

## Fotokunst in Zeiten der Digitalisierung

Künstlerische Strategien in der digitalen und postdigitalen Phase

Bearbeitet von  
Birgit Wudtke

1. Auflage 2016. Taschenbuch. 210 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 3280 4

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 333 g

[Weitere Fachgebiete > Kunst, Architektur, Design > Fotografie](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of increasing size. Below the main text, 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' is written in a smaller, red, all-caps sans-serif font.

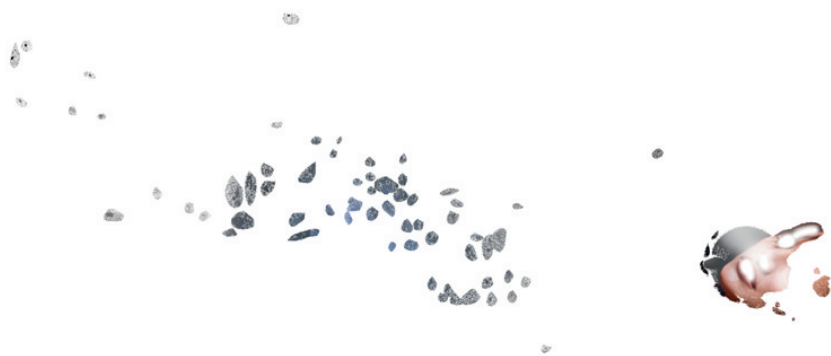
**beck-shop.de**  
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung [beck-shop.de](http://beck-shop.de) ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

BIRGIT WUDTKE

# FOTOKUNST IN ZEITEN DER DIGITALISIERUNG

KÜNSTLERISCHE STRATEGIEN  
IN DER DIGITALEN  
UND POSTDIGITALEN PHASE



**Aus:**

*Birgit Wudtke*

## **Fotokunst in Zeiten der Digitalisierung**

Künstlerische Strategien in der digitalen  
und postdigitalen Phase

September 2016, 210 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-3280-4

Seit sich die Computerindustrie in aggressiver Weise der optischen Technologie bemächtigt und der Kunstmarkt von fotografisch anmutenden Bildwerken überschwemmt wird, ist Vilém Flussers Aufforderung, »gegen den Apparat zu spielen«, aktueller denn je.

Birgit Wudtke entschlüsselt die (Meta-)Programme der »Apparate« mit Hilfe ausgewählter Theorien und künstlerischer Positionen aus der Perspektive einer schreibenden Praktikerin und wagt eine Neuinterpretation der »Fotokunst« der 1990er Jahre. Sie präsentiert Werke, die zumeist keine Fotografien mehr sind, sondern digitale Collagen, Computergrafiken oder *Renderings* dreidimensionaler Grafikmodelle. Die Analysen umfassen die Übergangszeit der Digitalisierung von 1990-2010 bis hin zur sogenannten »postdigitalen Phase«.

**Birgit Wudtke** (Dr. phil. in art.), geb. 1973, beschäftigt sich mit dem Medium Fotografie in Theorie und Praxis.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3280-4](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3280-4)

# Inhalt

---

## **1. Einleitung | 7**

- 1.1 Forschungsperspektive | 7
- 1.2 Zeitleiste | 15

## **2. Zur Fusion optischer Technologie und Computertechnologie | 17**

- 2.1 Lichtwellen und diskrete Stufen/Die Analog-Digital-Differenz | 17
- 2.2 Fotografische Strukturen und Darstellungsträger/  
Zur Spezifizierung neuartiger Bildwerke | 23

## **3. Zeitstrahl | 29**

- 3.1 Einführung/Die Übergangssituation | 29
- 3.2 Eine Zeitleiste 1990-2010 | 35
- 3.3 Nachtrag 2010-2015 | 51

## **4. Künstlerische Strategien im Kontext der Digitalisierung 1990-2010 | 55**

- 4.1 Einführung/Epochale Schritte | 55
- 4.2 Strategien der Aneignung von fotografischen Bildern | 60
- 4.3 Strategien totaler Kontrolle am fotografischen Bild | 74
- 4.4 Verbliebene Kamera-Methoden der Interaktion (*Face-to-Face*) | 88

