

Der folgende Vortrag wurde anlässlich des ersten Tages der Sachphotographie an der HfG Karlsruhe, 15.11.1996, gehalten und ist hier bis auf kleine Satzkorrekturen unverändert wiedergegeben. Seit 1996 haben sich viele technische Momente dieses Textes erheblich verändert, doch die grundlegenden Überlegungen sind gleich geblieben.

Photographie als Eingabemedium

Überlegungen zum Stellenwert der sachlichen Abbildung im Zeitalter elektronischer Reproduktion

1991, vor fünf Jahren also, sprach der elder statesman der deutschen Photographie, FC Gundlach, vor einem Kreis von Copyright-Juristen und Photo-Designern. Ursprünglich wollte er über den Einfluß von Moden und Trends auf die berufliche Laufbahn und damit auf die stilistische Eigenart von Photographen referieren; doch am Tage vor diesem Vortrag war er über die Düsseldorfer Messe für Druck und Papier geschlendert. Und dort hatte ihn die elektronische Bildbearbeitung im sogenannten Pre-Press-Bereich auf kaltem Fuß erwischt. Spontan verzweigte sich sein Bericht in die düstersten Aussichten auf das, was Photographinnen und Photographen in Zukunft noch zu leisten vermöchten, und sein Bericht kulminierte in der Ansicht, daß der allergrößte Teil der Lichtbildner [mit der Berufsbezeichnung meine ich immer beide Geschlechter] zu bloßen Vorstufen-Lieferanten für elektronische Verarbeitungsprozesse herabsinken würden.

Inzwischen ist das, was er befürchtete, ohnehin Realität; und die Tatsache, dass wir uns hier zu einem Tag der Sachphotographie zusammenfinden, mag schon als Beschwörungsritual nachgerade naturmystischen Zuschnitts anmuten. Wären wir hier allein unter den Photographen, die ich während meiner Lehr- und Wanderjahre zwischen 1965 und 1985 kennengelernt habe, so wären nun wabernde Äußerungen vom mystischen Geviert der Mattscheibe fällig, auf der das Mysterium des Abbilds Farbe und Form annimmt. Denn immer verzogen sich die harten Faktenschilderer lieber hinter literarische Platitüden, wenn es um ihre eigene Bedingtheit in Moral und Meinung ging. Doch wir sind hier unter Designern, also Generalisten der Gestaltung, und da darf die Geschichte der Aufklärung wenigstens partiell vorausgesetzt werden. Der de facto-Zustand ist, dass keine Sachphotographie mehr ohne eine elektronische Weiter- be- oder -ver- arbeitung zum Publikum kommt, und alle Kumpanei zwischen Photographen, Art Directors und Designern vor dem Normlicht-Leuchtkasten bleibt eine Kommunikation unter Spezialisten, für die allgemeinere, gar öffentliche Empfangsantennen und Kabelanschlüsse nicht existieren.

Daher mag sich die Umkehrung empfehlen, die ich mit dem Titel meines Referats angedeutet habe. Photographie als Eingabemedium bedeutet eben nicht, dass der Photograph allein ein Vorstufen- oder Halbzeuglieferant ist, der seine Rohdiamanten genau den Schleifern vor die Steine wirft, die seine differenzierten, gar wesentlichen Brechungen zu billigen Effekten umschmiegeln. Denn ein halbes Jahrzehnt computerisierte Bildproduktion in Druck- und Video-Wiedergabe hat zunächst das Ergebnis gebracht, daß nichts ist, was nicht zuvor eingegeben wurde. Wenn das, was eingegeben wird, aber schlecht oder nichts ist, dann kann die Ausgabe auch nur marginale Qualitäten erreichen oder ein Nichts sein. Die Kraft und die Herrlichkeit der Photographie hat sich verschoben: vom papiernen Endprodukt zur

unverzichtbaren Ausgangsbasis. Dass dieser Prozess älter ist als alle Elektronik, sollte im Zeitalter des posthistoire allerdings wissenssoziologisches Gemeingut sein. Scanning heißt das Verfahren zur Eingabe von photochemischen Bildern in digitale Bearbeitungen, Scanner wird das zugehörige Gerät genannt. Das lateinische skandere wird zumeist mit ‚sich erheben‘ oder ‚emporsteigen‘ übersetzt - eine allzu billige Metaphorik, die der Sachphotographie und ihrer ästhetischen oder sozialen Situation nicht gerecht wird. In Lyrik und Musik hat sich der Sprachgebrauch des späten Mittelalters fixiert, beim Vortrag metrische oder rhythmische Hervorhebungen italienisch mit scandere, im Deutschen mit skandieren oder englisch mit scan zu bezeichnen. Der technische Vorgang selbst hat jedoch zuerst im Deutschen eine sinnlich-mechanistische Verschiebung erfahren: Er wird meist mit Abtasten übersetzt. Das ist wohl der Druckersprache geschuldet, die diesen Begriff aus bildhauerischer Praxis übernahm; das etwas derbere Abgreifen bezeichnet dort ursprünglich alle Praktiken zur Herstellung nicht aus beweglichen Lettern gebildeter, also zumeist bildlicher Vorlagen - der Pentagraph ist die Verlängerung der Finger einer Hand. Dass der Begriff eine ökonomische Metaphorik entwickelt hat, dürfte andere als die hier geschilderten Ursachen haben.

