

Marco Meier [Hg.]

Auf der Suche nach dem foto- grafischen Unikat

Zwischen
analoger und
digitaler
Reproduktion

rüffer & rub

Marco Meier [Hg.]

Auf der Suche nach dem foto- grafischen Unikat

Zwischen
analoger und
digitaler
Reproduktion

Der Herausgeber und der Verlag bedanken sich für die großzügige Unterstützung bei

Collegium Helveticum

Der rüffer & rub Sachbuchverlag wird vom Bundesamt für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre 2016–2020 unterstützt.

Erste Auflage Herbst 2017
Alle Rechte vorbehalten
Copyright © 2017 by rüffer & rub Sachbuchverlag GmbH, Zürich
info@ruefferundrub.ch | www.ruefferundrub.ch

Umschlagsfoto: © stillfx | 123rf.com
Autorenporträt: © Marco Meier

Schrift: Arnhem, Helvetica
Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG, Altusried
Papier: Fly 05, spezialweiß, 130 g/m², 1.2



ISBN: 978-3-906304-30-4

6	<i>Marco Meier</i> Prolog – Das Paradox einer vergeblichen Suche
12	<i>Marco Meier</i> Reproduzierbarkeit in der Fotografie als Gestus menschlicher Kulturtechnik
20	<i>Monika Faber</i> Statt Mimesis: Materielle Qualitäten in der Fotografie um 1900
32	<i>Bernd Stiegler</i> Das Glück der Reproduktion und die Suche des Singulären
46	<i>Yves Bossart</i> Die Wüste ins Bild holen – Monochrome Welten <i>Hans Danusers Fotografie-Projekt »The Last Analog Photograph – Landschaft in Bewegung«, 2007–2017</i>
56	<i>Valentin Groebner</i> Einzigartiges Gesicht, reproduziertes Gefühl. <i>Die Fotografie wird im Mittelalter erfunden</i>
76	<i>Johannes Binotto</i> Reverse Shots: Vom Wiedersehen der Fotografie im Film
94	<i>Stefan Zweifel</i> S/M in S/W – Nostalgische Abschweifung
104	<i>Ulrike Meyer Stump</i> »Recycled Books«: Reedition und <i>Remake</i> im zeitgenössischen Fotobuch
124	Anhang
125	Anmerkungen
131	Bildnachweis
134	Personenregister
136	Dank
137	Autorenbiografien

Prolog – Das Paradox einer vergeb- lichen Suche

Marco Meier

Wo über Fotografie nachgedacht wird – und zwar seit deren Erfindung im 19. Jahrhundert –, ist das Paradox gegenwärtig. *Die Suche nach dem fotografischen Unikat* ist vergeblich. In einem strengen Sinn von Einzigartig gehören die Kategorien wie Original und Unikat nicht zu einem Medium der Reproduktion. Bernd Stiegler hat recht, wenn er in seinem Beitrag zu diesem Buch feststellt, dass wir eigentlich keine »emphatischen Bestimmung von Singularität brauchen«, um Fotografie angemessen zu denken. Und auch Monika Fabers Feststellung, die Fotografie sei »nicht als Medium der Kunst geboren«, zielt in die gleiche Richtung. Trotzdem ist diese Suche seit bald 180 Jahren im Gang. Ob es die Pioniere dieses neuen Mediums der Sichtbarkeit so wollten oder nicht, die Fotografie brachte sich als Kulturtechnik der Abbildung vor allem gegen die Kunst in Stellung. Die neue Sichtbarkeit schuf zwar auch unter Wissenschaftlern aller Art große Unruhe, ganz besonders aber in den Kreisen der Kunst und hier im Speziellen unter den Porträtmalern. Der moderne Mensch wollte sich fortan nicht mehr malen, sondern fotografieren lassen. Viele Porträtisten verloren ihren Broterwerb.

