit, und mit ihr der ‚Genuss‘ dieser Bilder bei ihrer ‚Betrachtung‘ – oder, um die Metapher wieder herauszunehmen: die Lektüre des Buches –, wird jedoch weniger durch diese stilistische Diskrepanz als vielmehr durch eine Vielzahl begrifflicher und argumentativer

Ungenauigkeiten getrübt, die sich leider nicht auf die historischen Wandlungen des behandelten Gegenstandes zurückführen lassen. Zum einen wird oft nicht klar, welche Thesen Taminiaux' eigener Argumentation entstammen und welche aus den Originaltexten gegriffen sind, und wenn Letzteres, ob sie übernommen oder kritisiert werden. Zum anderen tauchen zentrale Konzepte wie ‚Moderne‘, ‚Pose‘ oder das titelgebende ‚Paradox‘ immer wieder auf, bedeuten aber entweder jedes Mal etwas anderes (vgl. „modernity“: „passion for photography and its strong suspicion of it“ [S.5] vs. „systematically and directly recorded“ history [S.156] vs. „sovereignty of technical means of communication“ [S.151] usw.) oder etwas völlig Unterspezifiziertes. So ist schwer herauszubekommen, was eigentlich das Paradox der Fotografie sein soll. Es bewegt sich irgendwo zwischen „modern world“ auf der technischen Ebene und „sovereignty of the past“ (S.108) auf der emotionalen, zwischen dem Bild als Negation der lebendigen Zeitlichkeit und dem „unfinished and ever open creative process“ (S.127) oder zwischen dem Zuspät- und Zufrühkommen der Fotografie in der Mediengeschichte. (Vgl. S.9) Gleichzeitig – und darum geht es Taminiaux offenkundig bei der Auswahl seiner Quellen – ist dieses Paradox „largely that of modernity as a whole“, womit der wiederum völlig beliebige Widerspruch von „progress“ und „darkness“ (S.184) gemeint ist, der eben auch in Literatur und Literaturkritik verhandelt wird. Die Rechtfertigung dieser nonchalanten Haltung, die gerade vor dem historisierenden Hintergrund besondere Herausforderungen und Optionen der Reflexion ermöglicht, findet praktisch nicht statt.

Bernd Stiegler tritt an, um mit seinen *Montagen des Realen* hier nachzuhaken. Dabei bezeichnet der Titel seines Buches nicht nur den Gegenstand, sondern die eigene Methode, ganz ähnlich wie bereits bei Jäger und Taminiaux, nur konsequenter und expliziter. Was aber soll diese Parallele von Gegenstand und Methode besagen? Der Gegenstand der Untersuchung ist, laut Untertitel, *Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. Stiegler versteht diese Kulturtechnik als variable Praxis, dabei sowohl die Herstellung von Fotografien als auch deren diverse ideologische Vereinnahmungen als „soziale Performative, mittels derer sich Gesellschaften ihres Bildes der Realität versichern“ (S.25) bzw. als „bildliche Konkretion von Geschichtsmodellen“ (S.70). Die bereits bei Jäger und Taminiaux anzutreffenden Betrachtungsebenen finden sich hier wieder: Einerseits schafft Fotografie Beziehungen der Bilder verfertigenden und nutzenden Menschen zu ihrer jeweiligen historischen Situation, andererseits stellen zeitgenössische theoretische Äußerungen über das Medium Fotografie Beziehungen zu diesen Beziehungen her. Stiegler zielt auf beide Aspekte ab, privilegiert aber praktisch den zweiten, wenn er in einer „kritische[n] Geschichte der Photographie“ ein „vorzügliches heuristisches Instrument“ (S.8) erkennt: „Die Photographie verdoppelt nicht die Wirklichkeit, sondern das Bild der Wirklichkeit“ (S.25), entsprechend gestuft sind die Reflexionsebenen des Gegenstandes als „Beobachtung von Beobachtung“ (S.8). Diese Stufung geht aber noch weiter: Stiegler selbst beobachtet nun die