## **5. Analysen zum Vormarsch der Computertechnologie | 99**

- 5.1 Einführung/Theoretische Bezüge | 99
- 5.2 Fotos, Vorstellungen, Projekte/  
Erste Analysen zur digitalen Fotografie | 103
- 5.3 Apparate Freiheit/Zu den Bedingungen der Möglichkeit  
»gegen den Apparat zu spielen« | 111
- 5.4 Stilles Bild, flüchtiges Bild/Zur Auflösung verorteter Gegenseitigkeit  
und den Räumen der Selbstpotenzierung | 121
- 5.5 *Digital Blending*, *Digital Fake*/Künstlerische Strategien im Kontext  
der »Postdigitalität« | 133

- 5.6 Digitale Träume und Wunschgeburten/  
»Tote Mutter« trifft »Traumfrau« | 147
- 5.7 *Touched Retouched (Visible Veiled)*/Körper und Person,  
Apparat und Funktion | 163

## **6. Resümee** | 179

- 6.1 Übergangszeit | 179
- 6.2 Ausblick | 189

## **7. Quellennachweise** | 195

- 7.1 Textquellen | 195
- 7.2 Bildquellen Verweise A-J | 203

## **8. Anhang** | 205

Kurzbeschreibung zum Künstlerbuch/Fotobuch:  
Birgit Wudtke *untouched touched retouched* | 205

## **Danksagung** | 207

# 1. Einleitung

---

## 1.1 FORSCHUNGSPERSPEKTIVE

Die wissenschaftliche Promotion im Bereich der freien Kunst befindet sich zum Zeitpunkt meines Schreibens im Vergleich mit den Geistes- und Kulturwissenschaften noch in der Probephase. So sehe ich meine Arbeit auch in gewisser Weise als Experiment, mich mit dem praktischen wie mit dem theoretischen Teil aus der Beobachter- und Handlungsperspektive einer freischaffend lebenden Künstlerin und freiberuflichen Bildbearbeiterin interdisziplinär forschend einzubringen.

Meine Forschung zielt im Kern auf eine angemessene zeitgenössische Beschreibung und eine kritische Auseinandersetzung mit der Photographie<sup>1</sup> im Kontext der Digitalisierung. Auf den ersten Blick scheint es sich bei der Begegnung von Photographie und Digitalisierung geradezu um ein kongeniales Zusammentreffen zweier Technologien zu handeln. Die künstlerische Photographie, die sich im Fluss der vielen Bilder immer wieder neu erfinden, behaupten und der Betrachtung aussetzen muss, trifft auf eine Technologie, die es ihr nicht nur erlaubt flexibel zwischen analogen und digitalen Strukturierungen hin und her zu springen, sondern auch noch nachträglich offen ist für alle produktiven Operationen der Umwandlung, Eliminierung, Erweiterung und Collagierung, kurz der endlosen Variation in allen Dimensionen der Bildgebung und Bildgestaltung. Als digitale Datei beteiligt sich jedes Bild zudem am Driften, Verschwinden und Wiederauftauchen im Internet, in seinen offenen wie verborgenen Diensten und seinen sozialen wie asozialen Netzwerken. Was aber widerfährt hier der Photographie und was bedeutet das für die künstlerische Photographie, ihre kommunikative und ästhetische Zukunft?

Im Unterschied zur Malerei wird die photographische Struktur selbst vom Digitalen absorbiert. Das Digitale dient der Malerei allenfalls als weitere

---

**1** | Diese Forschungsarbeit integriert beide Schreibweisen der Übergangszeit: Photographie/Foto-grafie, siehe Begriffserklärungen 2.1.

Möglichkeit zum Spiel im anderen Medium (*Tablet<sup>2</sup>*-Malerei) oder als neues Mittel zum theatralischen Auftritt auf anderen Bühnen (Bühnenbilder) und an anderen Orten (Lichtkunst-Illuminationen). Die klassische Photographie als (künstlerischer) Umgang mit dem Augenblick und im Realkontakt mit der gegenständlichen Welt wird dagegen im Kern vom Digitalen getroffen – der Sinngehalt des Photographierens (Noema) wesentlich verunsichert. Der uninformierte Betrachter wird heute mit einer Vielfalt von verwechselbaren photographischen Bildformen konfrontiert. Photochemische Abzüge werden digitalisiert und im Netzraum mit digitalen Aufnahmen, manipulierten Fotos und aufwendigen Bildmontagen (darunter auch hybriden Konstruktionen, die im 3D Programm mit fotografisch anmutenden Texturen versehen werden) durchmischt präsentiert. Nur die Spezialisten der »Übergangszeit« der Fotografie vom Analogen zum Digitalen, die diese Arbeit selbst vornehmen, sind bisweilen noch in der Lage, zwischen den dargebotenen photographischen und photographisch anmutenden Bildern zu unterscheiden. Tatsächlich handelt es sich heute, besonderes im Bereich der Gebrauchsphotografie, vorwiegend um Aufnahmen von Objekten, Personen und Orten, die es so nie zu sehen gab und die den digitalen Simulationen immer unähnlicher werden. »Das Foto«, schreibt Baudrillard, »bewahrt das Moment des Verschwindens, während im synthetischen Bild [...] das Reale bereits verschwunden ist.«<sup>3</sup>