Es war der 19. August des Jahres 1839, als an der Akademie der Wissenschaften in Paris der Öffentlichkeit erstmals die Methode vorgestellt wurde, die es dem Maler Louis Jacques Mandé Daguerre möglich machte, mit chemischen Mitteln die Bilder der Camera obscura festzuhalten. Das Daguerreotyp war geboren. Daguerreotypien waren Unikate im besten Sinn einer ersten auktorialen Setzung, weil sie als Artefakte noch nicht reproduzierbar waren. Aber im Anspruch waren sie bloße Reproduktionen natürlicher Gegenstände, Landschaften oder Menschen. [↗ **Abb. 1, S. 8**] Der Fotograf war nicht der eigentliche Schöpfer dieser Bilder. Die Natur bildete sich mit Licht quasi selber ab. In der Pariser Zeitung »Gazette de France« wurde bereits im Januar 1839 über eine entsprechende Erfindung spekuliert und diese kritisch kommentiert. Daguerres Errungenschaften seien ein Hohn für alle wissenschaftlichen Theorien über Licht und Optik und versprechen, »falls sie sich bewahrheiten, eine wahre Revolution in den malerischen Künsten zu bewirken«. Denn die Bilder Daguerres erlaubten nicht bloß eine »vorübergehende Reflexion der natürlichen Gegenstände, sondern eine dauerhafte Wiedergabe« derselben. Und man könne sie »nach Hause tragen wie ein Gemälde oder einen Kupferstich«.¹

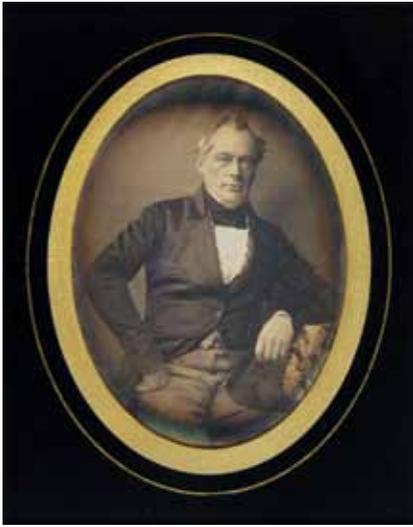


Abb. 1 | Anonym (Schweiz), *Portrait Dr. G. Imhof*, 1849

Ausführungen des Physikers und Politikers Dominique François Arago vor der Akademie der Wissenschaften in Paris waren denn auch euphorisch: »Das Daguerreotyp verlangt keine Handhabung, die nicht alle ausführen könnten. Er verlangt keine Fähigkeit im Zeichnen, keine manuelle Geschicklichkeit.« Arago lobte »die Nützlichkeit für die Künste, die Schnelligkeit der Ausführung und den Nutzen für die Wissenschaften«.²

Schon in dieser ersten Erklärung steckt das merkwürdige Dazwischen dieses neuen Mediums der Bildgebung zwischen reiner Technik und künstlerischem Schöpfungsakt. In diesem kulturtechnischen Dazwischen scheint sich eine ganz besondere Existenzweise der Fotografie zu verbergen, mit dem Soziologen Bruno Latour könnte man wohl von einem Hybrid sprechen. Fotografie wäre in diesem Sinn weder ein reines Produkt subjektiver Setzung noch ein reales Objekt. Baudelaire hatte vor 150 Jahren noch mit hochfahrender Polemik versucht, der Fotografie jede geistige und künstlerische Qualität abzusprechen. Im Erhabenen der Kunst habe sie nichts zu suchen. Auf unterster Stufe könne sie allenfalls ihre Dienerin sein. Walter Benjamin setzte über ein halbes Jahrhundert später noch einen drauf, wenn er in seinem epochalen Werk »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit« schrieb, die Techniken der Reproduktion zertrümmerten die Aura der Kunstwerke. »Von der fotografischen Platte zum Beispiel ist eine Vielheit von Abzügen mög-

Kunst für jeden Bürgerhaushalt gewissermaßen. Die Welt trat neu in Erscheinung, wurde im Kleinformat für jedermann neu ersichtlich und verfügbar. Auf wunderbare Weise schien sich das bürgerliche Ideal zu verwirklichen, dass sich in Zukunft die Sichtbarkeit der Welt demokratisiert. Bilder aus aller Welt sollten nicht mehr nur Privileg einiger weniger sein. Die Moderne schien ihr Medium gefunden zu haben. Die

lich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn. In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.«³

Walter Benjamin scheint gespürt zu haben, dass der Kultur durch die Reproduzierbarkeit ein Paradigmenwechsel bevorstand, der alle Bereiche des öffentlichen Lebens radikal verändern könnte. Hinter dem Anspruch der Demokratisierung kamen medial immer mehr die Massen ins Blickfeld: »Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung.«⁴ In Kunst und Kultur hatte die Reproduzierbarkeit eine neue Aura der öffentlichen und medialen Aufmerksamkeit begründet. Und die zeitgemäße Nobilitierung besorgten künftig das Geld und der Markt.

