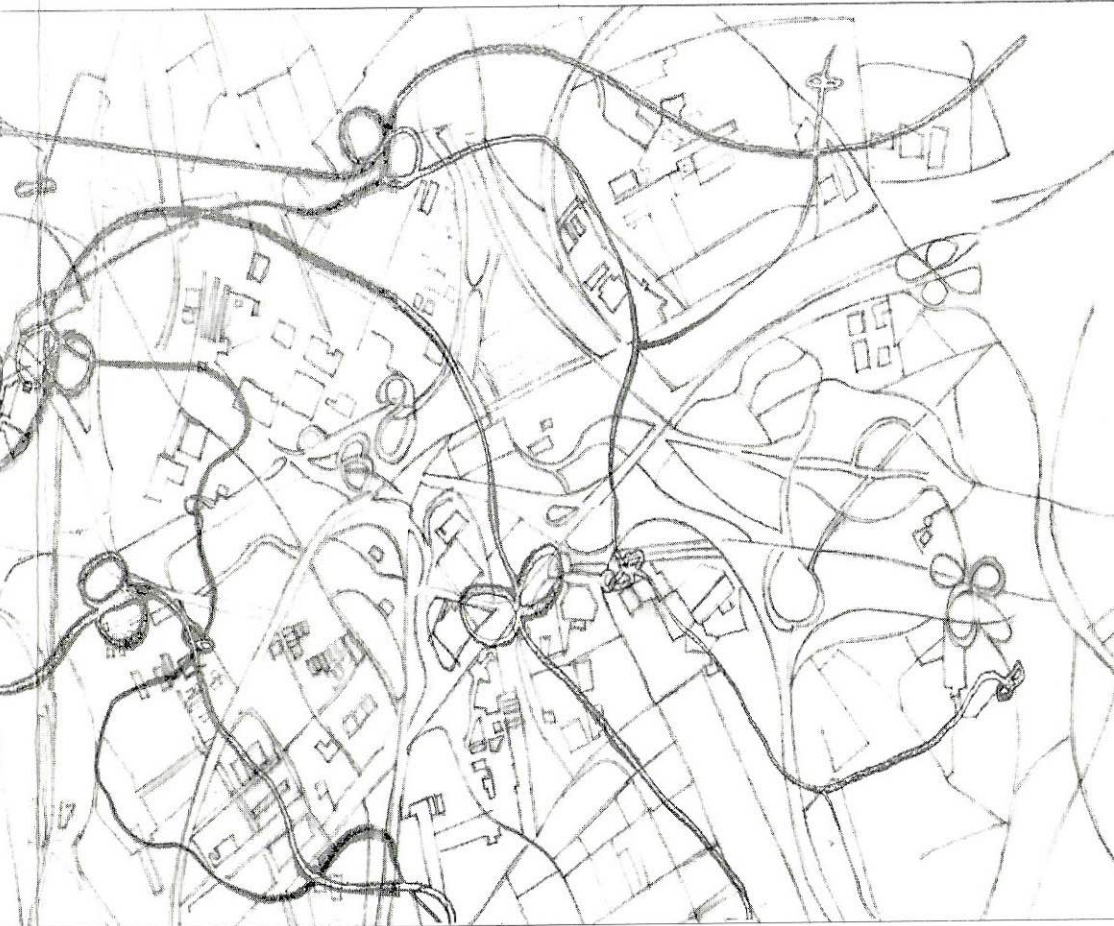


PLURALE.

ZEITSCHRIFT FÜR DENKVERSIONEN 2 (2003)



NATUR

Von der fotografischen Natur zweier Kakteen

MARC RIES

Ich möchte in diesem Text zwei Fotografien von zwei Kakteen gegeneinander halten und unter bildpragmatischen Aspekten zu lesen versuchen. Zwar stellt sich die Frage, wie sich die Natur der Pflanze im Foto unterschiedlich darstellen lässt, vorrangig gilt es jedoch, die Frage nach der Natur der Fotografie selbst zu stellen, und zwar im Hinblick auf ihre Veränderung von einer analogen zu einer digitalen »Natur«. Hierzu ist es mir wichtig, eine besondere Gewichtung des *Bildraumes* vorzunehmen, dies innerhalb einer allgemeinen Reflexion zu einer *Geoästhetik* der Medien. Das Konzept der Geoästhetik habe ich eingeführt, um bestimmte, von technischen Bildmedien erzeugte Prozesse besser fassen und ihre Praktiken als Kulturtechniken umfassender darstellen zu können. Diese Prozesse und Praktiken binden das Mediale an die Konstitution, die Wahrnehmung und das Handeln von und mit sozialen Räumen und Landschaften. An dieser Stelle soll die fotografische Raumerzeugung, Raumwahrnehmung und ein bestimmtes Interagieren der Elemente des fotografischen Raumes besprochen werden, zunächst in allgemeiner Form, dann in der Anwendung auf zwei künstlerische Fotografien. Den Wahrnehmungsraum möchte ich nun gleich zu Beginn mit Merleau-Ponty fassen.

