

Iris Laner

Das Selbe anders erscheinen lassen

Referentialität und Abstraktion in der jungen österreichischen Photographie

Das „Wesen“ der Photographie scheint nach einem weit verbreiteten *common sense* dadurch ausgezeichnet zu sein, dass sie in ihrem Charakter stets referentiell ist. Er folgt der Einsicht, dass jedes Photo auf einer Lichtsituation beruht, die in der Vergangenheit auf eine lichtempfindliche Oberfläche getroffen ist und diese – gemäß den Lichteinwirkungen – verändert hat. Damit sind alle photographischen Bilder Gebilde der Vergangenheit. Anders als die Malerei – diese Einsicht teilen ebenso beinahe alle Abhandlungen zur Photographie – kann sie sich von diesem Bezug nicht lösen und scheint somit *der* Garant für ein direktes Bild der Geschichte zu sein. Die referentielle Natur, die sich vornehmlich der technischen Beschaffenheit der Photographie verdankt, wird so vor allem hinsichtlich ihres dokumentarischen Potentials positiv hervorgehoben, mit Blick auf ihre mangelnden bildnerischen oder künstlerischen Möglichkeiten dagegen oft negativ bewertet.

Roland Barthes ist einer jener Theoretiker, der das „Grundprinzip“ der Photographie, ihren referentiellen Charakter, stets betont und wie folgt auf den Punkt gebracht hat: Die Photographie macht die bildliche Aussage: „Es-ist-so-gewesen“. Jedes Photo besitzt damit einen eigenartigen Bezug zur Vergangenheit. Eigenartig ist der Bezug deshalb, weil er allein in der Gegenwart des Betrachtens zur Geltung kommt. Für Barthes ist jene Vergangenheit, die sich aus dem photographischen Bild zuspricht, allein in einer bestimmten Weise, nämlich „so“ gegeben. Nur im Modus des Photographischen wird sie als jene Vergangenheit, als die sie erscheint, für die Betrachtenden zugänglich. Sie korreliert dabei nicht mit dem Bild der Betrachtenden aus der Vergangenheit oder mit den (anderen, nicht-photographischen) Bildern der Vergangenheit. Durch die Betonung der spezifischen Weise der Vergangenheit im Photo wird betont, dass sie dezidiert kein Ab-Bild jener Sichtweise darstellt, wie sie schon damals „so“ gewesen ist. Sie ist vielmehr eine andere

Perspektive, die anzeigt, als wie vielgesichtig die Vergangenheit verstanden werden muss, da diese die möglichen verschiedenen Sichtweisen auf Vergangenes vereint. Damit wird der Frage nach der Vergangenheit eine Wende eingeschrieben: die Vergangenheit und mit ihr die Geschichte sind keine eindimensionale Linie, die sich von der Gegenwart in einem linearen Rückgang erschließen ließe. Der Vergangenheit ist, so wie im Übrigen auch der Gegenwart und der Zukunft, eine Uneindeutigkeit eingeschrieben. Sie unterliegt einer Perspektivität, die sie erst *als diese* Vergangenheit oder *als diese* Gegenwart (weiter *als diese* Zukunft) klassifiziert. Die Photographie ist dabei *ein* Weg (und dabei bei weitem nicht der einzige Weg), Vergangenes als Vergangenheit zu klassifizieren. Dies tut sie, indem sie im Augenblick des Abdrucks konstatiert: „Es-ist-so-gewesen“. Der photographische Akt wandelt dabei einen bestimmten perspektivischen Blick in ein Bild um. Dabei ist diese Wandlung vom Blick des Kameraauges in das Bild aber immer schon eine Ver- oder Um-Wandlung, da die Photographie eine eigentümliche Zeit- und Raumdimension besitzt, d.h. eine technische Eigenart, mit dem Zeit und dem Raum umzugehen. Obwohl das Photographierte also mit Sicherheit zu einem bestimmten Zeitpunkt so gewesen ist, muss es durchaus nicht als Wahrgenommenes – als die Wirklichkeit der Betrachtenden – so gewesen sein. Die Photographie offenbart demnach eine Weise des Gewesen-Seins, die ansonsten verschlossen bliebe. Für Roland Barthes ist das photographische Bild in seinem referentiellen Charakter damit kein bloßes Abbild der Vergangenheit, sondern ein Gebilde, das anders nicht fassbar geworden wäre als im Medium des Photographischen, indem es sich „zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt“ (Barthes 1985, 87) zuspricht. Diese treffende und zugleich folgenreiche Beobachtung Barthes' unterstreicht den Eigencharakter photographischer Wirklichkeit, die nicht in der des Wahrneh-