Für die Photographie hat das Abtasten oder Abgreifen des Scanners insofern eine besondere Bedeutung, als sie ein eigenartiges Verhältnis zur dritten Dimension hat. In der berühmten Faktur-Debatte, die der ungarische Philosoph und Kulturhistoriker Ernő Kallaí 1927 mit einem Text und einer Umfrage in der Zeitschrift ‚bauhaus‘ lostrat - und die historisch wohl als eine der raren Sternstunden photographischer Theoriebildung angesehen werden muss -, verwiesen fast alle Beitragenden auf die merkwürdige Beschränkung der Bildtiefe durch die materielle Existenz des Photopapiers: Die Schicht ist wenige Mikrometer dick und kann doch eine große Tiefenwirkung evozieren. In diesem Zusammenhang steht der Begriff Faktur für jene haptisch-taktile Wirkung, die - nach Abschluss des Malvorgangs durch die Vernissage - allein der Gesichtssinn fixieren kann. Das photographische Bild ist wie das male- rische oder graphische in seiner Tiefe eben nicht zu begreifen. Das ist wörtlich gemeint und konnte zu Zeiten mancher Polaroid-Materialien mit ihrer enormen Schichtdicke auch direkt erkannt werden. Doch das war fünfzig Jahre nach dem Bauhaus; da hieß nur noch ein Do-It-Yourself-Discounter so.

Auf Kallaís Frage nach der Materialität und Faktur des photographischen Bildes hat ein Künstler vehement mit einer Negation des chemischen Schichtmodells reagiert, László Moholy-Nagy. Er stellte dem papiernen Bildmodell eine von ihm [und vor allem von seiner Frau Lucia] so genannte Lichtfaktur gegenüber. Ihm [oder ihnen] ging es um die plastische Modellierungsfähigkeit des Lichts unabhängig von der Materialität des empfangenden Films und des repräsentierenden Papierbildes. Zunächst mochte dieser Ansatz arg idealistisch anmuten, er hat aber den unbedingten Vorteil, daß er von der Präsentation unabhängig denkbar ist; und er gehörte von Anfang an in den Kontext avantgardistischer Produktionstheorien, die aller Technik und Innovation aufgeschlossen gegenüberstanden. Moholy-Nagy hat diesem Ansatz in seinem späteren, Chicagoer Œuvre insofern entsprochen, als er Diapositive zur Projektion, Presseprints zur Buchproduktion und klassische Abzüge von Photogrammen oder Sachphotographien gleichermaßen nebeneinander herstellte und verwandte. Nur die Diapositive hat er dabei selbst aufgenommen, aber auch nicht selbst entwickelt; ihm wäre aber bei allen Bildformen keineswegs der Verzicht auf das geistige Eigentum des zugrundeliegenden Gestaltung eingefallen.

Die Lichtfaktur gewinnt an einem anderen Ausgabemedium auch photographischer Bilder ungeahnte Qualitäten, die selbst ein technizider Visionär wie László Moholy-

Nagy nicht hatte vorhersehen können: am [farbigen] Bildschirm. Die enigmatische Appearance des Bildschirmfotos und seiner bewegten Derivate treibt das haptische Spiel vor den Augen der Betrachter weiter, selbst wenn diese nur einigermaßen ruhig plaziert sind. Dreidimensionale Objekte - nach deutschem Sprachgebrauch also Dinge oder Sachen - werden in ihrer Tiefe nicht länger durch einige Mikrometer Schicht samt hochweißem Reflexionsgrund repräsentiert, sondern in einer Rückprojektion im textilen Halbversatz von 70 Hz, also 35 halben Bildern pro Sekunde. An die streifenförmige Existenz dieser Bilder auf der Fläche gewöhnt sich unser Auge nur zu schnell; unser Sehnerv interessiert sich vor allem für den Ort der Wahrnehmung und ist deshalb weitgehend irritiert. Ist das auf dem Bildschirm Gezeigte vor, hinter, zwischen dem Glas der Braunschen Röhre, oder steht es ganz woanders - weit im Raum oder gar vor das Gerät reichend?