Photographien sind Produkte technischer Aufnahmemedien und zugleich Zeugnisse aus den verschiedensten gesellschaftlichen und persönlichen Lebensbereichen. Sie verankern sich auf besondere Weise in unserem privaten wie kollektiven Gedächtnis; sie markieren Haltepunkte in historischer und biographischer Zeit. Im Gegensatz zu den malerischen Bildern will der Wahrheitsgehalt der Photographie im Sinne eines »Es-ist-so-gewesen« (Roland Barthes) erstritten und wieder aufgerufen werden. Selbst die inszenierten Photographien verweisen auf Realkontakte, sie zeigen dann eben die Posen, Spiele und Rituale der kulturell erzogenen Erwachsenen. Künstlerische Photographien, die inszenierte Imaginationen (Jeff Wall, Cindy Sherman) zeigen, sind so real wie Theateraufführungen oder die Spiele der Kinder real sind und sie bereichern die Welt mit der Unterscheidung von realen und fiktionalen Realitäten.

---

**2** | Wörter englischer Herkunft werden in dieser Forschungsarbeit kursiv gesetzt, auch diejenigen Begriffe, die in der Übergangszeit eingedeutscht wurden (Duden-Beispiele: *Layer*, pl. *Layer*; *Software*, pl. *Softwares*).

**3** | Baudrillard, Jean: Das perfekte Verbrechen (1994) in: Kemp, Wolfgang/v. Amelunxen, Hubertus: Theorie der Fotografie Band 1-4 (1839-1995), Schirmer/Mosel, München 2006, Band 4 S. 256.

In diesem Sinne spaltet sich auch der Wahrheitsdiskurs. Jede analoge Photographie ist immer auch ein Dokument, eine Reportage, eine Erzählung, folglich muss der Betrachter heute im Kontext der allgegenwärtigen großen Täuschungen informiert werden, wenn ihm in photographisch anmutenden Bildern etwas gezeigt wird, was es außerhalb von Medien und Inszenierungen nie zu sehen gab. Inszenierte poetische Photographien oder ornamentale **digitale Fotografiken**<sup>4</sup> – als solche deklariert und ausgewiesen – haben alle Freiheiten, ihre künstlerischen Wahrheiten zu kommunizieren.

Photographien dienen der individuellen wie allgemeinen Orientierung und können bei der Suche nach Wahrheit und dem Verstehen unserer Wirklichkeit als dem Ort des menschlichen Daseins bei der Spurensicherung helfen. Die Kehrseite der Wahrheit ist die Un-Wahrheit, die beiden gehören zusammen wie siamesische Zwillinge. Vor Gericht sind Photographien immer noch als Beweismittel zugelassen.

Photographische Abbildungen der Wirklichkeit können in der Alltagskommunikation nicht so leichthin als bloße Wirklichkeitskonstruktionen abgetan werden. Wahrheiten und Wirklichkeiten werden allein in der Kommunikation identifiziert und validiert. Die Wahrheit ist kein Faktum sondern ein Geschehen und muss sich in der Kommunikation ereignen und bewähren.