PLURALE 2
(2003), 53-67

Raumniveau

»Le corps n'est pas dans l'espace, il habite l'espace.« Der Körper ist nicht im Raum, er bewohnt den Raum, sagt Merleau-Ponty und erlaubt mit dieser Feststellung eine besondere Qualifizierung des sozialen Raumes. Diesen sozialen Raum gibt es nur, weil es den Körper, in der

phänomenologischen Lesart, den »Leib« gibt, die Körper der Menschen, die sich nebeneinander befinden – also koexistieren – und ereignishaft in Beziehung treten können – also koinzidieren. Der Leib, so Merleau-Ponty, ist Subjekt des Raumes. Dieser wird nicht als »der« Raum wahrgenommen, sondern als je singuläres Raumniveau. Wir befinden uns stets auf einer bestimmten Raumebene, die wir wechseln können. Wir orientieren uns auf dieser Ebene. Merleau-Ponty exemplifiziert seine Überlegungen mit Beispielen aus psychologischen Wahrnehmungstests. Er geht quasi von Abweichungen aus, um die »normale« Raumwahrnehmung beschreiben zu können. Hier ein Beispiel aus Wertheimers »Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung«: Ein Spiegel reflektiert ein Zimmer, so dass es um 45% geneigt erscheint und also für den Blick des Betrachters schief wirkt, die Dinge in ihm, ebenso wie eine Person, die das Zimmer durchquert. Nach einigen Minuten kippt das Wahrnehmungsbild, versetzen sich die Elemente wieder in die Vertikale und der Betrachter sieht das Zimmer im Spiegel »normal«, nunmehr auf einem anderen Raumniveau. Jedoch gelingt die Orientierung in dem Spiegel-Schauspiel nicht mit meinem Körper als solchem, als Ding im objektiven Raum, sondern mit meinem Körper als einem »System möglicher Aktionen«, einem »virtuellen Leib, dessen phänomenaler Ort bestimmt ist durch seine Aufgabe und seine Situation.« »Nach einiger Zeit«, so Merleau-Ponty, »geschieht dieses Wunder, dass das reflektierte Zimmer ein Subjekt evoziert, das befähigt ist, dort zu wohnen. Der virtuelle Leib umarrangiert, verschiebt den realen Körper dergestalt, dass das Subjekt sich nicht mehr in der Welt empfindet, wo es tatsächlich ist – und statt seiner wirklichen Arme und Beine spürt es jene Arme und Beine, die notwendig wären, um in dem reflektierten Zimmer zu handeln – er bewohnt das Schauspiel.« Mit dieser wichtigen Einsicht, zum einen in die Existenz unterschiedlicher Raumniveaus, zum zweiten in die Existenz eines »virtuellen Leibes«, der stets schon unsere Alltagswahrnehmung begleitet und, als drittes, in das von den Bildern formulierte Angebot, in ihnen zu »wohnen«, gelingt eine vollkommen neue Perspektive auf das Verhältnis real/virtuell. Wenn der »reale« Körper stets auch schon »virtueller Leib« ist, dann lässt sich ein neues Verständnis medialer bzw. »virtueller« Räume, bzw. der »Wohnbarmachung« dieser Räume erarbeiten. Denn

mit der Eigenschaft »wohnen« lässt sich der relationale Charakter des sozialen Raumes gut verbinden. Wohnen heißt Beziehungen zwischen Elementen an einem Ort aufbauen. Und jedes mediale Raumniveau entwirft eine besondere Beziehungsstruktur von Bild und Betrachter. Der fotografische Bildraum evoziert in dieser Lesart ein Subjekt, das befähigt ist, dort, im Bildraum, zu »wohnen«, also Kontakt aufzunehmen mit den Referenten des Bildes.¹

Es gibt nicht verschiedene Wirklichkeiten, eine »echte« und eine »simulierte«, sondern verschiedene Wirklichkeitsniveaus. Niemand wird das Foto eines Menschen mit dem Menschen selbst verwechseln, ebensowenig wie ein Fernsehbild mit einem von ihm anektierten und übertragenen Ort. Alle Medien generieren ein neues Raumniveau von einer bestimmten Stelle, einem bestimmten Punkt aus. Diese Stelle in den Blick zu nehmen bedeutet, sich auf ein anderes Niveau einzustellen, wohl wissend, dass es ein »anderes« Niveau ist. Die Stelle medialer Raumniveaus ist stets die einer »Maschine« bzw., bei der Fotografie, die des materiellen Abzugs. So klein die Maschine in einer mächtigen Umwelt auch sein mag, sie vermag einen potenziellen Betrachter, Benutzer so sehr zu provozieren, dass sich dieser für das von ihr vorgegebene Raumniveau entscheidet und also sein Habitat in ihm einzurichten bereit ist.