Doch zurück zu unserer Suche nach dem scheinbar verlorenen Unikat. Das hier vorliegende Buch ist eine Art Werkstattbericht. Im Studienjahr 2011/12 war ich kulturwissenschaftlicher Gast am Collegium Helveticum der ETH und Universität Zürich. Die Reproduzierbarkeit war eines der Schwerpunktthemen, die dort in diversen Forschungsprojekten fächerübergreifend verhandelt wurden. Der Fotograf und Künstler Hans Danuser, der im Studienjahr 2009/10 als Gastprofessor am Collegium wirkte, war zu meiner Zeit weiterhin als assoziierter Fellow mit Forschungsprojekten zur Fotografie beschäftigt. Zusammen mit dem Chemiker Reinhard Nesper suchte er nach neuen Möglichkeiten der chemischen Prozessierung für die analoge Fotografie. Im Sinn einer thematischen Kontinuität bot sich mir für ein eigenes Projekt zur Reproduzierbarkeit und Fotografie aus Danusers laufenden Forschungen heraus die Chance, das Thema kulturphilosophisch weiterzuentwickeln. Schließlich fanden dafür neben Hans Danuser und mir noch Gerd Folkers, Professor für Pharmazeutische Chemie und Direktor des Collegium Helveticum, Andreas Pospischil, Professor für Veterinärpathologie und eben Reinhard Nesper, Professor für Anorganische Festkörperchemie zu einer Projektgruppe zusammen. Aus je anderer Sicht war unser gemeinsames Augenmerk auf die Frage fokussiert, inwiefern sich digitale Bildproduktion und analoge Fotografie in ihrer spezi-

fischen Art der Reproduktion vergleichen lassen. Kann digitale Abbildung noch als Fotografie im klassischen Sinn von »Zeichnen mit Licht« bezeichnet werden?

In Rahmen dieses transdisziplinären Vorhabens lud die Projektgruppe im Sommer 2012 zu einem Workshop in die Räume der Semper Sternwarte in Zürich ein. Zwei Tage lang diskutierte eine Handvoll Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unter dem Titel »Spuren der Wüste Gobi oder vom Wert des Unikats« über formale, ästhetische und materielle Qualitäten der je anderen Art fotografischer Reproduzierbarkeit. Macht es einen fundamentalen erkenntnistheoretischen Unterschied, ob von einem digitalen Abbild oder einer Fotografie gesprochen wird, ob ein Bild nur als Oberfläche oder als materiale Substanz und künstlerische Intention reproduziert und gelesen wird? Die Frage nach der Bedeutung von Autorenschaft wurde gestellt. Und die Notwendigkeit von Singularität in der Fotografie stand zur Debatte.

Die Mehrzahl der hier im Buch vorgelegten Texte basiert auf den Referaten der erwähnten Tagung. Wir verbinden mit dieser Publikation aber nicht den Anspruch, die aktuellsten wissenschaftlichen Ergebnisse diesbezüglicher Forschung abbilden zu können. Vielmehr liegt uns daran, einer etwas breiteren Öffentlichkeit Einblick in einen transdisziplinären Diskurs zum Thema Reproduzierbarkeit in der Fotografie zu geben.