mungssubjekts aufgeht und diese bloß reproduzieren würde. Obwohl die Photographie also stets ein Referent der Vergangenheit ist, würde es jene Weise des Vergangenen, ihr So-Sein, nicht geben ohne den photographischen Blick, der von ihr Zeugnis gibt. Die Photographie ist daher zweifellos referentiell, doch keineswegs bloß reproduzierend oder abbildend. Vielmehr bildet sich im photographischen Akt eine neue Weise des Sehens aus, die unserem Sehen zwar verwandt ist (wenn wir etwa Personen, Orte oder Dinge auf Photos erkennen), dieses aber gleichsam be- und hinterfragen kann.

Wenn der referentielle Charakter der Photographie diese nun nicht auf etwas Vorgegebenes einschränkt – wie oft angenommen wird, gerade dann, wenn die „künstlerische“ Neigung der Photographie mit einem Fragezeichen versehen wird –, sondern ganz im Gegenteil ihren Freiraum erst aufspannt, dann stellt sich auch die Frage, wie sich dieser Freiraum zu unserem Bild der Wirklichkeit verhält und inwiefern er über dieses hinausgeht, ja, es vielleicht sogar in Frage zu stellen vermag. Anders formuliert: Inwiefern gibt das Grundprinzip der Photographie, die Referentialität, Aufschluss über das Wesen der Abstraktion, nämlich das Abweichen von einem direkten Bezug zu etwas Vorgegebenem, und umgekehrt?

Die Photographie kann nie als bloßes Abbild der „Wirklichkeit“ gelten, als austauschbarer Index, der keinen Mehrwert transportiert. Indem das photographische Bild die Wirklichkeit immer nur „beinahe“ (ebd., 76) trifft, kann kein Photo diese gänzlich in sich aufnehmen und vor Augen führen. Es bleibt stets ausschnitthaft und geht damit immer nur die Wirklichkeit tangierend gleichzeitig an dieser vorbei. Der Status des Photographischen ist deswegen aber keineswegs defizitär. Denn in dem Augenblick, in dem ein Photo unsere Wirklichkeit nicht trifft, bildet es eine neue Weise der Wirklichkeit. Im Photographischen wird die getrennte Rede von Wirklichkeit und Möglichkeit, von Aktualität und Virtualität somit in Bewegung gebracht. Ihr referentieller Charakter, der unseren Glauben an und unser Vertrauen in das photographische Bild trägt und stützt, knüpft sie an jene Weise, die wir als unsere gelebte Wirklichkeit bezeichnen. Durch ihre mangelnde Deckungsgleichheit mit dieser Wirklichkeit, durch ihre Abstraktion von dieser stellt sie die umfassende

Gültigkeit dieser einen Wirklichkeit aber gleichsam in Frage und öffnet das Feld für andere Dimensionen des Wirklichen. Dieses andere So-Gewesen-Sein, das uns die Photographie förmlich aufdrängt, indem sie unser Bild der Wirklichkeit stets usurpiert, ist in unserer Sichtweise aber immer schon mitgetragen. Es schwingt mit, obgleich es nicht zum Anschein gelangen mag.