Raumwechsel

Mit der Fotografie – als Prozess der chemischen Fixierung von nach optisch-physikalischen Regeln reflektierten Lichtwellen auf einem mobilen Bildträger – gewinnt eine apparative Bildkraft endgültig den Zuschlag für das »Überleben« des bürgerlichen Individuums im Zugriff der Gesellschaft und des Staates auf seine Wohn- und Lebensräume. Hier nun zunächst ein Exkurs zur fotografischen Bildproduktion, der meine spezielle theoretische Handhabe und Perspektive auf dieses Medium vorstellen soll.

Mit der Fotografie entsteht ein neuer Raum, ein neues Raumniveau. Aufnahme und Aufzeichnung beschreiben den technischen Vorgang – zum eigentlichen passiert ein Raumwechsel: das Individuum, das Ding vor der Kamera wechselt vom Hierraum in den Darstellungsraum des fotografischen Bildes. Die vom Objekt reflektierten Lichtwellen werden

¹ Siehe, auch für alle folgenden Zitate: Merleau-Ponty 1992, 281-344, Übersetzung MR

von der optischen Konstruktion der Camera Obscura aufgenommen. Diese folgt der im Quattrocento entwickelten zentral-perspektivischen Wiedergabe des Wirklichen. Mit ihr gelingt der präzise Ausdruck eines Bild-Raumes, damit die vollständige Wiedergewinnung der irdischen Wirklichkeit im Bild. Innerhalb dieser Projektion schreiben sich die Lichtwellen in die Emulsionsfläche des Trägermaterials ein, werden also chemisch umcodiert, nunmehr als Menge an Grau- oder Farbwerten, Pixel, die einer eigenen Ordnung folgen, einer eigenen »Natur« des Bildes zusprechen. Jedes Bild wird innerhalb eines Zeitsegments aufgenommen, das unser neurophysiologisch vorgegebenes zeitliches Grundmaß von Gegenwartserfahrung – Wahrnehmungsgestalten erfahren wir erst ab drei Sekunden Dauer – überfordert. Dass wir jedoch das Bild wahrnehmen, liegt daran, dass der für uns nicht wahrnehmbare Zeitmoment der Aufnahme (1:25 Sek. z.B.) in den zeit-resistenten Bildraum eingeräumt, in ihm also »bewahrt« wird. Zeitresistent ist dieser Bildraum selbstverständlich aufgrund der zweiten, der chemischen Operation, der Belichtung der Silberoxiddörner auf der fotografischen Platte. Derart vollzieht sich ein Raumwechsel, der auch Ziel des Unternehmens ist, denn im fotografischen Bildraum verbleibt das Aufgenommene. Es ist nunmehr an zwei Orten gleichzeitig anwesend, an dem Ort, an welchem es sich gerade real-körperlich befindet und an dem, der vom fotografischen Verfahren der Zeit entzogen wurde und der nun, als tatsächlich neues Raumniveau, auf sein Entrée im Blick des Betrachters wartet. Denn erst im begehrlchen Blick des Betrachters etabliert sich der fotografische Raum zur Gänze und der Betrachter wird Teil des Bildes. Der Bildraum sucht mich mit seinem Ereignis auf, will sich mit mir als Ereignis eines Subjekts in Beziehung setzen und mir ein Wohnen in ihm selbst anbieten. Die Bildbetrachter, ihr virtueller Leib, sie synthetisieren in ihrer Bildraumwahrnehmung² alle Elemente und »räumen« sozusagen »ein«. Erst diese hermeneutische Schließung entscheidet darüber, ob der Raum bspw. ein Raum der »Kontrolle« oder der »Liebe« sein wird.

Die Fotografie hat in der Anwendung auf Porträtbilder ihren Status als Massenmedium etabliert und sich in Folge als Kulturtechnik des 19. Jahrhunderts profiliert. Als Medium technischer Reproduzierbarkeit gelingt es ihr, jegliches Motiv automatisch, ohne gestalterischen Eingriff,

² siehe Löw
2001

als fotografisches Bild zu verdoppeln und zu konservieren. Zum Massenmedium jedoch avanciert sie erst, als die technischen Voraussetzungen einem Großteil der Bevölkerung die Selbstabbildung kostengünstig ermöglichen, also mit der Entwicklung der Sofortaufnahme und des Negativs. »Das eigentliche Opfer der Fotografie aber«, schreibt Walter Benjamin, »wurde nicht die Landschaftsmalerei, sondern die Porträtminiatur. Die Dinge entwickelten sich so schnell, dass schon um 1840 die meisten unter den zahllosen Miniaturmalern Berufsfotografen wurden. [...] Dabei kamen ihnen die Erfahrungen ihrer ursprünglichen Brotarbeit zustatten, und nicht ihre künstlerische, sondern ihre handwerkliche Vorbildung ist es, der man das hohe Niveau ihrer fotografischen Leistungen zu verdanken hat. [...] Das war die Zeit, da die Fotografiealben sich zu füllen begannen.«³ Die Fotografie stellt sich dieserart in den Dienst einer für die Epoche notwendigen kulturellen Operation, der Operation *existenzieller Selbstvergewisserung*⁴. Das fotografische Verfahren ist angetreten, die im 19. Jh. durch die Industrialisierung hervorgerufene Entwirklichung der Kultur und der Individuen in ihrem zeit- und veränderungsresistenten Bildraum aufzuheben und sich als Zeuge und Zeugnis analog der Faktizitäten dieser Welt anzubieten. Jedoch nicht nur als Zeuge, Zeugnis einer Existenz, agiert das fotografische Selbstbild, sondern zugleich als Angebot, alle emotionalen Begehrenisse⁵ in ein Wohnen mit dem Bild umzutransformieren.