Nochmals: Es geht nicht um ein Mysterium des Alltags, sondern um eine schlichte Irritation. Wenn das Bild nicht verortet werden kann, wird das Abgebildete zum Symbol und wirkt fortan ikonisch. Nichts Besseres kann den Sachen oder Dingen an sich passieren, und alle Photographen fallen irgendwann auf ihr eigenes Können selbst herein. Denn die Durchsicht ist ihr altes Privileg: Das in schwarzem Passepartout auf dem Leuchtkasten präsentierte, großformatige Diapositiv ist einziger Beleg dafür, dass der Kunde viel Geld zu Recht in des Photographen Arbeit investiert hat. Nur im Durchblick leuchten die Farben richtig; nur im Durchblick macht eine möglichst dünne Schicht Sinn und damit moderne Lichtfaktor. Das große Diapositiv auf der Leuchtplatte steht aber auch für einen anderen Komplex, der für die Existenz der Sachphotographie im elektronischen Zeitalter von grundlegender Bedeutung ist. Die Betrachtung eines solchen Bildes demonstriert die Qualität aller Analogie über das Digitale. Mit Otl Aicher, der sein Wissen von Max Bense, dieser das seine von Charles Sanders Peirce, jener seines wieder von Georg Friedrich Wilhelm Hegel und der alles aus der Philosophiegeschichte hatte, haben wir uns daran gewöhnt, dem Analogen ästhetische Qualitäten zuzuschreiben. Diese werden als Gestaltqualitäten dem Induktiven, nicht mehr Teilbaren zugeordnet, während das Digitale für die Analyse steht, das Zerteilen in kleinste, rational erfassbaren Einheiten, möglichst vom Typ null/eins oder an/aus.

Mit Friedrich Kittler: "Nur was schaltbar ist, ist." Das Diapositiv und mit ihm das ganze Sachphoto ist nicht schaltbar, auch wenn die Agenturmenschen den Vorgang der Placierung in Druckmedien so nennen. Der Begriff Gestalt soll nicht mehr zerklüftbare Ganzheiten bezeichnen, und es ist in Psychologie, Ästhetik und Politik so viel Schindluder mit ihm getrieben worden, dass er kaum noch nutzbar ist. Er sei hier im Anschluss an den musikwissenschaftlichen Gebrauch des Wortes Motiv gebraucht, das der Photographie ja auch nicht unbekannt ist. Eine Sachphotographie zeigt die Gestalt eines Dings (oder mehrerer) und ist damit ein Motiv. Dies wird als Ganzes in den elektronischen Prozess eingegeben. Je größer das Ausgangsbild, je komplexer die plastische Schilderung von Lichtreflexionen an festen und anderen Körpern, desto schwieriger gestaltet sich die weitere Bearbeitung, desto stärker aber wird der Eindruck des ursprünglichen Bildes auf das digitale Endprodukt [erhalten] bleiben.

In der Praxis von Produktion und Präsentation ist die Musik den visuellen Künsten derzeit um etwa zwanzig Jahre voraus; in dieser Hinsicht ähnelt unsere Situation derjenigen vor rund zweihundert Jahren. Was das musikalische Motiv angeht, so haben Sampling-Technologien und andere elektronische Wunderwerke der Synthetisierung das kompositorische Motiv als Basis von individuellem Copyright und Ruhm vollkommen korrumpiert. Dennoch gibt es Komponisten und Kompositionsaufträge,

werden Festivals neuer Musik abgehalten und große Ausstellungen mit Klangkörpern und -skulpturen veranstaltet. Wer allerdings glaubt, aus den 28 Grundtönen zweier Oktaven gängige Kopfmotive für Sonette, Lieder und Symphonien neu schöpfen zu können, muß jedoch mit einer bemerkenswerten Naivität gesegnet sein. Nicht erst die Rapper und Minimalisten, nicht erst die World Music und der Pacific Belt haben das wohltemperierte Klavier beerdigt und mit ihm das Schwelgen in melodiosen Hängematten - Erik Satie, selbst Claude Debussy hatten bereits damit angefangen. Ähnliches gilt für die Sachphotographie. Grundstudium ist es, weiße Eier auf weissem Grund zu photographieren. Wichtig ist das, aber nichts wirklich Neues, pädagogisch von Hans Finsler um 1927 in letztgültige, nicht mehr verbesserbare Form gebracht. Ludwig Belitski hat um 1857 für den Freiherrn von Minutoli endgültige Photographien von kunstgewerblichen Objekten angefertigt; danach konnten in diesem Bereich der Photographie eigentlich keine Innovationen mehr kommen. August Kotsch hat gegen 1862 frische Äpfel auf weißem Tuch so perfekt wiedergegeben, daß es schwer ist, ihn darin zu übertreffen - aller mangelhaften Sensibilität seiner Filme zum Trotz. Farbige Früchtestilleben gab es um 1900 von jedem Chemiker, der seine Photographien in aniline Chromatiken tauchte. Kurz vor dem ersten Weltkrieg produzierten anonyme Werksphotographen der AEG für das Jahrbuch des deutschen Werkbunds Möbelaufnahmen auf weißem Grund, die seither normative Grundlage aller Katalogabbildung sind. Ich muss diese Bilder hier nicht einmal vorführen, denn sie sind so gut publiziert, dass ich es Ihrem Interesse überlassen kann, ob Sie sich dem kalten Hauch der Geschichte stellen wollen. Schließlich geht es nur darum, nach falschen Fragen zu forschen. Denn es muss hier keine Photographie vor den elektronischen Medien gerettet, sondern nach einer eigenen Qualität des Photographischen in, vor und während der elektronischen Reproduktion gesucht werden.