Das Thema des Fragwürdigwerdens der Gültigkeit nur *einer* (aktual lebensweltlichen) Wirklichkeit in der und durch die Photographie kann nicht allein als theoretische Einsicht festgehalten werden. Gerade in der jungen österreichischen Photographie wird dieses Sujet rege für eine künstlerische Auseinandersetzung aufgenommen. Dabei gelangt in den sehr verschiedenartigen Ansätzen, Fragen rund um den Status der alltäglichen und den photographischer Wirklichkeit aufzuarbeiten, ein zentrales Leitmotiv immer wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit: die Abstraktion. Alle der hier vorgestellten vier PhotographInnen setzen sich in je unterschiedlicher Weise mit dem Thema der Abstraktion auseinander und versuchen, die eigenartige Verknüpfung von Abstraktion und Referentialität in der Photographie aufzuzeigen. Dabei wird ein Verständnis von Abstraktion augenfällig, das nicht mit einer traditionellen Auffassung einhergeht, welche ihrerseits besagt, dass Abstraktion ein Prozess des Distanznehmens zu einer geteilten Wirklichkeit ist und – rein konstruktiv – eine unabhängige Weise des Wirklichseins schafft. Indem die hier angeführten KünstlerInnen zeigen, inwiefern die Abstraktion mit einer bestimmten Art der Referentialität in Verbindung steht und nie ohne diese auskommen kann, machen sie darauf aufmerksam, dass sie – ebenso wie die Photographie selbst – nie ein nur konstruktives Verfahren ist, sondern auf die jeweiligen Gegebenheiten angewiesen bleibt. Freilich sind die Formen der Abstraktion, die hier eingesetzt werden, völlig unterschiedlich. Sie sind aber dahingehend geeint, dass sie alle den Freiraum zum Ausdruck bringen, den die Photographie trotz oder gerade aufgrund^[1] ihres referentiellen Charakters besitzt.

In den mikroskopischen Aufnahmen von Heike Kaltenbrunner (geb. 1979, siehe Abb. 1) gelangt die Suche nach der Entsprechung des Photographierten in der Wirklichkeit der Betrachtenden beispielhaft zum

Aufbruch. Dass man hier immer nur „beinahe“ erkennt, was aus dem Photo entgegenblickt, treibt das Wiederfindenwollen des Motivs in der gelebten Welt voran. Die Eigenart des photographischen Raums und seiner Zeit, die das Anderssein des Wirklichen anzeigen, welches auch in den jeweiligen Betrachtungsperspektiven mitgetragen ist, führen eine Entfremdung herbei. Die feinen Strukturen, die zwischen geometrischer Exaktheit und willkürlicher Geworfenheit wechseln, diese einander gegenüberstellen und sie gleichsam versöhnen, entsprechen nicht der herkömmlichen Sicht der Welt der benennbaren Dinge. Durch die verdichteten Makroaufnahmen erscheinen sie wie von einer anderen Welt und nicht unserer Wirklichkeit zugehörig – dennoch sind sie Teil derselben. Sie sind anders. Und doch sind sie nur eine andere Perspektive, eine andere Sicht auf die Dinge, die uns alltäglich umgeben. In diesen Arbeiten wird schnell deutlich, dass der Blick *auf die* Photographie nicht mit dem Blick *der* Photographie zusammenfällt. Während nämlich letzterer in einer strengen referentiellen Gerichtetheit ein spezifisches So-Gewesen-Sein festhält, verbleibt ersterer im Raum der Entfremdung, die sich aus der mikroskopischen Abstraktion ergibt. Obwohl diese Photographien also referentiell sind, erscheinen sie gleichsam als eine völlige Abstraktion ihrer Umstände, indem sie die situationale Eingebettetheit des Motivs, seine „wirkliche“ Größe, seine dreidimensionale Gestalt, seinen Gebrauchswert usw. verschleiern. Während der photographische Blick eine vergangene Weise des Erscheinens der Wirklichkeit (nämlich eines Steins vor dem Makroobjektiv) konstatiert, kümmert sich der Blick auf die Photographie um das, was sich in einer Schichtung von Vergangenheit und Gegenwart neu bildet und damit anders erscheint.

Auch die Arbeiten von Gerd Hasler (geb. 1979, siehe Bildessay dieser Ausgabe) widmen sich diesem Anders-Erscheinen. Allerdings gehen sie dabei den scheinbar umgekehrten Weg. Sie sind nicht der Mikrostruktur von kleinen Dingen gewidmet, mit denen wir anders als in der Makroaufnahme normalerweise nicht konfrontiert werden. Stattdessen verdanken sie sich einem Festhalten der Kamera an der Oberflächlichkeit dreidimensionaler Umgebungen. Hier verdichten sich Höhen und Tiefen zu einem strukturellen Geflecht. Die Erfahrung einer solch „oberflächlichen“