³ Benjamin
1988, 235

⁴ siehe auch
Freund 1974

⁵ siehe Böhme
2000, 14

Ich möchte an dieser Stelle auf die Notwendigkeit verweisen, eine Unterscheidung zu treffen zwischen dem fotografischen *Bildort* und dem fotografischen *Bildraum*. Zu beobachten ist, dass »die Objektwelt in den Bildträger hinein wanderte. Ja, dass die Dingwelt mit der Entdeckung des neuen Mediums ihren Ort verlassen konnte, um sich an einem anderen Ort – dem fotografischen Bild – niederzulassen.«⁶ Dieser Bildort ist höchst mobil, also nicht, wie die traditionellen Orte, adressierbar, es sei denn über seine Lagerung in Alben und Archiven. Wenn jedoch das Foto in welcher Form auch immer mitgenommen wird, so wechselt es seinen geografischen Bezugspunkt ununterbrochen und sein Ort ist stets der gleiche, wie derjenige seines »Trägers«. Der Bildraum substanzialisiert diesen Verortungsprozess. Der sozio-mediale Raum der Fotografie definiert sich in Abgrenzung zum physisch-

geografischen Raum als ein vitales Geflecht von Lagebeziehungen, als Koexistenz vielfältiger Elemente und ihre Koinzidenz, ihr aufeinander Bezugnehmen im Angesicht eines Ereignisses. Die Fotografie bildet ein bestimmtes sozio-mediales Raumniveau aus, das mehrere Qualitäten vereint, die der vor-mediale soziale Raum nicht mehr einzulösen in der Lage ist. Auf drei Qualitäten soll besonders hingewiesen werden.

⁷ siehe Dubois
1998, Ries 2002

Die identifizierende Wiedergabe. Das entwickelte Foto identifiziert sein Sujet innerhalb eines indexikalischen Referenzsystems.⁷ Die Fotografie vermag ihre primäre Aufgabe darin zu sehen, von sich als Bild zu abstrahieren und auf die Existenz des Aufgenommenen zu verweisen – und zwar auf die zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Kamera positionierte, sich positionierende Existenz. Die fotografische Spur folgt dem Willen des Individuums, sich seiner selbst zu vergewissern. »Sein eigenes Bild zu erwerben und aufzustellen nahm einem die Angst vor dem Tod; man bewies sich selbst seine Existenz und sorgte dafür, dass eine Spur von ihr blieb.«⁸ Jedoch ist es nicht bloß die Angst vor dem in säkularisierten Zeiten als tatsächliches Ende verstandenen körperlichen Tod, die es zu überwinden galt. Auch die Bedrohung vor der Entfremdung im industriellen Arbeitsprozess, das sozusagen kleine, alltägliche Sterben in den Fabriken und Institutionen des Kapitals und der Gesellschaft verlangt eine Kompensation, besser eine Ersatzexistenz im geläuterten Raum des Bildes. Nun *koexistieren* der erschöpfte, unterworfenen Arbeiter und Angestellte und ihr der Realwelt enthobenes fotografisches Ebenbild, um in auserwählten Momenten der Entspannung über die Bildbetrachtung zu *koinzidieren*, also dem Individuum sich seine Selbstvergewisserung ereignen zu lassen. »Die Referenzpunkte der Familienerinnerung veränderten sich. Der symbolische Besitz eines geliebten Menschen im Bild kanalisierte die emotionalen Beziehungen und wertete den visuellen Kontakt zu Lasten des physischen auf.«⁹

⁹ Corbin 1992,
434

Die Demokratisierung des Porträts. Dem fotografischen Porträt gelingt mit seiner massenhaften Umsetzung ab 1860 ein politischer Akt klassenübergreifender Gleichsetzung. Man könnte darüber spekulieren, dass das Foto die Gleichheit der Menschen *vor ihrem Bilde* einlöst. »Die neuen Möglichkeiten des Menschen, ein Bild von sich machen zu lassen und zu besitzen, förderte sein Selbstwertgefühl und

bewirkte eine Demokratisierung des sozialen Geltungsstrebens.«¹⁰ D.h. die von dem bürgerlichen Staat initiierte politische Gleichstellung aller als bürgerliche Individuen konnte zumindest auf der imaginären Bühne des Fotoateliers eine erste Bestätigung erfahren.