Die Musiker haben ihre Analogien da gefunden, wo sie zunächst keiner suchte: im Klang. Rauschen, Kreischen, alles Klingen ist so komplex, dass die meisten Synthesizer davor kapitulieren - es ist unnötig, allgegenwärtige Phänomene künstlich aufzubauen, und dies schon gar für eine gestalterische oder künstlerische Aussage. Ambient Music, wie Brian Eno sie getauft hat, ist per se vorhanden, man kann sie aber in jedem Sinn des Wortes überspielen. Ähnliche Strategien haben die Photographen noch vor sich; manche haben sich bereits auf den Weg gemacht. Wie in der Musik die Suche nach dem melodiosen Kopfmotiv, wie in der bildenden Kunst ist in der Photographie die historische Phase des Schaffens von Vor-Bildern abgeschlossen; nunmehr geht es um die Erinnerung. Ob aus dem Fundus des Erinnerungten und darin Überprüften eine neue Moderne entstehen kann, sei noch dahingestellt - auch vorläufig.

Es passt in diese Zeit, daß historische Sachphotographie in Ausstellungen, Museen und bei Sammlern hohe Konjunktur hat. Heinrich Heidersberger, Willi Moegle, Peter Keetman, Ludwig Windstoßer werden in Deutschland plötzlich hoch geschätzt und gehandelt; ähnliches gilt für Bill Hedrich, Julius Shulman und Ezra Stoller in den USA oder Yukio Futagawa in Japan. Die Bilder dieser Photographen und ihrer weniger bekannten Kollegen - nur, um ein paar deutsche Namen zu nennen: Marlene Schnelle-Schneyder, Bernd Kirtz, Wolfgang Siol, Generationen der Familien Angenendt, Lazi und Schmölz- sind nicht aufgrund ihrer einzelnen Qualität mehr vorbildlich, sondern ihrem Gegenstände nach: dreidimensionale Objekte in zweidimensionaler Darstellung, durch spezifischen Medientransfer gleichermaßen abstrahiert wie fetischisiert. Denn die Sachen haben ein Volumen, und das wird in der Photographie durch Licht evoziert, das selbst nicht materiell im Bild anwesend

ist. Die Konditionierung des Auges auf die Substitution haptischer Volumen-Wahrnehmung durch lichte Höhungen und dunkle Verschattungen ist tatsächlich jene Lichtfaktor, von der Lucia und László Moholy-Nagy schrieben - nur nicht in jener aufklärerischen Wirkung, die sich die Avantgardisten um 1927 von ihr erhofften. Der Fetisch monumental ausgeleuchteter Dinge - vom Deutschen Hausrat über den Mercedes-Benz-Wagen zum Modell der Reichshauptstadt Germania - in perfekten Photographien war ein wichtiges Element nationalsozialistischer Propaganda, und die Photographen hatten in aller Sachlichkeit großen Anteil an jener Erziehung zum Wegsehen, die den Holocaust erst ermöglichte. Dass auch die stalinistische Staatspropaganda sich gleicher Bildformen bediente, durfte jedoch nicht - wie im unseligen Historikerstreit von 1986 - zur Legitimation der einen Greuelthaten durch die anderen verführen.

Das Voluminöse ist lustvoll, gegenaufklärerisch und anti-modern; das überträgt sich auch auf seine Darstellung. Nicht umsonst musste die graphische Benutzeroberfläche der Apple-Computer in ihrem Clone namens Windows95 einem grabsteinartigen Relief weichen, das eine Räumlichkeit evoziert, die im täglichen Umgang mit Daten und Programmen gar nicht gegeben ist. Für die Photographie und ihre Mimesis ist das in jedem Bild referierte Volumen mindestens als Inversion, als verdrängter Raum, vorhanden. Das stehende oder - mit Norbert Bolz - das stille Bild der Photographie ist automatisch ein Denkmal, skulptural in Anmutung und Wirkung. Am deutlichsten spürbar ist dies zwar im Portrait, doch steht dieses der Sachphotographie allein durch Abbildungsmaßstab und Aufnahme-Umraum ohnehin sehr nahe. Die Flüchtigkeit elektronischer Bilder, zumindest im Ausgabemedium Bildschirm, steht diesem denkmalhaften Charakter diametral entgegen. Sachphotographie wird, und deswegen sind wir hier zusammengekommen, von Designern sehr geschätzt. Nicht nur als Medium der Publikation ihrer gestalterischen Botschaften, sondern auch in der Funktion einer Transformierung des Gestalteten in den nächst abstrakteren Zustand, in sein Bild oder eben sein Fetisch, seine Ikone. Photographie und Design sind nahezu gleichalt und haben beide eine ähnlich unbestimmte, oft nur über ephemere Quellen erschließbare Vor- und Frühgeschichte. Ist für die Photographie eine Sitzung der französischen Commission des sciences et de l'artes im Jahre 1839 begriffsbestimmend geworden, so kann dies für das Design mit der Gründung des britischen Select Committee of Pattern and Art im Jahre 1835 fixiert werden. Im gesellschaftlichen Gebrauch sind sich Design und Photographie immer so nahe gewesen, daß für beide beispielsweise gleichermaßen gilt, daß, je erfolgreicher ein Entwurf oder ein Bild ist, sein Urheber umso stärker in der Versenkung des Anonymen verschwindet.

