

GOTTFRIED JÄGER: **Bildsystem Fotografie** (2004)

Kurzfassung

Fotografie wird hier als Bildsystem dargestellt, das in Geschichte und Gegenwart eigenständige Leistungen in Theorie und Praxis nachweist. Es ist universell, interkulturell und weltweit wirksam und verfügt über ein breit gefächertes Aufgabenspektrum, das sich auf vielfältige Bereiche von Wissenschaft und Kunst sowie auf zahllose Anwendungen in Kommunikation und Produktion erstreckt. Dabei erfüllen Fotografien nicht nur abbildende und dienende Funktionen. Sondern sie wirken selbst als produktive Kraft, als ‚generatives System‘, indem durch sie auch neue Anschauungen und Produkte entstehen. Als *Mittel* der Abbildung haben Fotografien Glaubwürdigkeit und Beweiskraft erlangt; als *Medium* bildlicher Darstellung vermitteln sie Sinn und Überzeugungen; als *Werk* geistiger Schöpfung ist das Foto zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung und zum Objekt theoretischer Reflexion geworden.

Die Komplexität des so entstandenen Gebietes legt es nahe, nicht mehr nur von einem Bildmedium als vielmehr von einem *Bildsystem Fotografie* zu sprechen (vergl. Diagramm). Denn auf Grund der unterschiedlichen fotografischen Aufgaben und Zielsetzungen sind im Laufe der Zeit fotografische Teilgebiete entstanden, die eigene Szenarien und Subsysteme bilden. Von ihnen soll im folgenden die Rede sein, ohne dabei aus den Augen zu verlieren, dass *alle* Fotografien Resultate des Sehens sind: des schöpferisch-analytischen Sehens bei ihrer Produktion wie bei ihrer Betrachtung.

Ihr gemeinsamer Nenner ist *die dauerhaft sichtbare Aufzeichnung von Spuren elektromagnetischer Strahlung, insbesondere von Licht, auf strahlungsempfindlichem Material*. Diese technische Definition bestimmt auch jedwede Ästhetik der Fotografie.

Aufgaben, Ziele, Motive

Bei der Gliederung des Bildsystems Fotografie gehen wir davon aus, dass sich seine Kategorien auf vier geschichtlich gewachsene Grundmotive zurückführen lassen:

1. Auf den Wunsch nach bildlicher Aneignung und Feststellung der äußeren Verhältnisse, dessen, was man sieht. Danach entstehen fotografische ‚Abbilder‘.
2. Auf den Wunsch nach Vermittlung und Darstellung dieser Verhältnisse auf Grund subjektiver Wahrnehmung und Bewertung. Es entstehen fotografische ‚Sinnbilder‘.
3. Auf den Wunsch nach Erschaffung einer autonomen, nicht gegenstandsbezogenen Bildwelt. Danach entstehen eigenständige Bildstrukturen, ‚Strukturbilder‘.
4. Auf den Wunsch nach Reflexion und Überprüfung einer so entstandenen Bild- und Medienwirklichkeit. Dabei geht es um Analyse und Kritik der angewandten visuellen Konzepte. Es entstehen so genannte ‚Konzeptbilder‘.

Aus diesem Spektrum haben sich zahlreiche Fotoarten, -kriterien, -methoden, -märkte, usw. entwickelt, die zusammen das komplexe und kaum mehr überschaubare Fotosystem bilden, von dem eingangs die Rede war. Es bedarf einer gewissen Gliederung, um es zu überblicken, wozu vereinzelt Versuche unternommen wurden (JÄGER 1988, 1991, 2002). Dieser Beitrag unternimmt den Versuch erneut. Er bezieht sich dabei ausschließlich auf die bildmäßige

Fotografie. Probleme der technischen Fotografie, so des Kontroll- oder Vermessungswesens, der Fotogrammetrie, der Fotografie in der industriellen Produktion, der medizinischen Diagnostik, usw., bleiben ausgespart.

1. Abbilder

Den ideellen Kern und ersten Konsens der Fotografie formulierte der Vertrag, den die Franzosen NICÉPHORE NIÈPCE und LOUIS JACQUES MANDÉ DAGUERRE im Dezember 1829 unterzeichneten. Darin ging es um eine Erfindung, die „in der von selbst vor sich gehenden Reproduktion der in der Camera obscura aufgefangenen Bilder“ bestand. Das Verfahren sollte erlauben, „ohne Mitwirkung eines Zeichners die Ansichten, die die Natur bietet, festzuhalten“ (NIÈPCE/DAGUERRE 1829/BAIER 1964, S. 63). Anfangs noch unvollkommen, wie dies die erste bekannte Fotografie von NIÈPCE aus dem Jahr 1826 zeigt (Abb. 1), waren die Bilder nach dem fotografischen Verfahren doch bald in der Lage, Gegenstände und Ereignisse vor der Kamera mit einer bis dahin ungekannten Präzision ins Bild zu setzen. Ihre Vorzüge fasste der französische Physiker FRANCOIS J. D. ARAGO bei der Vorstellung des Verfahrens zehn Jahre nach Vertragsunterzeichnung in dem Satz zusammen: „Kurz, in der Kamera erzeugt das Licht selbst die Formen der äußeren Objekte und ihrer Verhältnisse mit einer fast mathematischen Genauigkeit.“ (ARAGO 1839/BAIER 1964, S. 76).