Abb. 2 | Ansicht der Ausstellung »Alles im Kasten« im Collegium Helveticum, Zürich



Alle Projekte, die an der Tagung verhandelt wurden, legten die Basis für neue Publikationen, Forschungen oder weiterführende künstlerische und kulturtechnische Präsentationen. Gerade erst hat das Bündner Kunstmuseum Chur in einer umfassenden Werkschau gezeigt, was den Künstler Hans Danuser seit zehn Jahren antreibt, mit der Fotografie als künstlerischem Medium quasi eine analoge Neuerfindung zu proben. Darüber führte der Philosoph Yves Bossart mit Hans Danuser ein Gespräch. Das Referat des Historikers Valentin Groebner bahnte den Weg zum viel beachteten Buch »Ich-Plakate. Eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeitsmaschine«. In der Eingangshalle des Collegium Helveticum konnte im Nachgang zur Tagung die Ausstellung »Alles im Kasten« realisiert werden, ein Versuch, in 12 Vitrinen die Geschichte der Fotografie zu skizzieren. [➤ **Abb. 2**]

Und das Thema bleibt aktueller denn je. Der Übergang von der fotochemischen Fotografie zu den elektronischen Bildtechnologien beschreibt einen Bruch, der auch literarische Spuren hinterlässt. Darüber sinniert in diesem Buch der Autor Stefan Zweifel. Es wäre aber falsch, die zwei Kulturtechniken der Bildgebung gegeneinander auszuspielen. Aber es lohnt, unsere Suche nach Unikat, Original oder jedenfalls künstlerischer Singularität im Sog dieses Umbruchs nicht ganz aufzugeben. Persönliche Abzüge großer Fotografen sind mit dem Qualitätsmerkmal »Vintage« zu Rennern in den Auktionshäusern der Kunst geworden. Das Polaroidbild, das der Popkultur in den 1970er-Jahren das massentaugliche Instant-Bild mit Hang zu Trash und Camp bescherte, wird heute mit Handschuhen als unzweifelhaftes Unikat gehegt und gepflegt. Alte Fotobücher werden als rare Sammelstücke gehandelt. Künstler andersherum haben für sich die Qualität analoger Bild- und Buchproduktion neu entdeckt und weiterentwickelt, wie Ulrike Meyer Stump in ihrem Beitrag zeigt. Und im weiten Feld dokumentarischer und wissenschaftlicher Bildgebung bleibt die Frage unbeantwortet, was uns in Zeiten von Fake News verlässlich vor falscher Zeugenschaft und geschönter Sichtbarkeit schützt. Die Theorie der Fotografie auf jeden Fall schreibt sich täglich fort. Auf andere Weise, wie uns Johannes Binotto vermittelt, nicht zuletzt auch im Film.

Das Glück der Reproduktion und die Suche des Singulären

Bernd Stiegler

Fotografien sind, anders als Kunstwerke, nicht immer schon reproduzierbar, wohl aber reproduzierend gewesen. Viele ihrer Techniken – von den Daguerreotypen der Frühzeit über die Gummidrucke der Piktorialisten um 1900 bis zu den Polaroids des 20. Jahrhunderts – bringen einzig Unikate hervor. Die einen zielten auf die Reproduktion, hielten aber nur Unikate in Händen. Den anderen standen komplexe Reproduktionsverfahren zur Verfügung, diese aber ihrem Kunstwillen im Wege. Die Grenze zwischen Unikat und Reproduktion ist in der Geschichte und auch der Theorie der Fotografie in eigentümlicher Weise fließend. Unikate werden als Reproduktionen vorgestellt, und Reproduktionstechniken können Unikate hervorbringen. Drei knappe Fallstudien sollen exemplarisch einige Varianten dieser produktiven Durchlässigkeit der Grenze zwischen Unikat und Reproduktion vorstellen: Eine erste gilt den frühesten Fotografien überhaupt, eine zweite der piktorialistischen Fotografie der Jahrhundertwende. Die dritte schließlich stellt drei wichtige theoretische Positionen vor, die in eigenwilliger Weise eine Singularität des Reproduktionsmediums zu denken versuchen.