Wirklichkeit stellt sich in unserer alltäglichen lebensweltlichen Wahrnehmung nicht ein. Daher ist die Suche nach einer Entsprechung des Blicks auf die Photographie mit dem natürlichen Blick auf die Dinge zwar stets im Gang, doch letztendlich vergeblich. Die Wirklichkeit einer wässrigen Haut, die das Schwarz der umgebenden Nacht in sich aufnimmt und somit als weiche, dunkle Struktur festgehalten wird, ist jene des photographischen Blicks. Die Betrachtenden trifft sie allein durch die Photographie hindurch vermittelt und verstört sie damit in ihrer eigenen Weise, die Dinge anzusehen. Während sich die Photographie nur um die oberflächlichen Reflexionen kümmert, ist der betrachtende Blick immer schon beim Auffassen, Benennen und Einordnen des Gesehenen in eine kategorisierte Dingwelt. Der Blick auf die Photographie befindet sich somit immer am Rande des Scheiterns, geht eine Gradwanderung ein, indem er nicht vermag, das Gesehene in einen hermeneutischen Horizont zu integrieren. Das Bild stört so den Bedeutungszusammenhang der eigenen lebensweltlichen Wirklichkeit.

Das Themenfeld von Einordnung und Kategorisierung wird in den Arbeiten von Anja Manfredi (geb. 1978, siehe Abb. 2) umkreist. Die Auseinandersetzung erfolgt hier in Form eines Kollagierens von Ausschnitten aus Photographien, die neu angeordnet und verknüpft werden. Das Ausschneiden trennt das Motiv von seiner Umgebung und macht es zu einer autarken Gestalt, die mit anderen arrangiert und so in seinem Bezugsrahmen neu gemischt wird. Durch diese Abstraktion des Motivs von seiner „natürlichen“ Situierung wird es zu einem Baustein, mit dem in Kombination mit anderen ein neues Bild geschaffen wird. Die Trennung von Motiv und Umgebung wird dabei als Zerstörung des natürlichen Umfelds erfahren. Die ökonomische Anordnung in einem künstlichen Raum, der den figürlichen Motiven keinen wirklichen Platz einräumt, widerspricht der Alltagserfahrung und sorgt so für Irritation. Beunruhigend für den Blick wirkt auch die Abstraktion von gewohnten Darstellungsmitteln der Photographie. Nachdem eine Photographie „normalerweise“ einen dreidimensionalen Raum auf einer zweidimensionalen Oberfläche suggeriert („normale“ Photographien zeigen einen perspektivischen Raum), suchen die Betrachtenden sofort nach einer Tiefenwirkung. In den Arbeiten von Anja Manfredi aber befindet

sich alles auf einer fast schon „gleich-gültigen“ Oberfläche. Der Vorrang der perspektivischen Anordnung von Gegenständen und Figuren im Raum, der immer auch eine hierarchische Kategorisierung^[2] vornimmt, wird somit dekonstruiert. Ähnlich wie die Bilder von Heike Kaltenbrunner und Gerd Hasler zeigen sie so ganz offen die Flächigkeit der Photographie und geben durch diese mangelhafte Entsprechung mit unserem Bild der Dinge neue Fragen auf.

Birgit Graschopf (geb. 1978, siehe Abb. 3) widmet sich ebenfalls dem Thema der Ordnung, wobei sie – anders als Anja Manfredi – dem irritierenden Blick des Kameraauges aus ungewohnten Perspektiven und damit einer Abstraktion von gewohnten Blickpunkten folgt. Auch hier spielt die Ökonomie eine große Rolle, sowohl formal als auch inhaltlich. Aus einer Perspektive des auktorialen Erzählers, der alles überblickt, ohne selbst in das Geschehen involviert zu sein, wird hier der Blick auf eine surreale Szenerie freigegeben. Die Künstlichkeit sowohl des Blickpunktes als auch der Anordnung der Elemente im scheinbar leeren Raum stellt in spielerischer Weise Fragen an die Geordnetheit unserer Wirklichkeit. Durch die Konfrontation mit dieser anderen Wirklichkeit wird, trotz aller inszenierter Gestelltheit der Situation, die Referentialität selbst plötzlich zur Abstraktion. Indem hier nicht nur das photographische Dogma des „Es-ist-so-gewesen“ hinterfragt, sondern vielmehr gerade die Eigenwirklichkeit dieses fast schon absurden Blicks auf die Situation problematisiert wird, schlägt die Frage nach der Weise der Wirklichkeit auf unsere eigene Betrachtungsweise zurück. Wie wirklich ist unsere vermeintliche Wirklichkeit und warum nimmt sie eine derartige Ausnahmestellung in unserem herkömmlichen Verständnis der Wirklichkeit ein?