Abb. 1 NICÉPHORE NIÈPCE: *Blick aus dem Fenster*, 1826. Erste Fotografie nach der Natur. Sammlung Gernsheim.

Danach ist das Foto nichts als eine ‚Aufnahme‘, ein Dokument. Es besitzt eine „ausgesprochene Affinität zur ungestellten Realität“ (KRACAUER 1960, S. 45). Durch die fotografische Festlegung eines Ausschnitts aus Raum und Zeit werden dem abgebildeten Ort historische Bedeutung und dem erfassten Augenblick Dauer verliehen. Detail und Moment sind konstitutive Merkmale dieser Art Fotos, Abbildungstreue und Wiedererkennungswert ihre entscheidenden Kriterien. (JÄGER 1999, S. 137ff.)

Aufgrund seiner Technizität galt das Foto lange Zeit als objektiv, glaubhaft, authentisch. Anfangs wurde es noch nicht als *Medium* erkannt und bezeichnet. Es galt als technisches *Mittel*, frei von subjektiven Einflüssen und Eingriffen. Seinem Bild durfte man vertrauen. Fotos waren kühle Reproduktionen, Ergebnisse eines Abklatschverfahrens, ohne eigene Syntax, eigene Form, und damit auch ohne Fähigkeit zur Vermittlung geistiger Dimensionen und Einstellungen. Fotos galten als Bilder ohne Stil. Und dort, wo sie diesen Stil mit den Mitteln der zeitgenössischen Nachbarkünste zu bilden oder nachzubilden versuchten, mit Vorbildern aus der Malerei des Impressionismus‘ und des Symbolismus‘ etwa, verschwammen ihre objektiven Konturen, und es galt: „Alle Künste beruhen auf der Gegenwart des Menschen, nur die Fotografie zieht Nutzen aus ihrer Abwesenheit.“ (BAZIN 1945/KEMP 1983, S. 59ff.).

Mit diesem Credo drang das gegenständlich-dokumentierende Foto in viele Lebensbereiche ein und erfüllte bis heute unverzichtbare Aufgaben. Im wissenschaftlichen Raum dient es der Feststellung, der Beweissicherung, der Diagnose, im journalistischen Raum der Berichterstattung, in der technischen Produktion der Überwachung, der Kontrolle, usw. Im künstlerischen Raum existiert es unter Begriffen wie Sachfotografie, Dokumentarfotografie, Realistische Fotografie, mit Spezialgebieten wie Sozialdokumentarische Fotografie, Fotoreportage, usw. Die Ausdrücke bezeichneten zuerst Arbeitsmethoden und wurden zu Fachgebieten, später zu Stilbegriffen. Ein Beispiel ist der nach 1900 in den USA entwickelte Terminus ‚Straight Photography‘ für eine fotografische Methode und Bildsprache, die sich früher wie heute zur Ethik von Wahrheit und Treue des Fotos einer vorgefundenen Wirklichkeit gegenüber bekennt, und in deren direkter, unverstellter Wiedergabe ihre eigentliche Aufgabe und Verpflichtung sieht.

2. Sinnbilder

Doch schon bald nach Etablierung des fotografischen Verfahrens genügte dieses hohe ethische Motiv dem menschlichen Gestaltungsdrang nicht mehr. Die „Abwesenheit des Menschen“ erschien in zunehmendem Maße als Manko, die technische Perfektion eher als Hemmnis auf dem Weg zu geistiger Aneignung und Darstellung der ‚Realität‘. Man griff in die technischen Abläufe des Verfahrens ein und erweiterte seine Grenzen in dem Versuch, auch die ‚inneren‘ Verhältnisse der Objekte und Subjekte und deren Wechselbeziehung mit ins Bild zu setzen. Der geistig-schöpferischer Prozess sollte sich erkennbar im Fotos widerspiegeln. Dazu wurden die Kamerabilder nun gestaltet: ‚gestellt‘ und inszeniert und nach der Aufnahme durch Retusche und Montage bearbeitet. Auch die Unschärfe war ein Stilmerkmal der Zeit, eine Art Realismus im impressionistischen Gewand. Piktoralismus und ‚Kunstfotografie um 1900‘ sind Synonyme dieser Tendenz. Dabei trat das erste fotografische Leitmotiv der Abbilder, zu Gunsten des Leitmotivs der Sinnbilder zurück. Die Wahrheit des Bildes beruhte nicht mehr auf Ähnlichkeit, sondern auf Äquivalenz, einer Art Entsprechung zwischen den fotografischen Bildzeichen und dem, was sie bedeuteten, bedeuten sollten: eine Frage der Interpretation. Es ging um Sinngebung, symbolische, sinngemäße Wahrheit, nicht um formale, syntaktische Wahrheit. Der Fotograf rückte ins Zentrum des Bildes. Er sah sich