¹⁰ Corbin 1992,
432

Die Mobilisierung des Referenten. Ähnlich dem Tagebuch kann das Foto entweder ständig vom Besitzer mitgetragen werden – als Anhänger, Medaillon, Visitenkarte oder einfach so – oder aber im Privatraum in unterschiedlichen Konstellationen zur Verfügung stehen – in Familienalben, als ausgestelltes Porträt etc. Die Beweglichkeit des Bildortes macht den Bildraum offen für unterschiedliche Kontexte. So wie das Foto überall und instantan gemacht werden kann, so kann es auch stets als Beweis der eigenen und der anderen Existenz hervorgeholt und zur Betrachtung frei gegeben werden. Es (re-) aktualisiert das selbstreflexive und emotionale Begehren nach höchst individueller Existenz.

Jedoch die dieserart über das fotografische Abbild konstruierte Unverwechselbarkeit des Individuums kommt nicht nur diesem zugute, sondern wird auch vom Staat zur sozialen Kontrolle der Bürger genutzt, zunächst in Bildarchiven der Polizei, dann in »Lichtbild«-ausweisen.

Ab der Mitte des 19. Jh. sieht der bürgerliche »Durchschnittsmensch« seine Existenz in zwei Bildräume hinein erweitert: In den auf die bürgerliche Identität in »Bildausweisen« aufbauenden Machtanspruch des Staates i.S. der Kontrolle und der Disziplinierung, und in den auf das zu bewahrende Selbstbild aufbauenden der fotografischen Familienalben, Medaillons, Visitenkarten, in denen der Einzelne die Intimität, das Bewusstsein seines Soseins rettet und bewahrt. Erstmals verräumlicht sich die Zeitlichkeit der eigenen Biografie in einer endlosen Kette technischer Bilder.

Ein neu-sachlicher Kaktus

Der Fotograf Albert Renger-Patzsch, der Neuen Sachlichkeit zugeordnet, übernimmt – mit vielen anderen, wie László Moholy-Nagy, Edward Weston, Karl Blossfeldt – die Aufgabe der Porträtfotografie nach deren »Aufhebung« in der Kodak-Boxkamera, die George Eastman ab 1888 propagiert. Diese macht den Berufsfotografen überflüssig und jeden Einzelnen zum Produzenten all jener Porträts, die für seine

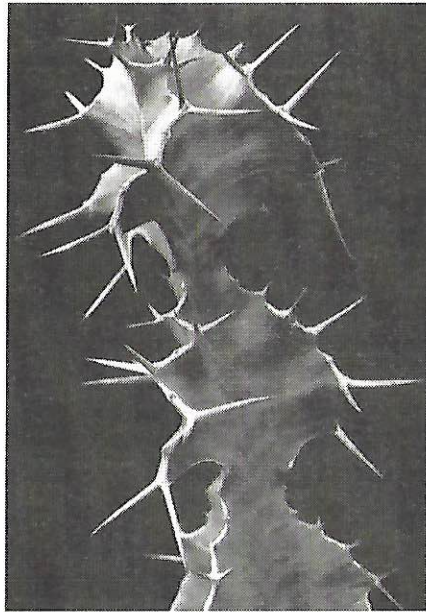


Abb. 1 Albert Renger-Patzsch: *Euphorbia grandicornis*,
aus: Renger-Patzsch (1928) 1992, Tafel 8

existenzielle Selbstvergewisserung von Belang sind. Das Massenmedium Fotografie findet nun nicht nur im massenhaften Wunsch nach Selbstabbildung und in der Konsumtion dieses Selbstbildes seine Legitimation, sondern ebenso in der massenhaften Produktion durch die Individuen selbst. Jeder ist nun ein möglicher Fotograf und fotografiert im Wunsch nach Reterritorialisierung, nach Wiederverräumlichung im Bild. Die Künstlerfotografen hingegen versuchen nicht nur den Menschen, sondern auch die Welt der Dinge, der natürlichen und künstlichen Dinge über die Fotografie zu reidentifizieren, sie für den Menschen anders sichtbar zu machen, denn in ihrem Verwertungszusammenhang für die kapitalistische Industrie und Gesellschaft. Renger-Patzschs Buch von 1928 *Die Welt ist schön*, für das er selber den Titel *Die Dinge* vorgeschlagen hatte, gruppiert zur Hälfte Naturdinge, zum anderen Artefakte unterschiedlicher Kontexte.¹¹

Die unbedeutete Natur verwandelt sich in dieser Fotografie zu einem Individuum. Renger Patzschs Porträts von Natur- und sozialen Objekten

¹¹ Renger-Patzsch 1992

entdinglicht diese, verschafft ihnen einen höchst individuellen Ausdruck. Die Menschen, die an der Entfremdung und Entwirklichung leiden, sollen versöhnt werden mit der Welt, jedoch nicht mit der Welt sozialer Artefakte, der kommunikativen und politischen Szenarien, sondern mit der Welt der »Dinge«. Renger-Patzschs ästhetische Dialektik nimmt ihren Anfang mit der Verdinglichung der modernen Verhältnisse, um dagegen den – offensichtlich vergessenen oder übersehenen – singulären Ausdruck der Dinge zu stellen. Ziel ist ein herrschafts- und interessefreies, ein *ästhetisches Zusammenleben*. Wobei das Ästhetische hier eine über eine hoch differenzierte Wahrnehmung ermöglichte Anerkennungsbewegung einschließt.