Das Mechanische am Design hat seinen Ursprung in der Architektur und wurde für rund einhundert Jahre vom modernen Credo form follows function bestimmt. Die Kritik an diesem Spruch, die gerade im hedonistischen Gerede der Postmoderne laut wurde, hat schlicht eines übersehen: Dem Design war die Funktion schon zuvor abhanden gekommen. Gerade der Computer ist ein perfektes Beispiel für das Ende der Mechanik: Was in ihm ist und arbeitet, hat mit seinem Gehäuse nahezu nichts zu tun. Das Skelett der Motherboards und Steckkarten und Slots läßt sich intelligenter lösen als in der Form von Meccano- und Märklin-Metallbaukästen aus den 1930er Jahren mit etwas Plastik-Außenhaut aus den 1960ern - da hat auch noch kein frog geholfen. Ergo ist das Bild des Geräts von keiner Aussagekraft über seine Leistung, seine Fähigkeit, seine Funktion. Die Geschichte des Bildschirms als Objekt gestalterischen Fleißes wird ebenfalls in Bälde abgeschlossen sein - und dann ist es

vollends unsinnig, mit Postwurfsendungen voller bunter Sachphotographien für diese Geräte zu werben.

Glücklicherweise wird für derlei Bilder, auch wenn sie sich noch Photographie nennen, schon länger kein Bromsilber mehr vernichtet - alle diese Prospekte entstehen inzwischen komplett im Netzwerk der Agenturcomputer und Ablichtungsfabriken; ihre Bilder sind zu Recht nur noch Halbzeug oder Vorstufe. Im Bereich der Elektronik erleben wir derzeit allgemein für Maschine und Darstellung [für Hard- und Software zugleich] die Umkehrung des disegno-Prinzips. Der ebenso geniale wie ingeniose Einzelentwurf scheint passé; er wurde und wird durch autopoietische Systeme, unbrennbare Selbstläufer auf der Basis kleinster Anregungen ersetzt. Stolperstein neuer Ideen sind dabei die Sehnsuchtmuster der technischen Intelligenz, die prinzipiell zur Konvention tendieren - das Beispiel der Synthesizer und des wohltemperierten Klaviers - und die von Gestaltern oder Künstlern nur durch Unterlaufen der ästhetischen Erwartungen überwunden werden können, durch subversive Strategien in Suspense oder Mimesis. Es ist dies weniger das Flusser'sche Spielen gegen den Apparat als jenes moralische Moment der Moderne im Protest, das Martin Warnke vor gut eineinhalb Jahren hier in Karlsruhe so wortgewaltig einforderte - und das so leise verklang.

Für die Photographie gilt dies genauso lange wie für das Design - und die Photographen sind zu einem guten Teil selbst daran schuld. Ich konnte mir in den 1970er Jahren einen großen Teil meines und meiner Frau Studium dadurch verdienen, dass ich namhaften Photographen durch Studios und Locations vorausreiste, ihnen Aufbau, Beleuchtung, Kameras und Filme vorbereitete, damit sie mit Kunden und Models so perfekte Verhältnisse vorfanden, dass sie bloß noch auf den Auslöser zu drücken brauchten. [Die Namen der Leute behalte ich für mich!] Dann kam die Elektronik der Blitzanlagen und Belichtungsmesser, damit die nächste Generation der Abiturienten, die Mathematik aus allen Leistungskursen abgewählt hatten, endlich unbeschwert gestalten konnten - nur veränderte sich die Photographie schon in dieser Zeit [um 1980] so stark, dass der Schritt zur computerisierten Bildverarbeitung ein ganz kleiner wurde.