nicht mehr in erster Linie als Berichterstatter und Dokumentarist, sondern in der Rolle des Bild und Realität schaffenden Autors und Künstlers.

Die Fotoinszenierung und Fotomontage mit dem Titel *Fading Away* des Engländers HENRY PEACH ROBINSON aus dem Jahr 1858 kann als frühes Beispiel für diese Bildart gelten (Abb. 2). Voraussetzung für deren Akzeptanz war jedoch ein gesellschaftlicher Konsens, eine kulturelle Übereinkunft, dass Fotos auch als symbolische Zeichen wirken könnten. Das war Neuland, und es bedeutete eine erhebliche Erweiterung der fotografischen Aussagemöglichkeiten in Richtung auf das, was heute allgemein mit dem Begriff ‚Medium Fotografie‘ bezeichnet wird: eine stellungnehmende, kommentierende, Werte und Überzeugungen vermittelnde Funktion, die Fotos heute unbestritten erfüllen. Sie erreichten damit neue Dimensionen: Subjektivität, Poesie, Stil (KAUFHOLD 1986).



Abb. 2 HENRY PEACH ROBINSON: *Fading Away*, 1858. Fotocollage. Albuminabzug von fünf Negativen. The Royal Photographic Society, Bath, England.

Eingeführte Begriffe dazu sind: Bildmäßige Fotografie, mit der englischen Variante Pictorial Photography, Gestaltende und Kreative Fotografie. Stilbezeichnungen wie Impressionistische Fotografie und Fotosymbolismus gehören ebenso in diesen Zusammenhang, wie die erwähnte Kunstfotografie um 1900 als Ausdruck für die internationale Bewegung jener Zeit. Sie fand fünfzig Jahre später ihre Neufassung in der Subjektiven Fotografie (STEINERT 1952). Auch der Visualismus der 1970er Jahre mit Rückbezügen zum Neuen Sehen der Zwischenkriegszeit, kann hier zugeordnet werden (MÜLLER-POHLE 1980/AMELUNXEN 2001, S. 114ff.). Seine Methode ist das gestaltende Sehen und eine neue Akzente setzende Kamerafotografie. Zu erwähnen wären in diesem Zusammenhang noch die Methoden der Fotoinszenierung in der Kunst- und Werbefotografie und des Fotoessays im Pressewesen, der sich durch psychologische Einfühlung und Bildgestaltung von der neutraleren Fotoreportage unterscheidet. Weitere Begriffe wie Table-Top-Photography, Fotoperformance und Fotoaktion haben sich als Unterbegriffe der Sparte der Darstellenden Fotografie durchgesetzt (JÄGER 1983).

3. Strukturbilder

Weniger beachtet wurde dagegen die dritte Tendenz der Fotografie, deren Ergebnisse hier zusammenfassend als ‚Strukturbilder‘ bezeichnet werden. Der Begriff geht auf einen Vortrag von J. A. Schmol gen. Eisenwerth zurück, in dem er den Dreiklang von Abbild, Sinnbild und Bild-Struktur als Gliederungsschema „Zum Spektrum der Fotografie“ einführte (SCHMOLL 1979, S. 236ff.). Strukturbilder setzen neue Zeichen und Regeln. Sie zielen nicht auf Wiedergabe und Darstellung außerbildlicher Wirklichkeit. Sie richten den Blick in erster Linie auf die eigenen medialen Verhältnisse. Es geht ihnen um sich selbst, um „Die Sichtbarkeit des Bildes“ (WIESING 1997).

Dies bedeutete eine erneute Ausweitung, ja Umkehrung des Blicks: Die Kamera ‚nimmt‘ nicht Bilder (auf), sondern ‚gibt‘ sie. Sie erkennt sich als ‚generatives System‘. Und obwohl Bilder dieser Art lange Zeit als Fehlentwicklung galten – ja als „eine zwielichtige Gattung: weder Kunst noch Fotografie“ (RENGER-PATZSCH 1960, S. 6) –, stellten sie doch Objekte eigener Art dar. Ihr medialer Charakter trat dabei zurück, und neue Qualität entstand aus ‚sich selbst‘, den eigenen Verhältnissen des Lichts und des lichtempfindlichen Materials. Sie entstand in einer Weise, über die kein anderes Fach verfügte. Es ging um das Fotografische ‚an sich‘, um seine Eigengesetzlichkeit, um eine Fotografie der Fotografie.