Die hier kurz skizzierten Arbeiten geben ein Zeugnis davon ab, dass das konstruktive Verfahren der Photographie die Souveränität unserer Sicht der Welt in Frage stellen kann, indem sie beispielsweise durch ein Zusammenfalten eines Zeitraums in nur ein einziges Bild oder durch eine Kompression eines Umfelds in allein einen Ausschnitt die Ordnung und die Weise der Erscheinung von Wirklichkeit neu entwirft. Durch das photographische Bild zeigt sich das Eigene (die eigene Wirklichkeit) plötzlich als anders und damit auch als andere. Wirklichkeit und Möglichkeit, Eigen-

nes und Fremdes, Selbes und Anderes können hier nicht entschieden voneinander getrennt werden. Das Photographische als andere Wirklichkeit ist kein Paralleluniversum, das neben unserer Wirklichkeit als technische Sichtweise besteht. Sie ist vielmehr in unserer Welt schon enthalten, so wie unsere Welt in ihr enthalten ist. Entlang des Verhältnisses von Referentialität und Abstraktion zeigt sich diese Uneindeutigkeit. Sich auf etwas Gegebenes zu beziehen (was das Grundprinzip der Photographie ausmacht: die Referentialität) und von etwas Gegebenem zu abstrahieren, sind keine Gegensätze, sondern gehen miteinander einher. In einer Photographie kann es einerseits nie eine reine Entsprechung mit der Vergangenheit geben – jeder photographische Bezug geht mit einer Abstraktion einher. Dies wird schon dahingehend deutlich, wenn man sich vor Augen hält, dass die Perspektive, die Tiefenschärfe, die Belichtungszeit usw. entscheidend in die Aufnahme mit eingreifen und eine Photographie bilden. Die verschiedenen Formen der Abstraktion aber beruhen auf dem referentiellen Verhältnis von Photographie und der gegebenen photographischen Situation. So sehr die Abstraktion also auf die Referentialität angewiesen ist, so wenig findet die Referentialität ohne Abstraktion ein Auskommen. Bei dem beschriebenen Verhältnis und dessen Konsequenzen handelt es sich allerdings keineswegs um eine Rede der Willkür und Beliebigkeit. Vielmehr soll sie anzeigen, inwiefern das Selbe von jeher von einer Andersheit durchzogen ist und daher für diese empfänglich. Referentialität und Abstraktion hängen also nicht zusammen, weil der Bezug immer beliebig und daher gewissermaßen abstrakt ist, sondern weil das Gegebene in sich so vielschichtig und uneindeutig ist, dass es gar keinen Bezug ohne Abstraktion geben kann. Im Moment der Bildung eines (photographischen) Bildes vollzieht sich somit immer eine Betonung bestimmter Aspekte einer Erscheinung, die als Gegebenheit den Freiraum für das Bilden aufreißt. Es kann damit auch keine Bezugnahme auf *eine* Wirklichkeit geben, sondern die Wirklichkeiten, auf die Bezug genommen wird, sind je verschieden. In den vorliegenden Arbeiten wird dieses komplexe Verhältnis in verschiedenen Weisen verhandelt. Alle der besprochenen Arbeiten kritisieren aber die Beschränkung auf eine Wirklichkeit der Benenn- und Fassbarkeit der

Dinge. Durch ein Hervorrufen einer gewissen Beunruhigung, einem Erstaunen oder einer Entfremdung irritieren sie den genormten Blick, der sich im Moment der Betrachtung sofort auf eine Bestimmung, Erfassung und Einordnung des Betrachteten von einem Etwas *als* Etwas stürzen will. Sie lassen diesen hermeneutischen Bestimmungsakt nicht zu, indem sie das triebhafte Suchen nach der Bestimmung nicht enden lassen. Diese Suche zeigt sich bei Heike Kaltenbrunner und Gerd Hasler als eine Art Widerfahrnis, die uns durch die ästhetische Gewalt der Bilder trifft. Bei Anja Manfredi und Birgit Graschopf werden die Methoden der Einordnung und Kategorisierung selbst extrapoliert und damit ironisch gebrochen.

Endnoten

[1] Wenn man, wie weiter oben bereits angedeutet, davon ausgeht, dass sich der Spielraum photographischen Ausdrucks erst aus den Gegebenheiten (Lichtsituation usw.) verstehen lässt, auf die sie angewiesen ist, dann schränkt der referentielle Bezug die Photographie nicht ein, sondern öffnet ihr vielmehr ein freies Feld an Möglichkeiten.