So besteht in der Gegenwart weitgehend Übereinkunft über die »Unwahrheit« nationalsozialistischer Propagandabilder – entlarvt nicht zuletzt durch die Photographien aus der Zeit der Befreiung. Das Beispiel erinnert daran, dass sich der Wahrheitsgehalt von Photographien nicht allein durch eine strukturelle Analyse (analog/digital/Montage) aufdecken lässt, sondern im Diskurs über Entstehungsart, Entstehungszeit, Entstehungsort und im Vertrauen auf die Person des Photographen/Künstlers (Standpunkt/Perspektive/Kontexte) abgeklärt und ausgehandelt werden kann. Die künstlerischen Photographen müssen mit ihren Bildwerken aus ihrem sozialen und historischen Kontext heraus verstanden werden. Nimmt man diese Methode ernst, dann verdichtet sich die Annahme, dass jede Konzeptionsform der Photographie vor allem auch eine »subjektive« ist, da sie auf subjektiven Entscheidungsfindungen beruht. Aber auch das subjektive Drehbuch wird in rekursiven Kommunikationsprozessen formuliert, jeder Akteur trägt in sich die Sichtweisen der anderen auf sich selbst und sieht sich selbst als unterschieden von dem Selbst, das er gestern noch gewesen ist. Im Ringen um ein autonomes Werk wirken vielfältige Motivationen und Umstände, also alle Bedingungen der Möglichkeiten – auch die Fremd- und Eigenzwänge sowie die Zwänge des Apparats. Die Auto-

---

4 | Digitale Fotografiken sind alle Fotos, die als Computergrafiken interpretiert werden; siehe 2.1



nomie der Fotografie wird – wie Bernd Stiegler (mit Gottfried Jäger) zudem zurecht feststellt – »immer eine technische sein, oder sie wird nicht sein«<sup>5</sup>.

Es gibt Bestrebungen der Kunstwissenschaften, verschiedene fotografische Strömungen auszudifferenzieren und wirksam in prägnanten Begrifflichkeiten zu erfassen. Müssen wir aber anfangen, die Künstler mit der Kamera als institutionelle und apparategesteuerte Arbeiter zu begreifen? Es bestehen noch Zweifel, ob sich die Photographen mit ihrem Schaffen allein in wissenschaftliche Kategorisierungen einreihen lassen und lassen wollen. Es sind komplexere Erfahrungen und Kommunikationen, die durch sie hindurchlaufen.

Die Digitalisierung bringt mit ihren neuen Möglichkeiten der Bildbearbeitung, der Montagetechnik, des *Morphings* und *Renderings* neue Problematiken ins Spiel, die nicht mehr mit denen vergangener Tage vergleichbar sind, denn sie produzieren für den Betrachter eine vollkommen konsistente »photo-realistische« Oberfläche und verhüllen ihre unterliegende bildgebende Struktur (analog/digital/Einzelaufnahme/Collage/3D-Konstruktion). Diese homogenen Oberflächen sind dabei nicht allein die Ergebnisse von Rechenprozessen, solange die Postproduktion und die Bilderstellung von Hand und nicht rein maschinell getätigt werden. Entsprechend schreiben sich auch die künstlerische Absicht, die künstlerische Strategie und die Entscheidungsketten des Operators bei den Wirklichkeitsmanipulationen ins Bild ein. Die digitalen Operationen sollen in dieser Arbeit anhand ausgewählter Bildbeispiele entschlüsselt werden. Dabei stellt sich die Frage nach der Verantwortung und nach der Position des künstlerischen Fotografen, der immer die Wahl hat, die Bildoperationen vorzuführen und mitzuteilen oder aber sie bewusst zu verschleiern. Es stellt sich (nach Martha Rosler) dabei nicht die Frage, **ob** Fotos manipuliert werden dürfen, sondern **wie** und auch, wie man sie unmittelbar dazu verwendet, »die Wahrheit«<sup>6</sup> zu sagen, bzw. die Un-Wahrheit.

Wenn für die Photographie der Augenblick (Momentum) im Realkontakt mit der gegenständlichen Welt konstitutiv ist, dann ist es geboten sehr viel präziser anzugeben, welche Art von Lichtbild angesichts der nicht abreißenden Bilderströme den Betrachtern jeweils vorgelegt werden. Die Kunst der »durchsichtigen« Photomontage, die noch in den verschiedenen Epochen der Photogeschichte als Mittel der politischen Propaganda und Satire fungierte, wird

---

**5** | Verleihung des Kulturpreises der DGPh an Gottfried Jäger; Laudatio Bernd Stiegler: Gottfried Jäger: Fotograf der Fotografie, Berlinische Galerie 2014, Quelle: [https://www.youtube.com/watch?v=OMDcx\\_khYpo/](https://www.youtube.com/watch?v=OMDcx_khYpo/) Stand Abruf 29.01.15