In der semiotischen Terminologie sind ihre Ergebnisse Anzeichen, sichtbare Hinweise auf ein Geschehen, mehr nicht. Und tatsächlich entstehen hier ‚schwierige‘ Bilder, narzistische und esoterische Konstrukte, nicht einfach zu verstehen. Aber sie verweisen unübersehbar auch auf einen kausalen Zusammenhang: auf den Zusammenhang zwischen den Bildzeichen, die wir unmittelbar auf der Fotooberfläche sehen, mit dem besonderen, dahinter verborgen liegenden fotografischen Prozess. Das ambitionierte Eindringen in seine inneren Verhältnisse und das Ausschöpfen seiner latenten Bildpotenziale wird hier zum eigentlichen Thema. Unter Abstraktion ihrer zwar weithin gebräuchlichen, aber doch nicht unbedingt ‚notwendigen‘ Eigenschaften Ikonik und Symbolik, wird Fotografie hier auf ihre fundamentalen Eigenschaften reduziert. Arbeiten dieser Kategorie legen eine hintergründige Spur. Sie sind unübersehbare Zeichen für die Existenz einer eigenen, hoch entwickelten Bildkultur, nennen wir sie: Eine besondere Kunst des Apparativen Bildes.

Aktivitäten dieser Art können auch als Absage an den Hauptstrom konventioneller Bildproduktion gelten, wie sie in den Abstraktionen und Konkretionen der Künste um 1900 ihren ersten sichtbaren Ausdruck fand. WILHELM WORRINGER (1881–1965) belegte die Tendenz in seinem berühmten Essay von 1908 mit dem Begriff ‚Abstraktionsdrang‘, in dem er eine notwendige Gegenposition zum Realismus sah: „Als diesen Gegenpol betrachten wir eine Ästhetik, die, anstatt vom Einfühlungsdrang des Menschen auszugehen, vom Abstraktionsdrang des Menschen ausgeht. Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Empfindens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinischen, allgemein gesprochen, in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit.“ (WORRINGER 1908/1996, S. 36f.). Neben dem ‚ewigen‘ Wunsch des Menschen, sich in die von ihm wahrgenommene Welt einzufühlen, existiert der ‚ewige‘ Wunsch, die Welt zu verändern und eine neue Welt zu schaffen. Das gilt auch für die Fotografie, und ihre Entwicklungsgeschichte kann geradezu als Modellfall für den wechselseitig aufeinander folgenden und sich gegenseitig anregenden Vollzug dieser beiden Grundbestrebungen aufgefasst werden.

Die erste fotografische Manifestation dazu geht auf den gebürtigen Amerikaner ALVIN LANGDON COBURN (1882–1966), zurück, der 1916 u. W. erstmals den Ausdruck ‚Abstrakte Fotografie‘ programmatisch benutzte. Seine ‚Vortographs‘, prismatisch vielfach gebrochene, geometrisch-ungegenständliche Lichtmuster, gaben seinem Programm Gestalt (Abb. 3). In ihnen erhob COBURN die Bildmittel – Licht, Optik und das lichtempfindliche Material –, zum eigentlichen Motiv. Konzeptionell folgen seine vortografischen Arbeiten den Bildkonstruktionen der Maler jener Zeit, so von KUPKA, ROBERT und SONIA DELAUNAY, KANDINSKY, BALLA und anderen zwischen 1910 und 1914. Ästhetisch verfügen sie aber über eine eigene Qualität. Sie sind nicht Imitate der Malerei, sondern eigenständige Bildleistungen eines Einzelgängers. COBURN regte also an, eine Ausstellung zum Begriff Abstrakte Fotografie zu realisieren und dabei keine Arbeit anzunehmen, „in der das Interesse am Bildgegenstand das Gefühl für außergewöhnliche Aspekte übersteigt. Ein Gefühl für Form und Struktur ist vor allem von Bedeutung...“ (COBURN 1916/KEMP 1979, S. 57; DEPPNER 2002/JÄGER 2002, S. 163ff.).