Wer immer eine Ausstellung historischer Sachphotographien anschaut - etwa die schönen Bilder von Willi Moegle bei Ulrich Fiedler in Köln während der 'photokina' -, der wird die Qualität der photographischen Abbildung im etwas schwammigen, aber hinreichend charakterisierenden Begriff des Tonwertumfangs festlegen. Im Berufsschulunterricht der 1960er Jahre lernten wir, dass ein perfekt entwickeltes Negativ rund 400 Graustufen differenzieren konnte, von denen etwa 40 ins papierne Positiv hinüberzuretten waren. Deswegen waren seinerzeit alle so scharf auf Diapositive, weil im Durchlicht die Valenzen so fein abgestuft erschienen. Die Studiobeleuchtung des Fernsehens verträgt ganze vier Stufen der Helligkeit, die zudem noch säuberlich voneinander getrennt sein müssen - die Mattscheibe als Vierfelderproblem [schon wieder Mathematik-Unterricht!]. Wenn ein Tintenstrahldrucker pro Farbe gut zwölf differenzierte Dunkelwerte ausgeben kann, schrei(b)t alles schon von photographischer Wiedergabe. Trotzdem: Das Heil und die Zukunft der Sachphotographie ist nicht in den besseren Valenzen zu suchen, denn die sind technisch machbar, und sie waren den Photographen auch nie wichtig genug. Die Nischenexistenz als medialer Dinosaurier hat zwar einige Annehmlichkeiten - als Grandhotel Abgrund wurde die Frankfurter Schule der Philosophie gern verspottet -, doch reicht das nicht sonderlich weit. Um Beispiele aus dem Design heranzuziehen: Sowohl die Tage des Porsche 911 wie die des Mini Cooper sind endgültig gezählt, und auch die Wiederbelebung des VW-Käfers ist ein Fall gerontologischer Sozialisa-

tion. Dasselbe gilt für Gropius' Türdrücker, für Wagenfelds Lampen und Glasgeschirre oder für Eames' Sessel. Musealisierung ist keine Fortschrittsidee: Das sagt hier einer, der Ausstellungen arrangiert und historische Photographien in Büchern aufbereitet, allerdings zu einem anderen Zweck.

Zurück zur Umkehrung des disegno und dort insbesondere des disegno interno. Damit haben sich die Photographen, und unter ihnen besonders die sachlichen, immer schwer getan. Ein genialer Entwurf ist keine Photographie; sie ist Abklatsch oder Abzug der Welt, ist bei allem Arrangement, nach aller Inszenierung (auf-)genommen. Die moderne Forderung nach einem unverwechselbar eigenen Entwurf von Welt stand dem Blick der Bildermacher diametral entgegen, ja dieser Blick war es, der dem Gestalter als Weltbeweger und Weltbeglucker den Garaus machte. Unendlich wiederholt, wird jedes Design in Kürze anonym. Unendliche Reproduktion raubt dem Original das Individuelle, hebt es jedoch ikonisch an und fordert durch die Präsenz zahlloser Verdopplungen zum rituellen Gebrauch auf. Insofern mag es nur wenig erstaunen, daß gerade die Sachphotographie in neuesten Strömungen bildender Kunst eine tragende, mitunter entscheidende, oft schon akademische Rolle spielt. Die ikonische Wirkung läßt sich leicht beschreiben: Sie evoziert Erinnerung. In den Fluten heutiger Bilder kann sich nur orientieren, wer schon Bilder im Kopf hat, die ihn prägten: Bilder der Erinnerung. Sie sind der Grund, warum heute mehr Bücher denn je zuvor gelesen werden - allen Medientheorien zum Trotz. Denn in Büchern werden Bilder beschworen, die eine Erinnerung suggerieren, deren Realität verschwimmt. Das ist schön, doch Vorsicht ist geboten, denn nichts ist trügerischer als die Erinnerung. Schon die Behauptung, dass Erinnerung vor allem bildhaft sei, ist eine schwierige Verengung, wie Frank Popper und John Eccles vor rund zwanzig Jahren belegten - Sigmund Freud und seiner Traumdeutung zum Trotz. Wird aber bildhafte Erinnerung hier und jetzt als wesentliche Orientierungshilfe menschlicher Existenz, Erfahrung und Erkenntnis angenommen, so hat allein die quantitative Zunahme von Bildern Dimensionen erreicht, die eigenständige, kulturell zuvor nicht erfahrbare Wirkungen erzeugen.

Hier erst ist Kritik am Angebot der Massenmedien geboten: Die unendlichen vielen Bilder in den Kanälen und Netzen von TV und Computern schaffen selbst Erinnerung, wenn auch eine nicht mehr körperlich erlebte. Den sleeper effect liebte zunächst die Boulevardpresse und liebt jetzt das Privatfernsehen: Wenn die Quelle vergessen ist, bleibt die Botschaft als Erinnerung unüberprüfbar im Gedächtnis haften - vulgo: Irgendetwas wird schon hängenbleiben. Viel mehr bleibt hängen, als wir uns alle vorstellen können; sonst bräuchten wir die Entsorgung unserer Psychoabfälle durch Träume gar nicht. Wie die Veränderung unserer Wahrnehmung durch photographische Erinnerungen als Traumata ablaufen kann, hat Roland Barthes in seiner *Chambre claire* unnachahmlich genau beschrieben; dem kann hier nichts hinzugefügt werden.