**6** | Rosler, Martha: Bildsimulationen, Computermanipulationen: einige Überlegungen (1988, 1995) in: Kemp, Wolfgang/v. Amelunxen, Hubertus: Theorie der Fotografie Band 1-4 (1839-1995), Schirmer/Mosel, München 2006, Band 4, S. 152

mit der digitalen Postproduktion ab den 1990 Jahren beinahe zur gängigen strukturgebenden aber »undurchsichtigen« Praxis. Dies gilt insbesondere in den Bereichen der Gebrauchsfotografie, da die digitalen Rohdaten nun schneller anhand verschiedener *Softwares* entwickelt werden können und damit für beliebige Formen der Bildmanipulation am Monitor bereitstehen. Seit der Digitalisierung ist die fotografische Bilderwelt von diesen unsichtbaren Manipulationsprozessen durchdrungen. Die aktuelle Forschung versucht dem Problem der »Durchlöcherung« der photographischen Struktur nachzugehen. Mit den neuen digitalen Kulturtechniken wird die Annahme eines »Es-ist-so-gewesen« (Barthes) mit deren Simulation (»Es-ist-nicht-so-gewesen«?) zersetzt. Die Grenzen zwischen der kommunikativ validierten Unterscheidung von Fiktion, Projektion und Wirklichkeit verschwimmen. Was bedeutet dies für die Erkennung und Deutung der aktuellen Fotografie und was für die gesellschaftliche Kommunikation? In welcher Weise wirken fiktionale aber zugleich photographisch und realistisch anmutende Bilder auf den Betrachter und sein physisches Dasein in der Welt?

In den letzten Jahren erscheinen immer mehr Texte zur sogenannten »post-photographischen Ära«, häufig nur als letztes Kapitel im Rahmen einer Bild- oder speziellen Phototheorie. Diese Abhandlungen werden fast ausschließlich aus der Betrachterperspektive geschrieben, fernab vom konkreten Schaffensprozess der Photographen und Künstler im Labor und am Computer. Aus meiner Perspektive wird so die Realität des Herstellungsprozesses unterlaufen und ausgeblendet und kann von Betrachtern ohne eigene Erfahrungen kaum durchschaut werden.

So werden im Folgenden einige Aussagen der Philosophie zur Photographie und Bildtheorie mit Ausführungen zu den Herstellungsprozessen und den realen Bedingungen künstlerischen Schaffens in Beziehung gesetzt, um die manipulativen Praktiken im Monitorraum genauer analysieren und beschreiben und dann am Ende die photographisch anmutenden Bilder auch anhand differenzierter Beschreibungen spezifischer unterscheiden und bezeichnen zu können.

Wählt man – wie z.B. Michael Fried (2014<sup>7</sup>) – eine Betrachterperspektive im Kontext der Kunstgeschichte, dann sieht man die großformatigen »Photographien« ausschließlich als Nachfolger der großformatigen Gemälde bestimmt für die »Wand«. Die Ausführungen von Fried sind bei Beachtung seiner besonderen Sichtweise lohnend, zumal er seine Zugriffsweise präzise erläutert. Fried interpretiert die Spezifika der analysierten Werke im Rahmen kunstgeschichtlicher Analysen zum Betrachter, zur Objekthaftigkeit und zur

---

**7** | Fried, Michael: Warum die Photographie als Kunst so bedeutend ist wie nie zuvor, Schirmer/Mosel, München 2014

Inszenierung von Theatralität/Antitheatralität. Wählt man aber nur diese Perspektive, dann entgehen einem – so scheint es – die viel aufdringlicheren und allseits präsenten Beziehungen zu großformatigen Werbe- und Modefotografiken (digitale Collagen).

Fried und auch Hans Belting (2001<sup>8</sup>) behandeln Photographien als Unterklasse von Bildern, die nun wie jene längst auf dem »Wege zum Werk« (Belting) sind und sich bereits neben ihren Vorbildern – den großen und kleinen Gemälden – in den Museen etabliert haben. **Hängen da aber auch wirklich Photographien?**

Im aktuellen Diskurs zur Photographie ist es notwendig, sich auch auf philosophische, medientheoretische und soziologische Texte zu beziehen, die erst im Zuge der Digitalisierung veröffentlicht worden sind. Angesichts der codierten Computergrafik werden einige kunsthistorische Betrachtungen vergangener Tage obsolet und lassen sich nur noch bedingt auf die neuen hybriden Bildwerke anwenden.