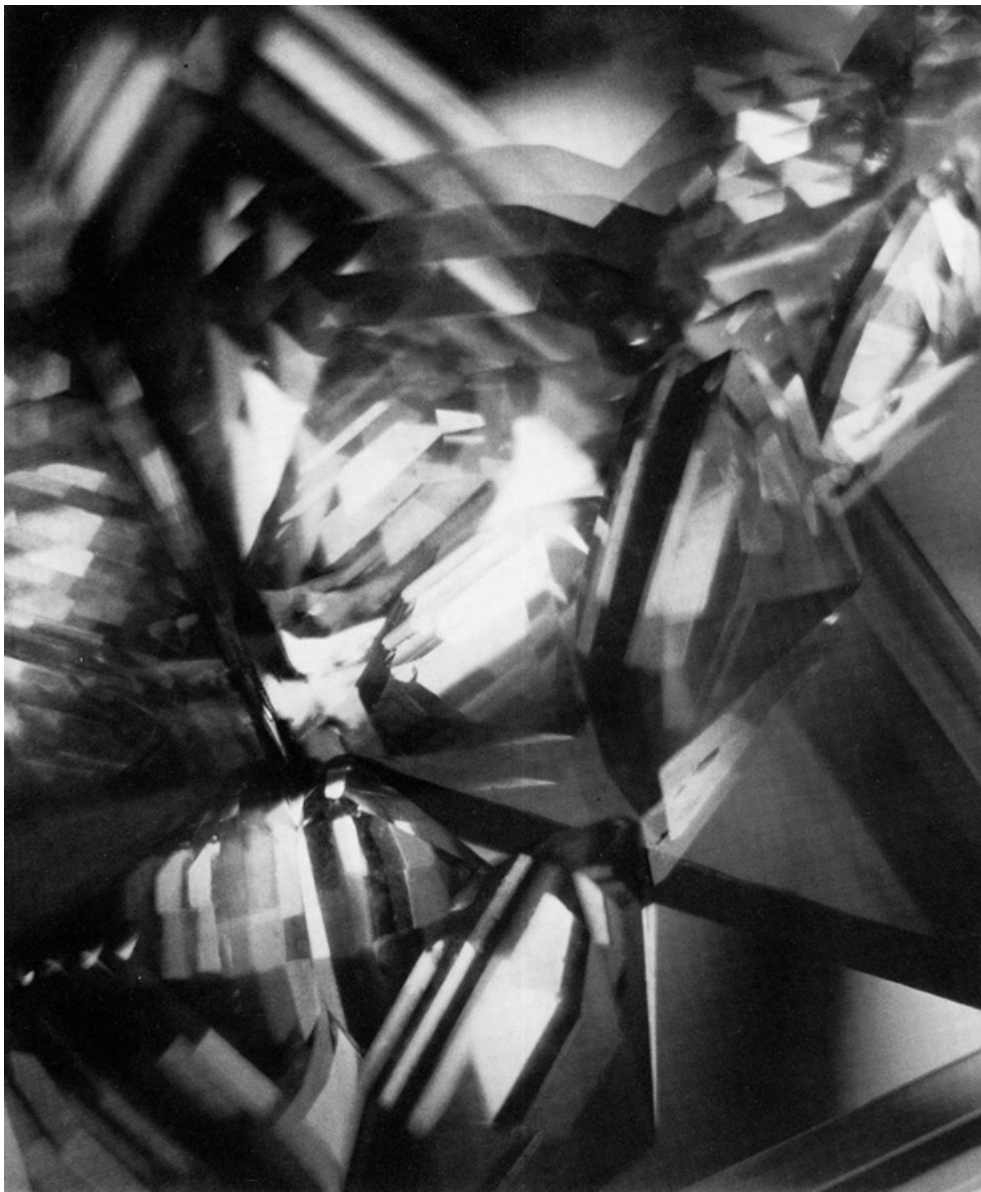


Abb. 3 ALVIN LANGDON COBURN: *Vortograph*, 1917. Späterer Abzug um 1960, Silbergelatineprint, 30,6 x 25,5 cm. Museum Ludwig Köln, Stiftung Gruber.

Danach lassen sich zahlreiche weitere Stationen des konkreten Fotobildes bis in die Gegenwart hinein verfolgen: Die Schadografien von CHRISTIAN SCHAD 1919, die Rayogramme von MAN RAY und die Fotogramme von LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY und vieler Anderer ab Anfang der 1920er Jahre. Sie entstanden u. a. am Bauhaus bis 1933, später, ab 1938, am New Bauhaus und dessen Nachfolgeeinrichtungen in Chicago (NEUSÜSS 1990). Das ‚Photo‘ wurde dabei theoretisch und experimentell auf seine Ursprünge und Wurzeln – gestalten mit Licht – zurückgeführt. Eine Abstrakte und eine Konkrete Fotografie entstanden (Kellein/Lampe 2000; JÄGER 2002, 2005).