eben benannten Beobachtungsebenen, prüft und vergleicht diverse theoretische Versatzstücke. Der Clou dabei besteht in der Parallelisierung seiner Methode mit einer der traditionellen Haupteigenschaften des fotografischen Bildes, zumindest jener, um die es ihm in seinem Buch geht: die „Abkürzung“ (vgl. z.B. S.21, S.156), d. h. die Ausschnitthaftigkeit, die Fragmentarität und gleichzeitig die heterogene Vielfalt fotografischer Bilder, die der vermeintlichen Realität vereinzelt Aspekte ‚abknöpft‘ und dann vor der Herausforderung steht, diesen „Momentaufnahmen“ (S.107) ein Narrativ, eine Geschichte, *die* Geschichte zu unterlegen. Altbekannt wie das Motiv ist (am prominentesten bei Siegfried Kracauer oder Susan Sontag), erfährt es hier doch eine witzige Wendung: Stiegler beginnt sein Bild des „Bild[es] des Bildes der Wirklichkeit“ (S.25) selbst als Montage zu gestalten. Das Material, das er beibringt, ist beeindruckend reichhaltig, an geeigneten Stellen detailliert, an vielen anderen kursorisch verkürzt, ohne dabei unverstündlich zu werden. In gewisser Weise entziehen sich die Darlegungen der inhaltlichen Kritik, da sie – wie schon bei Taminiaux – in einem Schwebezustand zwischen philologischer Aufarbeitung, Diskursanalyse, Medientheorie und Methodenreflexion bleiben, ohne einer dieser Dimensionen den Vorrang zu geben. Das Verfahren erinnert eher an die ‚endlose Reihe von Spiegeln‘, mit der Friedrich Schlegel die romantische Universalpoesie verglich. Angesichts der Gefahr, hier in paraphrastische Verwischungen abzugleiten, beweist Stiegler Souveränität. Die langen Jahre, die er sich schon mit der Geschichte der Fotografie beschäftigt hat, stecken in jeder Zeile. Wie auch Taminiaux und, mit anderer Akzentsetzung, Jäger, verzichtet er auf die Konstruktion einer übergreifenden Erzählung und lässt die Abkürzungen paratattisch nebeneinander bestehen. Hier und dort markiert er zudem weitere seiner Interessengebiete, so zum Beispiel die Kunstkritik oder die moderne französische Literatur. Folgerichtig spricht Stiegler von einer „komplexen Gemengelage“ (S.86) und weist seine Ausführungen als „Elemente“ (S.102), als „kurze Listen“ (S.86), bestenfalls noch, mit warnendem Unterton, als „abstrahierende Amalgamierung“ (S.294) aus. Folgerichtig tauchen in seiner Zusammenstellung neben vielerlei Fotos auch vielerlei Namen auf, vor allem Künstler/Schriftsteller und Kunsttheoretiker: Andreas Gursky, August Strindberg, Ernst Jünger, natürlich Walter Benjamin, und ja, auch Georges Didi-Huberman, ebenso aber Jan Tschichold, Hippolyte Taine, Dziga Vertov, Jacques Derrida. Implizit zitiert Stiegler auch Philippe Dubois, indem er sich Stieglitz’ Wolkenbilder anschaut, die in Dubois’ *Der fotografische Akt* eine große Rolle spielen. Und er zitiert sich sogar selbst, hat er doch mit *Bilder der Photographie* und *Theoriegeschichte der Photographie* einschlägige Vorarbeiten geliefert und bereits den Aufsatz *Zeigen Bilder Geschichte?* separat veröffentlicht. Im abschließenden Kapitel „Montage als Kulturtechnik“, in dem es um verschiedene Formen des Zitierens und Arrangierens geht, dreht er, wie er selbst sagen würde ‚die Schraube noch etwas an‘, indem er ein bekanntes Derrida-Zitat (in dem Derrida auch noch Edmund Husserl zitiert) benutzt, um mit seiner Hilfe die einzelnen Unterpunkte – ‚Passagen‘ wäre das treffendere Wort

– variierend zu verknüpfen. Diese sind selbst nur noch mit „Erstens“, „Zweitens“ usw. überschrieben. Das hat etwas Kokettes, wirkt aber von der Idee her gelungen. Als Methode macht es den konstruktiven Charakter jeder Geschichtsschreibung spürbar. Schwächen dieses Vorgehens kündigen sich spätestens dort an, wo er auf nähere Ausführungen zu seinen „Momentaufnahmen“ deswegen verzichten zu können meint, weil sie „bekanntlich“ (S.285, S.297) schon zu oft diskutiert wurden. Das aber, so wäre dagegen zu halten, bedeutet nicht, dass nichts mehr dazu auszuführen wäre, vor allem dann nicht, wenn die umschließende Erzählung fehlt. An solchen Stellen muss das Material wieder selbst zu sprechen anfangen. Derartige Rhetorik ist jedoch zum Glück selten und schleicht sich erst gegen Ende des Buches ein. Bis dahin hat Stiegler die „performative Reflexivität“ (S.105), die er z. B. Gursky zuschreibt, bereits erfolgreich auf seinen eigenen Zugriff auf die Fotografiethorie angewendet – wobei nicht zu übersehen ist, dass er auch vorher schon rhetorisch gearbeitet hat: Man darf sich nicht wundern, dass die von ihm ausgewählten Untersuchungs- bzw. Montageobjekte, d. h. die Fotografien und Theorien, die er verhandelt, bereits seine eigene Methode ankündigen, ihm, salopp formuliert, ‚in den Kram passen‘. Das gehört zum konstitutiven Paradox jeder Aussage, die einen „offenen Zeichenraum“ (S.82) reklamiert, Kontiguität und Kontingenz Tribut zollt, sich dabei aber zur Aussage abschließen, einen Anfang, ein Ende und einen Sinn finden muss, um verstanden werden zu können. Und es gehört, wenn man dieses performative Argument ernst nimmt, zum Paradox der Fotografie.

Florian Arndtz (Basel)