Erinnerung ist also Eingabe in den Medienkreislauf. Und Photographie ist noch vor jeder Literatur das Medium der Erinnerung schlechthin. Für die Sachphotographie bedeutet dies über alle Mimesis hinaus, dass das Bild eines Objektes, Dinges oder einer Sache seine Erinnerung begründet. Im deutschen Sprachgebrauch heißt dieser Vorgang Prägung - und genau so ist er gemeint: Die Münze dessen, der uns regiert oder repräsentiert, bestimmt den Platz, den wir in der Geschichte einnehmen. Konrad Lorenz hat seinen frühen Einfluss auf Graugänse ebenfalls Prägung genannt, im beruhigenden Gefühl, dass mindestens diese Tiere ihm immer folgen würden. Als prägend bezeichnen wir Erinnerungen, die in unserem Leben auf die eine oder andere Art Veränderungen herbeigeführt haben oder nach neuerem Sprachgebrauch

identitätsstiftend geworden sind. Und wird über derlei prägende Erinnerung in Gesprächen - echten Dialogen, wie die Kommunikationsforscher so schön schreiben - berichtet, so immer in Erzählungen oder Bildern, deren narrative Form sich einer photographischen Schilderung annähert.

Gerade die Alltagshistoriker Mittel- und Nordeuropas haben dabei herausgefunden, daß die mündliche Überlieferung - als oral history methodisch fixiert [ohne Photographie gibt es überhaupt keine oral history, sondern nur Grimms Märchen] - umso stärker ist, je ephemerer, unscheinbarer, nebensächlicher eine zugrundeliegende Photographie ist. Wo kein Gestaltungswille auf die Bildform Einfluss zu nehmen schien [dass dem nie so sein kann, weiß auch jeder], muß die Authentizität umso größer wirken. Vom Bild aus gesprochen: Je trockener die Sachschilderung, umso mehr Raum bleibt zur eigenen Besetzung der Bildfläche mit narrativen, erinnernden Inhalten. Das ist nun aber kein Plädoyer für schlechte Bilder [obwohl es gerade diese sind, die nach der Einführung des Fernsehens noch Karriere machen konnten - man denke an den toten Dr. Dr. Barschel im Genfer Hotelzimmer, der geradezu als Parodie auf den 'Toten Marat' von Jacques Louis David gelten kann, der wiederum als atheistische Kreuzabnahme Jesu zu lesen ist]. Dies ist im Gegenteil ein Aufruf zur Wertschätzung der Sachphotographie, und sie ist wieder aus der Geschichte zu belegen.

In ihrem gemeinsamen Manifest Produktion - Reproduktion vom Juli 1922 wiesen Lucia und László Moholy-Nagy auf die Bedeutung aller Reproduktionstechnologien hin und riefen zur deren Nutzung für [von ihnen so genannte] produktive Zwecke hin. Zu Recht ist an diesem Manifest und dem ihm nachfolgenden Buch ‚Malerei Fotografie Film‘ von 1925/27 die mangelnde Kenntnis eben jener Technologien Photographie und Film samt ihrer künstlerischen (also produktiven) Anwendung kritisiert worden, doch darum kann es im heutigen Kontext nicht gehen. Die Argumentation von Text und Buch, wie sie teilweise auch in Walter Benjamins epochalen Essay ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘ eingeflossen ist, geht dahin, daß eine jede Abbildtechnologie zunächst und ökonomisch primär zur Reproduktion von Vorhandenem genutzt wird oder werden soll und sich erst allmählich in Nutzungen überführen läßt, denen ästhetischer Eigenwert und damit einem dem disegno entsprechender Entwurf als geistige Tätigkeit zugestanden werden kann. Nicht umsonst sind die ersten Arbeiten der Künstler im Umfeld der technologischen Avantgarde entweder Photocollagen oder Photogramme, also vorhandene, gefundene und zusammengefügte Druckabbildungen [nicht immer nur Photographien, wenn man auch Max Ernst in dieses Umfeld einbezieht] oder aber Schattenwürfe der Dinge und Sachen auf lichtempfindlichem Papier - ohne jede Kamera.

Wie sich die produktive Nutzung der Photographie im Sinne der Avantgarde entwickelt hat, wissen wir - und auch, dass dies längst und endgültig Geschichte geworden ist. Was übrig blieb, ist ein Paradoxon: Die Schilderung von Sachen mittels Photographie hat eine literarische Qualität bekommen, und dies umso mehr, je weniger sie auf irgendwelche Eigenarten formaler oder stilistischer Natur pocht. Sachphotographie übermittelt die Gestalt der Dinge, Analoges, das sich nicht bis in Null/Eins-Schaltungen herunterrechnen läßt. Damit schafft Sachphotographie die Verdopplung genau jene Fetische, als die die Dinge selbst ins Leben der Menschen geraten waren. Unter dem Titel ‚Kölner an sich‘ haben Winfried Fischer und Fritz Kissels eine Portraitreihe geschaffen, bei der sie ihre Protagonisten baten, sich mit einem Gegenstand vor der Kamera zu präsentieren, den sie auf die sprichwörtlich einsame Insel mitnehmen würden. Als Ritual ist dies in Zeiten des

Internets so komisch [weil bar jeder Vernunft] wie die Herbeirufung von Regen durch Tänze; dennoch waren viele Menschen zu dieser Handlung bereit. Photographie zeigt die Dinge, die Menschen zeigen, die soziale Positionen repräsentieren, als Dinge, deren Beziehung zu diesen Menschen sich im Blick der Betrachter verselbständigen und daher oft genug den Intentionen der Bildermacher zuwiderlaufen.