Weitere Begriffe dieser Sparte lauten: Experimentelle Fotografie (HAJEK-HALKE 1955), Konstruktive Fotografie, Serielle Fotografie und Generative Fotografie. Der letztgenannte Begriff wurde 1968 als Titel einer Ausstellung eingeführt (JÄGER 1968, 1975). Er geht auf die Generative Ästhetik des deutschen Philosophen MAX BENSE (1910–1990) Anfang der 1960er Jahre zurück (BENSE 1965, S. 333ff.), eine Erzeugungsästhetik, die auf die bewusste und methodische Erzeugung „ästhetischer Zustände“ zielt, nicht auf deren Interpretation. Grundlage war die „Programmierung des Schönen“ (BENSE 1960), eine neue, numerisch begründete, Programm gesteuerte und Computer erzeugte Kunst der Grafik, Musik und Poesie, deren Ideen auch die Generative Fotografie eng verbunden war (Abb. 4). Jüngste Entwicklungen in diesem Feld sprechen von einem „Neuen Reduktionismus in der Fotografie“ (HORAK 2003) oder verwenden neue Schlagworte wie „Optic Nerve“ (PACKE 2003).

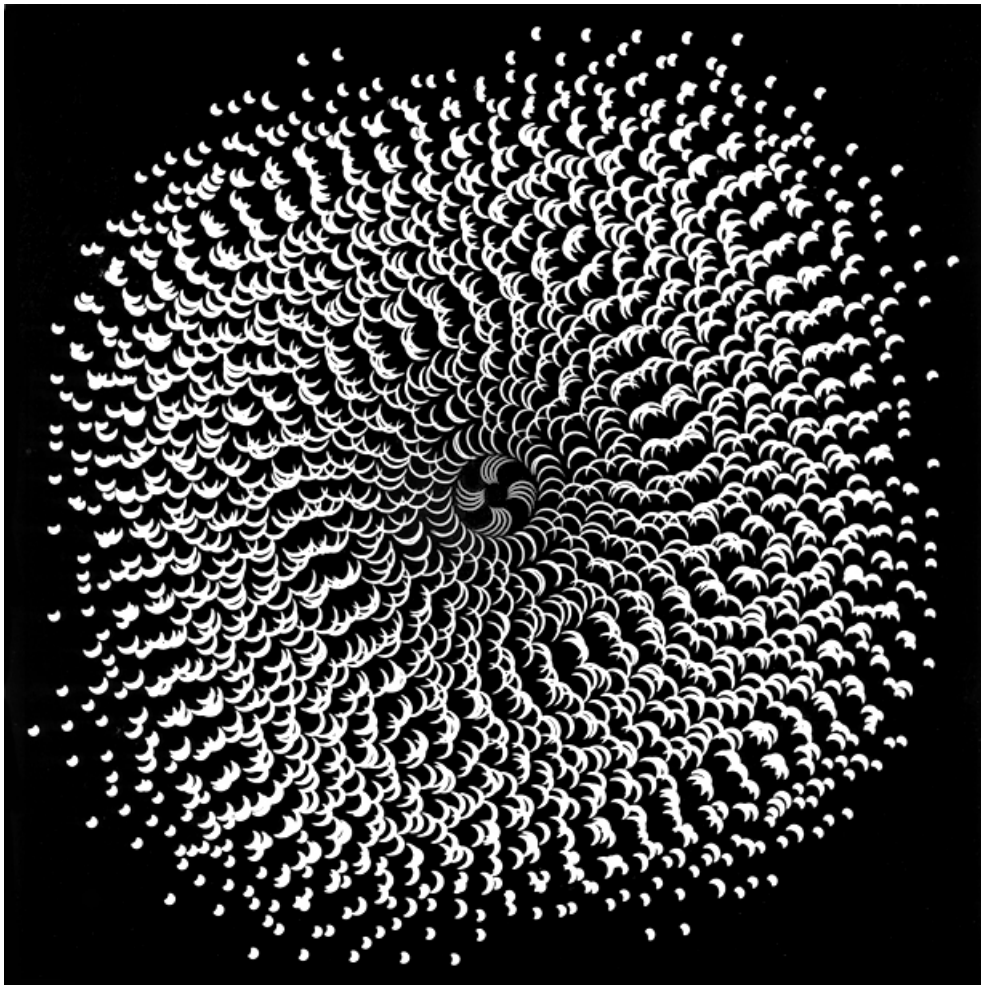


Abb. 4 GOTTFRIED JÄGER: *Lochblendenstruktur*, 1967.
Generative Fotografie. Camera obscura-Arbeit 3. 8. 14 F 3.4. Silbergelatineprint, 50 x 50 cm.