»Eine Kritik der digitalen Fotografie muß (diese) Unterordnung des Fotos unter die Grafik berücksichtigen. Mit dieser Unterordnung verändert sich unser Verständnis des Bildes sowohl hinsichtlich der Art, wie wir das Bild als Zeichen lesen, d.h. der Position, die es innerhalb einer Semiotik einnimmt, als auch hinsichtlich der Art, in der wir es innerhalb von Kontexten sehen, d.h. der Position, die es in der Kunstgeschichte einnimmt. [Fußnote:] Man beachte, daß die fotorealistische Grafik und die digitale Fotografie in ihrer Zusammensetzung nicht voneinander zu unterscheiden sind, da es sich im Grunde einfach um Repräsentationen von binären Paaren handelt: Ja/Nein, 0/1, An/Aus.«<sup>9</sup> (Peter Lunenfeld)

In den frühen 1990er Jahren suggeriert und verspricht die computertechnologische Entwicklung noch einen freien, kreativen Umgang mit immer neuen Werkzeugen. Der anfänglichen Faszination folgt eine weitreichende Depression im Zuge eines »fehlerhaften Fortschritts«<sup>10</sup> im Umgang mit *Big Data* und der intransparenten Entwicklung von *Hardware-Software*-Komponenten. Die *Whistleblower* der Industrie und der staatlichen Dienste befördern zusammen mit den kritischen Programmierern derzeit ein lautes Nachdenken in der Öff-

---

**8** | Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, C.H. Beck Verlag, München 2001

**9** | Lunenfeld, Peter: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild, in: Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, hg. von Herta Wolf, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt a.M. 2002, S. 161

**10** | Begriff Sandro Gaycken, Panel: Fortschritt durch Technik?, Fortschritts-Camp Kampagne: Wieviel ist genug?, Hamburg 25.-28.09.2013

fentlichkeit über das Digitale als Politikum (*totalitarian tool*), und die Medienwissenschaft bezeichnet die Gegenwart bereits als »Postdigital«, die *Nerds* und *Whistleblower* der transmediale 2014 nennen sie »Post-Snowden-Afterglow«<sup>11</sup>.

Vorschnelle digitale Fotomanipulationen dürfen im *Afterglow* genauso kritisch betrachtet werden, wie die globalen kulturellen Veränderungen aufgrund der weitreichenden Digitalisierung. Diese Forschungsarbeit versucht eine genaue Beschreibung künstlerischer Strategien, die die Zeitbilder im Zeitgeschehen einer Übergangsphase (1990-2010) verortet und von dort aus analysiert. Im Unterschied zu Analysen im Kontext der Kunsttheorie und Kunst- und Kulturgeschichte kann diese künstlerische Forschung zur Fotografie eine Erfahrungsperspektive anbieten, die das Werk, seine Herkunft, die dahinter stehende Künstlerpersönlichkeit und insbesondere den Herstellungsprozess herausstellt und zeitspezifisch beleuchtet.

Einerseits strebt die Kunst nach Autonomie – andererseits sind die Arbeiten zu Beginn der 1990 Jahre plakativ und wirken trotz intendierter Überzeichnung und Manipulation geradezu wie Werbekampagnen für die Digitalisierung: illustrativ, bunt, großformatig, hinter Acryl. Der Kunsthistoriker George Baker kritisiert diese Situation (Symposium: *Is Photography Over?*<sup>12</sup>): es gehe heute nicht mehr darum etwas zu suchen, zu finden und somit ein Stück Welt zu zeigen, sondern darum, Realität zu konstruieren im Sinne der *Conceptual Art*. Plötzlich wollen die Photographen Künstler sein und demonstrieren dies mit ihren großformatigen Arbeiten im Museum. Im Gegenzug sind die Bestrebungen bemerkenswert, in bewusster Abgrenzung zu den digitalen Möglichkeiten der Bildmanipulation zu arbeiten.

»Das, was in den Medien gezeigt wird, ist alles überarbeitet [...] Diese Linie will ich nicht überschreiten.«<sup>13</sup>

»Die Kamera lügt immer über das, was vor ihr ist, aber nie darüber, was hinter ihr ist. Bei der Fotografie wird also nur die Absicht, die hinter der Kamera steckt, wahrhaft abgebildet, was davor ist, ist immer nur eine Annäherung an die Wahrheit.«<sup>14</sup> (Wolfgang Tillmans)

**11** | Transmediale 2014: *afterglow – Circumventing the Panopticon*, Quelle: [www.youtube.com/watch?v=6qxU1voSEDA/](http://www.youtube.com/watch?v=6qxU1voSEDA/) Stand Abruf 03.05.14