(Fast) kein Photo ohne Sache, daher mein allgemeiner Titel mit dem Begriff des Eingabemediums. Es ist hoffentlich hinreichend deutlich geworden, dass mir die Konnotationen von Gestalt und Erinnerung eng genug beieinander liegen, um sie im englischen Input zusammenfassen zu können. Darum soll es hier heute gehen: Die Sachphotographie ist im Zeitalter elektronischer Reproduktionstechnologien zum Momentum des Erinnerns geworden. Und damit beginnt sie auf visuelles [wie zuvor auf akustisches] Sampling und Scanning einzuwirken, noch bevor irgendein Bild im Computer entstand oder entsteht. Die Arbeit des Photographen besteht darin, visuelle Erinnerungskomplexe bereitzustellen, die in jede Visualisierung einfließen. Das ist noch nicht Literatur [ein weitverbreitetes Missverständnis derzeitiger Medientheorie], aber auch nicht mehr Halbzeug. Das ist die Schaffung hochkomplexer, verdichteter Strukturen als Angebot. Dieses Angebot verweist als Dienstleistung auf ihren gesellschaftlichen Gebrauch und als Design [oder meinetwegen auch Kunst] darüber hinaus. Im Gebrauch bedeutet ein solches Bild-Angebot per Photographie die Bereitstellung visueller Gestalten in knapper und verknappbarer Form; massenkommunikativ so robust, daß sie Reproduktions- und Transfer-Verluste unbeschadet überstehen - deswegen funktionieren die einfachen Bilder [die, wie in der Literatur bei Tucholsky, nicht einfach zu machen sind] so gut und lange. Über diesen Gebrauch hinaus gehen nicht etwa neue Formen [die gibt es fast nicht mehr], sondern neue Arrangements und Kontexte. Günter Förg hat mit seinem aus Malerei und Photographie kombinierten Œuvre einen beispielhaften Weg vorgeführt, Jeffrey Shaw mit seinen frühen Video- und Computer-Arbeiten einen anderen. Ohne Sachphotographie kommen beide nicht aus, und sie haben selbstverständlich hohe Ansprüche an die Gestaltqualität dieser Abbildungen - was nicht unbedingt heißt, daß es dabei um phototechnische Standards ginge [was die meisten handwerklich ausgebildeten Photographen gern verwechseln].

Frühe, sogenannten vorgeschichtliche Kulturen haben einen magischen Gebrauch von Dingen entwickelt, die als Verweis auf transzendente Kräfte oder zum Bannen allgemein menschlicher Ängste, vor allem vor dem Tod, benutzt wurden. Die Dinge sind nach dem Aufkommen von Sprache und Schrift zunehmend von Zeichen ersetzt worden, deren Referenz jedoch mit jeder Veränderung von Kultur und gesellschaftlichem Konsens veränderbar war. Die Photographie - als genuin positivistisches Abbildmittel entwickelt - hat von Anfang an das Bild von Dingen vor das abstraktere Zeichen gesetzt. [Der Kunstkritiker Jules Janin schrieb schon im Januar 1839: 'Jetzt kann man den Türmen von Notre Dame befehlen: "Werdet Bild!" und die Türme gehorchen.] Der Erfolg war, dass die Dinge sich veränderten, selbst zum Zeichen wurden, abstraktere Konnotationen erhielten, surreale Praktiken als individuelle Magien hervorriefen. Der Missbrauch des photographischen Bildes durch die Propaganda faschistischer, stalinistischer und aller Art diktatorischer Systeme in der Mitte des 20. Jahrhunderts hat die unbedingte Referenz auf das Abgebildete - immer schon ein Mythos von der dunklen Seite der Aufklärung - endgültig zerstört. Was geblieben sind, und was die Photographie nunmehr zum Eingabemedium in alle Arten von Bildproduktionsprozesse macht, sind Spuren der Authentizität.

Seit gut dreißig Jahren schrumpft, mit Henri Lefèbvre, das Universum der Dinge; seit rund fünf Jahren schrumpft auch das Universum der Bilder. Wenn Photographen es nicht mehr schaffen werden, ihre Aufnahmen als Momente, die es zu erinnern gilt, vorzuführen, dann ist es auch damit vorbei. Mag sein, dass die Menschen zu diesem Zeitpunkt auch keine Erinnerung mehr brauchen; vielleicht ist dies dann das Paradies. Ich fände das jedoch sehr langweilig und hoffe es nie zu erleben.

© Rolf Sachsse