[2] Wer darf im Vordergrund erscheinen, wer oder was bekommt nur einen Platz im Hintergrund zugesprochen? Entlang von historischen Gemälden lässt sich diese hierarchische Logik gut nachvollziehen. Ähnlich wie Valie Export nimmt Anja Manfredi in ihren Arbeiten immer wieder auf klassisches Bildmaterial Bezug und legt somit eine Schiene für kultur- und sozialkritische Fragestellungen.

Bibliographie

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985.

Abbildungen

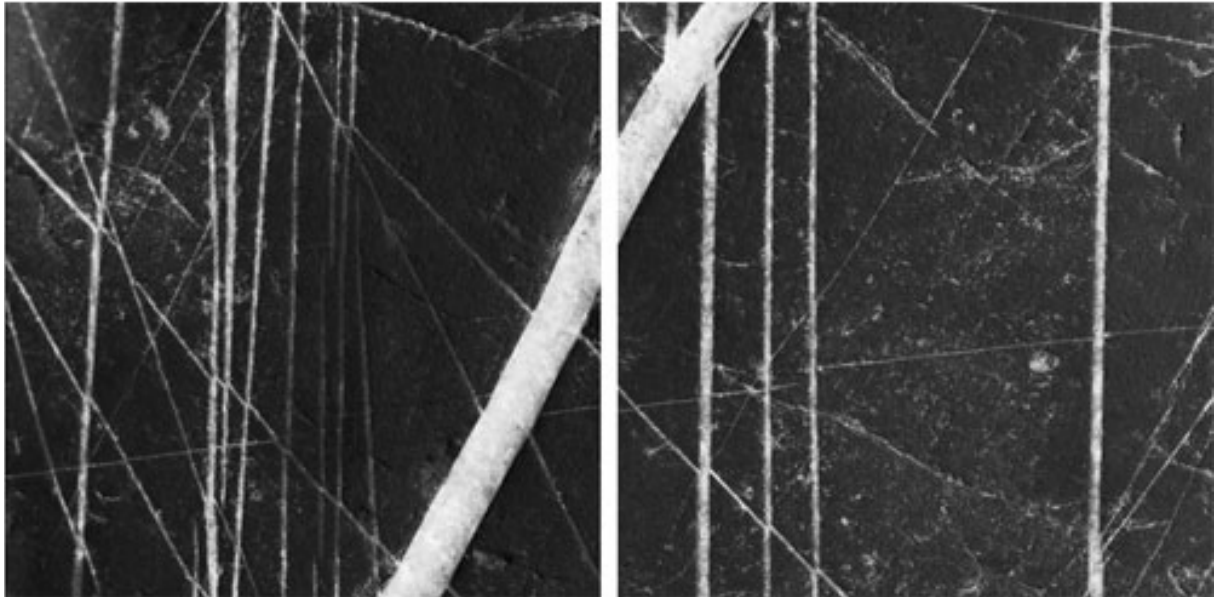


Abb. 1: Heike Kaltenbrunner: *found some magic*, archival inkjet print on cotton paper, 2-teilig 60 x 60 cm & 60 x 60 cm
© Heike Kaltenbrunner 2008.



Abb. 2: Anja Manfredi: *Re-Enacting Grete Wiesenthal mit Linda Samaraweerová*, C-Print, 70 x 100 cm
© Anja Manfredi 2008



Abb. 3: Birgit Graschopf: *Einkaufswagenl*, C-Print, 2-teilig 80 x 100 cm & 80 x 100 cm
© Birgit Graschopf 2006.

Autorin

Iris Laner studierte Philosophie, Bildende Kunst und Kunstpädagogik in Wien. Zur Zeit ist sie Stipendiatin im Graduiertenkolleg „Bild und Zeit“ bei eikones, NFS Bildkritik, in Basel. Sie arbeitet dort an ihrer Dissertation unter dem Titel: „Re-Visionen der Zeitlichkeit. Zur Explikation impliziter Zeitlichkeit im abstrakten Bild.“

Titel

Iris Laner, Das Selbe anders erscheinen lassen. Referentialität und Abstraktion in der jungen österreichischen Photographie, in: kunsttexte.de, Nr. 1 2010 (7 Seiten) www.kunsttexte.de.