Letztendlich kann man Bestrebungen dieser Art als eine Form der Auseinandersetzung mit den „Zwei Kulturen“ (SNOW 1959) ansehen. Ihren Fragestellungen unterliegt auch die Fotografie in ihrem ständigen Konflikt zwischen Mechanik und Ausdruck: „Die Natur der Photographie als eines graphischen Verfahrens stellt sie der Kunst nahe. Indessen öffnet das Mechanische ihres Ablaufs einen Abgrund zwischen beiden“, so äußerte sich der bereits zuvor zitierte, maßgebende Fotograf der Neuen Sachlichkeit, ALBERT RENGER-PATZSCH (ders. 1960, S. 5). Im Gegensatz dazu stellte der Bauhauslehrer LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY fest: „Meine fotografischen Experimente, speziell die Fotogramme, halfen mich zu überzeugen, daß selbst die vollständige Mechanisierung der technischen Ausführung keinerlei Bedrohung der wesentlichen Kreativität bedeutete.“ (ders. 1949, S. 79)

4. Konzeptbilder

Die offensive Auseinandersetzung mit Widersprüchen dieser Art, mit Grenzen und Möglichkeiten der Medien und ihrer Apparate sowie ihrer Bedeutung für Kunst und Gesellschaft, fand in den Projekten der Concept Art um 1970 ihren engagierten Ausdruck (GROH 1971; HONNEF 1971). Fotografische Beiträge dazu wurden durch neu entstehende Begriffe wie Konzeptfotografie, Bildanalytische Fotografie, Demonstrative Fotografie oder Experimentelle Medienreflexion gekennzeichnet. Das Foto war dabei sowohl zentrales Mittel als auch zentraler Gegenstand einer radikalen, ebenso konstruktiven wie kritischen Inspektion seiner Inhalte und Formen, und es erreichte, nicht zuletzt durch seinen dabei zur Schau gestellten bewusst lakonischen und zuweilen provokant unkünstlerischen Auftritt in Verbindung mit intelligenten medienspezifischen Entwürfen das Kunstpublikum seiner Zeit wie nie zuvor über die Jahre seiner Entwicklung vom dienenden Abbild zum autonomen Bildobjekt.

Das Doppelporträt des englischen Fotografenpaares NOYA und BILL BRANDT von DAVID HOCKNEY bietet hierzu ein anschauliches Beispiel – und, wie ich finde, einen künstlerischen Höhepunkt zugleich (Abb. 5). Die Fotografie, personifiziert durch den berühmten englischen Fotografen BILL BRANDT und seine Frau NOYA und vergegenwärtigt durch die Kamera des Fotografen DAVID HOCKNEY, beobachtet sich selbst, registriert neben dem was geschieht, auch wie sie entsteht. Gegenstand ist nicht nur das abgebildete Paar, das das Auftauchen der am Boden liegenden Teilbilder so aufmerksam betrachtet. Gegenstand ist vor allem der ersichtlich nachvollziehbare Prozess der Bildwerdung selbst, sein fraktales, facettenhaftes Konzept ebenso, wie die Fügung seiner Teile zu einer ganzheitlichen Komposition. Der Bildbetrachter blickt dem Fotografen sozusagen über die Schulter. Er verfolgt die Beobachtung der Beobachtung, die Fotografie der Fotografie.

Vielleicht bedurfte es erst dieser Phase medialer Selbstvergewisserung und Selbstdarstellung, dass das Foto seine heute kaum mehr bestrittene Anerkennung als eigene Kunstform so nachhaltig erlangte.



Abb. 5 David Hockney: *Noya and Bill Brandt with self portrait* (although they were watching this picture being made). *Pembroke studio London 8th May 1982*.
Polaroid-Collage (Farbarbeit), 62 x 62 cm.

Fotografische Konzeptbilder wirken, ebenso wie auch die vorher genannte Gruppe der Strukturbilder, autopoietisch, selbstbezüglich. Sie schöpfen ihr Dasein aus sich selbst und wirken rekursiv, in ihren eigenen Raum hinein zurück. Diese Eigenschaft verbindet beide Bildarten, die der Struktur- und der Konzeptbilder. Aber ihre Ergebnisse entfalten sich auch einzeln und zentrifugal in den offenen Raum neuer Sinn- und Bedeutungszusammenhänge, und sie schaffen auf diese Weise neue Formrepertoires, wie das Beispiel von DAVID HOCKNEY anschaulich belegt. Insofern können sie zusammengenommen auch als positives Zeichen für den schöpferischen Umgang mit einem ursprünglich ganz auf Reproduktion hin angelegten Apparat aufgefasst werden. Ein freiheitlicher Gedanke, der von bedeutenden Fürsprechern einer gestaltenden, ‚produktiven‘ Fotografie im Laufe der Zeit mehrfach formuliert und nahegelegt wurde (MOHOLY-NAGY 1925; FLUSSER 1983; SCHMOLL 1989).