Renger-Patzschs *Euphorbia grandicornis*-Porträt ist das Foto einer bekannten Kakteenart. Einer Zierpflanze also, wie sie überall vorkommt. Der Fotograf macht von dieser Pflanze ein Bild. Anders gesagt, er lässt sie mithilfe fotografischer Techniken wiedererstehen. Wir sehen einen skulpturalen Körper, die expressive Lichtsetzung verstärkt die Wirkung der Stacheln, der konkaven und konvexen Oberflächen, der gewählte Ausschnitt zeigt die obere Hälfte der Pflanze, wobei die letzten Stacheln knapp den oberen Bildrand berühren. Das Hochformat betont die »Figur« der Pflanze.

Das fotografische Porträt der Kaktuspflanze zeigt diese auf eine Weise, wie sie als Pflanze nie wahrgenommen werden wird. Alle fotografierten Dinge von Renger-Patzsch erlangen eine bildliche Eigenmächtigkeit, die ihrer konkreten Funktion oder Nutzung zuwiderläuft. Denn so wie der Besitzer des Kaktus niemals seine Pflanze wahrnimmt, als ob sie ein Foto wäre, so wenig wird ein Arbeiter ein bestimmtes Maschinenteil (jene der zweiten Hälfte des Buches) wahrnehmen, als ob sie fotografisch wäre – er wird es als Funktionselement einschätzen, alles andere jedoch übersehen. Alles andere, das ist jene bildliche Eigenmächtigkeit, jener besondere ontologische Status, den das Ding als Fotografiertes, als Bild gewinnt.¹² In dieser seiner Porträtierung, man könnte auch sagen fotografischen »Monumentalisierung«¹³, schaut die Natur des Fotos als Bild einer Kakteenpflanze zurück, sucht im Betrachter jene Reflexionsebene, die dieser zur Einsicht in die gestörten Natur- und Dingverhältnisse gewinnen kann, um aus der Verallgemeinerung, die das Pflanzenfoto entlang seiner besonderen Spur des

¹² siehe Böhme 1999

¹³ siehe Deleuze / Guattari 1996, Kapitel 7: Perzepte, Affekt und Begriff

Referenten betreibt, rückzuschliessen auf sein eigenes Verhältnis zum anderen. Nur weil der Kaktus mit seiner zweiten Bild-Natur zugleich einen besonderen Seinsstatus zugesprochen bekommt (und gerade kein bloßes Abbildungsverhältnis eingeht), vermag dieses Bild eine originäre Beziehung zum Sein des Dings »Kaktus« einzulösen.

Mag das Porträt des Kaktus, also sein visuell synthetisierter Totalcharakter, allzusehr die ambigue Leidenschaft des Menschen zu ihm als Stück Natur aufzeigen – fasziniert und distanziert zugleich ob der gewaltvollen, unheimlichen Oberfläche –, alle übrigen Pflanzenporträts in dem Buch tun ein gleiches. Denn das ist ja die besondere Koinzidenz des Porträts. Sie ermöglicht ein Ereignis als Nahsicht, die den einmaligen Ausdruck einer Pflanze, eines Dinges offenbart, dergestalt, dass sich uns Betrachttern zugleich deren Univozität zeigt. Wir treten mit diesem Porträt in einen Dialog, werden zu einem – abschließenden – Teil des Bildraumes, treten also in Beziehung, jedoch in vollkommener Achtung der univoken Qualitäten des anderen. Die Porträtfotografie der Dingwelt ist also zu diesem Zeitpunkt jenes Medium, das sowohl den Humanismus der frühen Neuzeit, als auch die idealistischen Errettungsprogramme bspw. in Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*¹⁴ im technischen Artefakt der Fotografie, jedoch gegen-instrumentell, zu revalidieren versucht. Ihre Dialektik lässt eine Ästhetik in ihr Recht treten, die mit dem Raum des fotografischen Bildes einen Versöhnungsdiskurs betreibt und in diesem wohl auch reüssiert.