1. Reproduzierende Unikate: die Frühzeit der Fotografie

Nicéphore Niépce suchte zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach einem neuen Reproduktionsverfahren, das es gestatten sollte, Kunstwerke in einfacherer Weise reproduzierbar zu machen, und erfand fast *en passant* eine neue Art von Bildern, die zuerst einmal nichts anderes taten, als bereits bestehende ein einziges Mal zu reproduzieren. Einige wenige von ihnen haben sich erhalten, andere werden in den Briefen Niépces erwähnt.¹ [↗ **Abb. 9 und 10, S. 34**] Zu diesen kamen dann Bilder hinzu, die mithilfe einer in einem Zimmer seines Hauses aufgestellten Camera obscura aufgezeichnet wurden. Niépce nahm dabei sein unmittelbares, ihm vertrautes Umfeld auf, reproduzierte es in Gestalt automatisch erzeugter Bilder, bei denen sich sein Eingriff vor allem auf technische Fragen beschränkte. Gleichwohl war der Gegenstand keineswegs unbedeutend, sondern vielmehr ein regelrechtes Dispositiv.

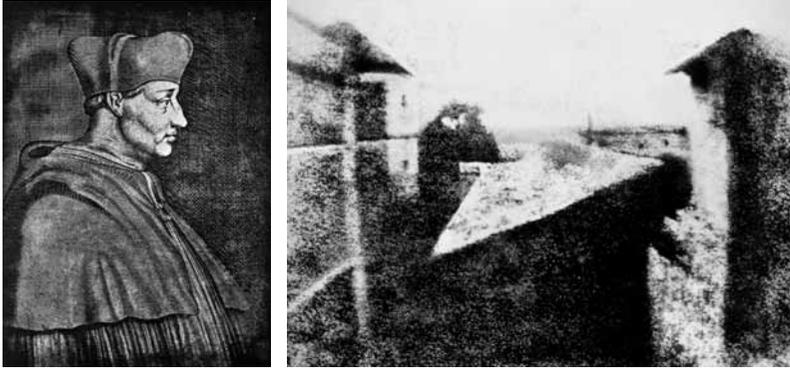


Abb. 9 | Joseph Nicéphore Niépce, *Heliographie nach einem Stich mit dem Porträt des Kardinal d'Ambroise*, 1827

Diese beiden Formen fotografischer Reproduktion existieren durchweg nicht nur in Gestalt von Unikaten, sondern waren zudem mit allerlei Mängeln gegenüber den Vorgaben behaftet. Gegenüber den Grafiken fehlte der Fotografie nicht nur – zumindest zu Beginn – der Detailreichtum, auch die Kolorierung war schwierig, und das Objekt in vieler Hinsicht weniger leicht zu transportieren und zu verwenden.

Und als sich Niépce den grafischen Vorlagen ab- und der Außenwelt zuwandte, brauchte es, wie es die Briefe an seinen Bruder in wunderbarer Klarheit bezeugen, einer besonderen Ekphrasis, um überhaupt auf den Bildern das zu erkennen, was die Camera obscura aufgezeichnet hatte. Niépce beschreibt in seinen Briefen mitunter minutiös das auf der vermutlich beigefügten Fotografie Abgebildete, damit sein Bruder das Dargestellte identifizieren kann:

»Die Voliere ist verkehrt herum abgebildet, die Scheune liegt auf der linken anstatt auf der rechten Seite. Die weiße Masse, die rechts neben der Voliere oberhalb des Gitterzauns erscheint und die man nur undeutlich erkennt, aber so, wie sie auf dem Papier durch die Spiegelung des Bildes dargestellt wird, ist die weiße Butterbirne, die sehr viel weiter entfernt steht. Und dieser schwarze Fleck in Höhe des Wipfels ist eine lichte Stelle zwischen den Zweigen. Jener schwarze Schatten rechts zeigt das Dach des Backofens, das viel niedriger scheint, als es ist, weil die Kästen ungefähr 5 Fuß über dem Boden stehen. Schließlich, mein lieber Freund, stellen die kleinen weißen Striche oberhalb des Scheunendachs einige Zweige von Bäumen aus dem Obstgarten dar, die man flüchtig sieht und die auf der Retina abgebildet sind.«²