**12** | YouTube Video: *Is Photography Over?*, Symposium SFMOMA 2010, Quelle: [www.youtube.com/watch?v=86EbCuGkY1k/](http://www.youtube.com/watch?v=86EbCuGkY1k/) Stand Abruf 12.04.14

**13** | Quelle: [www.heise.de/foto/meldung/Wolfgang-Tillmans-Anti-Gursky-zeigt-sein-Werk-1814281.html/](http://www.heise.de/foto/meldung/Wolfgang-Tillmans-Anti-Gursky-zeigt-sein-Werk-1814281.html/) Stand Abruf 12.04.14

**14** | Zitat Wolfgang Tillmans Interview Süddeutsche Zeitung 05./06.07.03; Katalog: Konstruktion der Wahrheit. Ein Projekt der Darmstädter Tage der Fotografie e.V., Darmstadt 2007, S. 4

Das Wiederaufleben der Debatten über Glaubwürdigkeit und Ontologie der Photographie ist als passende, kontemporäre Reaktion auf die Irritationen durch die Digitalisierung zu deuten. Ein neuer Diskurs kreist um den Begriff des »Postdigitalen«. Mit ihm wäre die kritische Rückschau und das Ende der sogenannten »Digitalen Revolution« gemeint. Das Digitale ist keine Utopie mehr, sondern hat die Alltagswelt vollständig durchdrungen; jedes Handeln, jeder Lebensbereich ist von digitalen Technologien geprägt. Mit den Technologien ziehen neue Kulturpraktiken der Manipulation und Kontrolle ins öffentliche wie private Leben ein. Diese Kulturpraktiken lassen sich insbesondere am photographisch anmutenden Abbild diskutieren.

Die neuen digitalen Bilder konfrontieren uns zwangsläufig mit der Frage, ob die mediale Erfahrung von Wirklichkeit immer eine reine Wirklichkeitskonstruktion sei. Welche Rolle spielen dabei noch die Realbedingungen der Möglichkeiten, wenn bei der Manipulation medialer Übertragungen alles möglich erscheint? Welche Rolle spielen noch die gegenständliche Welt, die Fesseln des Alltags, der menschliche Körper und der ihn umgebende Konsistenzraum im Diskurs um Wahrheit und Wirklichkeit?

Nach Auffassung des bekannten Fotografie-Theoretikers Vilém Flusser ist das digitale Bild gar als Befreiung von der Lüge einer medial erzeugten und verbreiteten Realität zu betrachten. In Anlehnung an Flussers Aufforderung »gegen den Apparat zu spielen« werden im Folgenden beispielhaft Strategien vorgeführt, die den Möglichkeiten der »Sinnegebung – in einer von Apparaten beherrschten Welt« nachspüren.

Der Künstler/der Fotograf, der schreibt, ist zwangsläufig mit den Herstellungsprozessen und existentiellen Bedingungen des Entstehens eines Werkes/einer Fotografie vertraut. Dank der Zulassung der künstlerischen Promotion können der kritischen Reflexion der vergangenen zwei Jahrzehnte aus Sicht eines forschenden Praktikers neue Perspektiven zugespielt werden; er/sie<sup>15</sup> kann anregen und dazu auffordern, fotografische Bilder auf andere Weise zu analysieren und auszudifferenzieren und im Idealfall Anstöße zu einem neuen Umgang mit digitalen Manipulationstechniken geben. Die ökonomische Lage der Künstler eröffnet aber nur selten und nur sehr eingeschränkt die Chance, eine theoretische Forschung und Promotionsarbeit über mehrere Jahre einzurichten. Insofern ist finanzielle Förderung eine große Hilfe und stärkt die Bereitschaft, das Risiko einzugehen und auf lange Sicht zeitgleich der künstlerischen Praxis, Ausstellungsarbeit, Nebenerwerbstätigkeit, zeitintensiven Recherchen und Textarbeiten nachzugehen. Meine Arbeit an der Promotion

---

**15** | Anmerkung: Werden Personenbezeichnungen aus Gründen der besseren Lesbarkeit lediglich in der männlichen Form verwendet, so schließt dies die weibliche Form mit ein.

wurde zuletzt zehn Monate von *ProExzellenzia*, einem Frauenförderungsprogramm der EU, unterstützt, wofür ich mich an dieser Stelle bedanken möchte.