Ein geklonter Kaktus

Dieter Hubers Pflanzen- und Menschenporträts sind eigentümlich ineinander verstrickt.¹⁵ Sie thematisieren genetisch manipulierte Pflanzen und Menschen, zeigen allerdings digital manipulierte Bildobjekte. Man muss eine gewisse Äquivalenz akzeptieren zwischen der biotechnischen und der bildtechnischen Innovation. Beiden gelingt es über den Eingriff in die molekulare/digitale Grundstruktur völlig neuartige, andersartige Lebewesen zu züchten. Beide Ergebnisse authentifizieren das technische Verfahren, damit die Abhängigkeit der »Produkte« von dem Bio- und Digital-Engineering. Die natürlichen Prozesse und ihre Darwin'schen oder Daguerre'schen Entwicklungs-

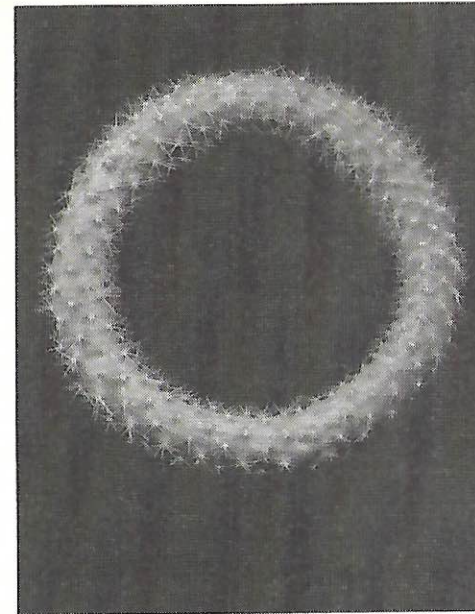


Abb. 2 Dieter Huber: *Klone 75*, aus: Huber 1997, 76

gesetze werden zurückgestellt. Sie bilden nur ein Ausgangsmaterial, einen Rohstoff aus dem qua Technik etwas völlig Neues, Anderes entsteht.

Vielleicht zeichnen sich die *Klone* Hubers dadurch aus, dass diese Bilder ohne Kamera entstanden sind. Sicherlich gab es ein digitalisiertes Stück Außenwelt, quasi der fotografische Realkaktus, am Anfang, doch entwickelt hat sich der kreisrunde Kaktusklon in einem Labor, innerhalb der grafischen Umgebung einer Bildbearbeitungssoftware. Es lässt sich sagen, dass das fotografische Verfahren von einem *photogenerativen* Verfahren abgelöst wird, also einem Verfahren, das Bildlichkeit nicht als Abdruck von Lichtreflektionen entstehen lässt, sondern als Ausdruck von Programmen, die das Sujet deterritorialisieren, es also aus seiner natürlichen Umgebung herausnehmen und in ein artifizielles Environment »reembedden«, wo es nach fremden Evolutionsgesetzen in neuem Lichte entsteht. Die Pixel strahlen aus sich heraus.

¹⁴ Schiller (1795) 1965

¹⁵ Huber 1997

Das Oberflächliche an der Arbeit von Dieter Huber mag die »billige« Referenz auf das genetische Klonen sein und die Probleme, die man sich damit einkauft (ein Grund allerdings auch für die Beliebtheit seiner Arbeiten, fordern sie doch zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Bio-Engineering heraus). Dies bleibt jedoch für meine Analyse sekundär. Wesentlich ist, dass Huber eine prägnante Demonstration dessen erstellt, wie sich Bildlichkeit entwickelt und verändert hat und dass sich heute zwei Verfahren, zwei Paradigmen gegenüberstehen. Das Paradigma fotografischer Identifizierung, gekoppelt an Vergewisserung und Versöhnung, und das Paradigma fotogenerativer Verwandlung. Ein Problem stellt sich dann, wenn beide Paradigmen nicht getrennt, sondern ineinander gleiten und absichtsvoll verwechselbar gemacht werden. Hier ein Versuch, einige wesentliche Eigenschaften digitaler Fotografie zu benennen.

Mit dem digitalen Code ist eine neue Äquivalenz, ein neuer Äquivalent entstanden. Eine Art Vereinheitlichung greift Platz, die mittels verschiedener Übersetzer (Kameras, Scanner...) alle Dinge erfasst und vergleichbar macht. In ihrer binären Übersetzung wird ein Tausch, ein Austausch möglich (Tondateien werden von Bilddateien gesteuert und umgekehrt). Doch nicht nur wird alles austauschbar (verwechselbar?), die binären Kombinationen erlauben es auch, direkt in sie einzugreifen, sie zu modifizieren und somit aus der Digitalisierung der Dinge den Code eines vollkommen anderen künstlichen Dings zu erzeugen. »Weil das digitale Bild aus diskreten Pixeln zusammengesetzt ist, die ihnen zugewiesene mathematische Werte besitzen, kann das ganze digitale Bild durch Modifikation der jeweiligen Pixeldefinition verändert werden.«¹⁶ Äquivalenz und Modifikation sind also die beiden Basisoperationen des neuen Regimes. Über die Digital-Äquivalenten entsteht eine Parallelwelt. Über die Modifikationsstrategien wird diese Welt heteronom.