Die Beschreibung oszilliert in eigentümlicher Weise zwischen Innen- und Außenraum, zwischen der Retina des Beobachters und jener technischen, die in der Camera obscura belichtet wurde. Sie wiederholt den Blick aus dem Fenster, aus der Camera, in der die Camera obscura steht, um zu veranschaulichen, was hier überhaupt zu sehen ist. Nicéphore Niépce hatte dabei, wie seine Briefe weiterhin zeigen, offenkundig erhebliche Schwierigkeiten, Begriffe für die neu entstandenen Bilder zwischen Unikat und Reproduktion zu finden. Mal nennt er sie »dessins«, mal »gravures« und dann auch »épreuves« oder eben auch »rétines«, um nur einige Begriffe anzuführen. Selten war epistemologische Unruhe sprachlich greifbarer. Und diese betrifft letztlich auch die Bestimmung der Unterscheidung von Unikat und Reproduktion. Die Grenze zwischen beiden ist fließend. Das ist zugleich die besondere Seinsweise der Fotografie, die in ihrer Geschichte fortwährend zwischen Singularität und Reproduktion, Unikat und massenweiser Kopie oszilliert und dieses Hin und Her zugleich in vieler Hinsicht für ihre theoretischen wie praktischen Bestimmungen nutzbar macht. Es ist eine Unterscheidung, die von Niépce bis zur Gegenwart in besonderer Weise zugleich über ihre Funktion, ihre Stellung und ihre epistemische wie ästhetische Rolle entscheidet.

Vieles wird gleich zu Beginn entschieden, als die Fotografie als neues Medium benannt und beschrieben, verglichen und eingeordnet wird. Als Daguerres Erfindung der Öffentlichkeit vorgestellt wird, haben wir es – anders als die Aufnahmen von Niépce – mit Bildern von so verblüffender Genauigkeit und Detailtreue zu tun, dass die Betrachter sie wiederum detailliert beschreiben, um das Bildwunder überhaupt in Worte fassen zu können. Technisch-material betrachtet, handelt es sich weiterhin um lauter Unikate, die aber, so die zeitgenössischen Beschreibungen, nichts anderes als besondere Formen der Reproduktion sind. Die Unterscheidung zwischen Unikat und Reproduktion seitens des Bildes wird eingezogen zugunsten einer besonderen Reproduktionsleistung des Bildes selbst, das als Kopie, Verdoppelung oder materielle Übertragung verstanden wird – eine Art von »natural magic«, wie es seinerzeit hieß. Die Betrachter halten Unikate in Händen, in denen die Natur sich selbst »abkonterfeit« hat: eine Art Autogenesis natürlicher Bilder, die ein-

zig durch das Licht ohne die eingreifende Hand des Künstlers hervorgebracht wurden. Die Fotografien sind das technische Wunder einer natürlichen Schöpfung als Reproduktion.

Die Fotografie ist daher wesentlich auch dann Reproduktion, wenn sie als Bildmedium nicht oder nur mit großer Mühe reproduzierbar ist. In einem wohl 1838 entstandenen Flugblatt, das die neue Erfindung präsentiert, heißt es so programmatisch: »Die Erfindung besteht in der unmittelbaren Reproduktion von Abbildern der Natur, die von der Camera obscura aufgenommen wurden, ohne Farben zwar, jedoch mit einem großen Reichtum der tonalen Abstufung.«³ Und am Ende fügt Daguerre hinzu: »So ist das *Daguerrotyp* kein Gerät, das dem Abzeichnen der Natur dient, sondern ein chemischer und physikalischer Prozess, welcher der Natur dabei hilft, sich selbst abzubilden.«⁴ Die Fotografie ist ein technisches Verfahren, das die Aufzeichnung natürlicher Bilder gestattet. Sie ist damit im Wortsinn natürliche Reproduktion. Bekanntlich führte diese Bestimmung zu einer Fülle von ästhetischen und epistemischen Konsequenzen, die bis hin zur Vorbildlichkeit der Fotografie für die Formulierung wissenschaftlicher Objektivität reicht, die eine Zeit lang in den Naturwissenschaften anzutreffen ist. Es ist gerade die Qualität der Fotografie als Medium der Reproduktion, die ihr diese Alleinstellung unter den grafischen Verfahren ermöglicht hat.

Abb. 11 | Louis Jacques M. Daguerre, *Notre Dame und die Île de la Cité*, Paris, um 1838/39