## 1.2 ZEITLEISTE

Meine Aufmerksamkeit gilt insbesondere den durch das Aufkommen neuartiger Technologien ausgelösten Verschiebungen künstlerischer Strategien. Alle Beobachtungen zur Entwicklung der Photographie beziehen sich auf die vergangenen zwei Jahrzehnte, eine recht kurze Zeitspanne, in der die technologische Entwicklung sich mit einer schwindelerregenden Geschwindigkeit vollzieht. Diese Wegstrecke soll hier noch einmal vor- und zurückblickend nachvollzogen werden.

Auf der Folie einer Zeitleiste soll gezeigt werden, wie technische Entwicklungsschübe neuartige, photographisch anmutende Werke ermöglichen und in die Galerien und Museen führen. Es handelt sich um international bekannte Werke, die hier bewusst nach ihrer Popularität ausgewählt und folglich nur knapp skizziert werden. Die Skizze dient einer Veranschaulichung, die auf Abbildungen verzichtet. Die ausgewählten Bildproduktionen sind bereits vielfach veröffentlicht worden und können schnell per Mausklick aufgerufen werden.

Der Zeitstrahl beginnt 1990 mit einer Kurzbeschreibung der allgemein bekannten Bearbeitungs-Software *Photoshop* 1.0 und endet 2010 mit einer Notiz zu dem Artikel »Gursky interpretiert *Google Earth*« im Zeit-Magazin, in dem seine Bildserie *Ocean I-VI* beschrieben wird. Diese Form der chronologischen Darstellung wird ergänzt um Notizen und Zitate aus Publikumszeitschriften und dem Internet. Die Zeitleiste dient mit ihrer Gegenüberstellung und Parallelisierung der Phänomene einer chrono-topologischen Veranschaulichung. Die Digitalisierung ereignet sich rasant und verändert die Photographie radikal. Auf der einen Seite werden in dieser recht kurzen Zeitspanne die teuersten »Photographien« der Welt versteigert – von jenen Künstlern, die die Effekte der digitalen Bearbeitung sofort erkannten und schneller einzusetzen wussten –, auf der anderen Seite erleiden Gründerfirmen der Photoindustrie Insolvenzen, obgleich ihre Apparate weiterhin genutzt und die dazugehörigen Materialien von vielen Künstlern bevorzugt werden.

Die kommerziellen Strategien der Computerfirmen und die parallel stattfindende Fortschritts-Durchdringung der Bildwerke auf dem Kunstmarkt provozieren Rückzugsstrategien künstlerischen Schaffens am Rande des Geschehens. Einige Photographen kehren gar in die Dunkelkammer zurück, oder sind aus Überzeugung dem photochemischen Handwerk treu geblieben. Photographie bedeutet für sie weiterhin: lichtsensitiver (Material-)Abdruck. **Was bleibt, wenn das erste digitale Feuerwerk vorüber ist?**

So endet der integrierte Zeitstrahl 2010 mit einem Nachtrag bis 2014 und Rückblick auf die documenta 13, bei der von 187 Künstlern nur eine Künstlerin (Zanele Muholi) eine rein photographische Arbeit, in Form gerahmter Papierbilder an der Wand, vorstellen konnte. Allerdings muss hierbei zugestanden werden, dass erstmals seit der documenta 6 Photographie wirklich thematisiert wurde<sup>16</sup>. Der Zeitstrahl zeigt nicht nur eine Entwicklung, er wirft zugleich verstärkt die Frage nach Position und Zukunft der künstlerischen Photographie auf.

---

**16 |** Die documenta 6 (1977) präsentiert erstmals die Photographie im Zusammenhang mit zeitgenössischer Kunst und zeigt in einer umfangreichen Retrospektive »150 Jahren Fotografie« die Arbeiten von historischen und zeitgenössischen Fotografen (u.a. mit Arbeiten von Berenice Abbott, Robert Adamson, Hippolyte Bayard, Cecil Beaton, Bernd und Hilla Becher, Ernest J. Bellocq, Louis Jacques Mandé Daguerre, Diane Arbus, Robert Capa, Eugène Atget, Lee Friedlander, Dorothea Lange, Timothy H. O'Sullivan, Robert Mapplethorpe, Nadar, William Henry Fox Talbot, Arthur »Weegee« Fällig, Josef Sudek, Joseph Nicéphore Niépce, Alfred Stieglitz)