Wird ein Fotomaterial digitalisiert, erfährt es nicht nur seine Umwandlung in eine neue Form, sondern auch die in einen neuen »Systemraum«¹⁷. Dieser neue Systemraum ist auf der Softwareebene der eines »Graphical-User-Interface«, einer grafischen Umgebung, die das Material den unterschiedlichsten Modifikationen unterwirft. Die »Natur« der Computergrafik ermöglicht es, ein Foto zu »morphen, klo-

nen, überlagern, filtern, weichzeichnen, scharfzeichnen, zu spiegeln, invertieren, drehen, es zu skalieren, zusammenzupressen, zu strecken, kolorieren, mit Rastereffekten zu versehen...«¹⁸ Hier stoßen wir nun wieder auf die strukturelle Ähnlichkeit von Genom und Foto. Beide lassen sich klonen. Beide aufgrund der Bekanntheit ihres jeweiligen Codes. Diese Modifikation des Klonens passiert also für beide systematisch und willkürlich. Dem Systemraum der digitalen Fotografie sind Äquivalenz und Modifikationen welcher Art auch immer als Paradigma eingeschrieben, damit Tausch und Täuschung.

Die Täuschung kann jedoch zweierlei Gestalt annehmen. Einmal als explikative Täuschung, zum anderen als strukturelle Täuschung. Dieter Huber arbeitet mit explikativer Täuschung: Es sind Bilder, die ihre Täuschung zugleich als eine solche zeigen, erklären, darstellen. Hier meint Täuschung das lustvolle Spielen und Handhaben mit den Prozessen und Ergebnissen des Systemraums zweiter Ordnung. Diese Täuschungen werden akzeptiert, da sie aus der systemischen Distanz/Differenz zu dem heraus, das sie zu täuschen vorgeben, keinerlei Vorteile ziehen (es sei denn einen kritischen). Die strukturelle Täuschung jedoch gibt vor, den Systemraum erster Ordnung nicht zu verlassen und sich als »identitätsstiftend« zu setzen. Sie verschweigt ihre Täuschungsabsicht zum Vorteil eines Machtgewinns. Macht über die Vorstellungen der Betrachter. Die Kakteen von Dieter Huber sind *dubitative* Bilder¹⁹, da sie die Täuschung explikativ und affirmativ setzen, also zum eigentlichen den *Zweifel* selbst ins Bild setzen. Aber eben positiv. Vielleicht ähnlich Descartes Vorgabe, an allem zu zweifeln, was Wahrnehmung und Denken hervorbringen, bis auf das Verfahren, die Methode selbst. So setzt sich auch mit Huber die digitale Fotografie als solche außerhalb jeden Zweifels. Wir affirmieren das Verfahren, die *techné*, nicht jedoch die Ergebnisse, an die wir – amüsiert und erschrocken zugleich – unbedingten Zweifel anmelden.

Der Kaktus von Dieter Huber verweist also nicht auf sein Modell in der Außenwelt. Sondern dieser Kaktus verweist auf das Programm der abstrakten Äquivalenz und ihrer Modifikationsstrategien. Das Porträt dient sich also nicht einem Versöhnungsdiskurs an, vielmehr evoziert es die Verwandlung, die existenzielle Veränderbarkeit, also die

¹⁶ Lunenfeld 2002, 165
¹⁷ s. Panofsky 1985. Der Systemraum der analogen Fotografie ist von optischen und chemischen Regeln bestimmt.

¹⁸ Lunenfeld 2002, 165

¹⁹ siehe Lunenfeld 2002

bedingte technische Metamorphose. Diese Metamorphose in Vermittlung zum Betrachter zu setzen, ist denn auch die Aufgabe des Bildraumes der digitalen Fotografie. Er soll die »polyvoken« Qualitäten dieses Raumniveaus aufnehmen und sie auf seine eigene Existenz übertragen. Nunmehr findet ein Wohnen in dem Schwerelosen rein visueller Transfigurationen statt und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit wird »zur blauen Blume im Land der Technik«.²⁰

²⁰ Benjamin
1977, 157

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Fotografie. In: Benjamin, Walter.: *Angelus Novus*. Frankfurt/M. 1988, 229-247.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin, Walter: *Illuminationen*. Frankfurt/M. 1977, 136-169.
- Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. München 1999.
- Böhme, Gernot: *Die Wirklichkeit der Bilder*. Unveröffentlichtes Manuskript 2000.
- Corbin, Alain: Das Geheimnis des Individuums. In: Perrot, Michelle (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens 4 Band: Von der Revolution zum Großen Krieg*. Kapitel IV. Kulissen, 427-514.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Frankfurt/M. 1996.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam, Dresden 1998.
- Freund, Gisèle: *Photographie et société*. Paris 1974
- Huber, Dieter: *Klones*. Saarbrücken 1997.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt/M. 2001.
- Lunenfeld, Peter: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/M. 2002, 158-177.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception* (1945). Paris 1992.
- Panofsky, Erwin: Die Perspektive als »symbolische Form«. In: Panofsky, Erwin: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1985, 99-168.
- Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön* (1928). Dortmund 1992.

- Ries, Marc: *Fotographie brute*. Peirce und die Fotografie. In: ders.: *Medienkulturen*. Wien 2002, 48-66.
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795). Stuttgart 1965.
- Wolf, Herta: Das Denkmälerarchiv Fotografie. In: dies. (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/M. 2002, 349-375.