Diagramm *Bildsystem Fotografie*, s. Anl.

Literatur

- ARAGO, FRANCOIS, J. D. (1839): Die erste Mitteilung Aragos an die Akademie, in: BAIER, WOLFGANG (1964): *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, Halle (Saale): VEB Fotokinoverlag Halle.
- BAIER, WOLFGANG (1964): *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, Halle (Saale): VEB Fotokinoverlag Halle.
- BAZIN, ANDRÉ (1945): Ontologie des fotografischen Bildes, in: KEMP, WOLFGANG (1983): *Theorie der Fotografie II. 1945–1980*, München: Schirmer/Mosel.
- BENSE, MAX (1960): *Programmierung des Schönen. Aesthetica IV*, Baden-Baden und Krefeld: Agis-Verlag.
- BENSE, MAX (1965): *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden: Agis-Verlag.
- COBURN, ALVIN LANGDON (1916): Die Zukunft der bildmäßigen Fotografie, in: KEMP, WOLFGANG (1979): *Theorie der Fotografie III. 1912–1945*, München: Schirmer/Mosel.
- DEPPNER, MARTIN ROMAN (2002): Coburn meets Pound. Abstraktion und Vortizismus in der englischen Ästhetik der Moderne, in: JÄGER, GOTTFRIED (2002): *Die Kunst der Abstrakten Fotografie/The Art of Abstract Photography*, Stuttgart/New York: Arnoldsche Publishers.
- FLUSSER, VILÉM (1983): *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography.
- GROH, KLAUS (Hg.) (1971): *if I had a mind... (ich stelle mir vor...) concept-art, project-art*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.
- HAJEK-HALKE, HEINZ (1955): *Experimentelle Fotografie. Lichtgrafik*, Bonn: Athenäum-Verlag.
- HONNEF, KLAUS (1971): *Concept Art*, Köln: Phaidon Verlag.
- HORAK, RUTH E. (2003): Neuer Reduktionismus in der Photographie, in: *EIKON. Internationale Zeitschrift für Medienkunst (Nr. 41)*, S. 28-33.
- JÄGER, GOTTFRIED (1968): *Generative Fotografie*. Ausstellungskonzeption mit Arbeiten von KILIAN BREIER, PIERRE CORDIER, HEIN GRAVENHORST, GOTTFRIED JÄGER und Katalog, mit einem Text von HERBERT W. FRANKE. Bielefeld: Städtisches Kunsthhaus.
- JÄGER, GOTTFRIED; HOLZHÄUSER, KARL MARTIN (1973): *Generative Fotografie. Theoretische Grundlegung, Kompendium und Beispiele einer fotografischen Bildgestaltung*, Ravensburg: Otto Maier Verlag.
- JÄGER, GOTTFRIED (1988): *Bildgebende Fotografie. Fotografik, Lichtgrafik, Lichtmalerei. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform*, Köln: DuMont Buchverlag.
- JÄGER, GOTTFRIED (1991): *Fotoästhetik. Zur Theorie der Fotografie. Texte aus den Jahren 1965 bis 1990*, München: Verlag Laterna magica.
- JÄGER, GOTTFRIED (1999): Abbildungstreue. Fotografie als Visualisierung. Zwischen Bilderfahrung und Bilderfindung, in: DRESS, ANDREAS; JÄGER, GOTTFRIED (Hg.): *Visualisierung in Mathematik, Technik und Kunst. Grundlagen und Anwendungen*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg Verlag.
- JÄGER, GOTTFRIED (Hg.) (2002): *Die Kunst der Abstrakten Fotografie / The Art of Abstract Photography*, Stuttgart/New York: Arnoldsche Publishers.
- JÄGER, GOTTFRIED; KRAUSS, ROLF H.; REESE, BEATE (2005): *Concrete Photography / Konkrete Fotografie*. Bielefeld: Kerber Verlag.
- KAUFHOLD, ENNO (1986): *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg: Jonas Verlag.
- KELLEIN, THOMAS; LAMPE, ANGELA (2000): *Abstrakte Fotografie*. Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bielefeld. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

- KEMP, WOLFGANG (1980): *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*; ders. (1979): *Theorie der Fotografie II. 1912–1945*; ders. (1983): *Theorie der Fotografie III. 1945–1980*, München: Schirmer/Mosel.
- KRACAUER, SIEGFRIED (1960): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Dritte Aufl. 1979: Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Erstauf. 1960: New York, Oxford University Press.
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ (1925): Produktion Reproduktion, in: ders.: *Malerei Fotografie Film*. Bauhausbuch Band 8. Faksimile Nachdruck 1978, Mainz und Berlin: Florian Kupferberg.
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ (1949): *The New Vision*, 1928, fourth revised edition, 1947, and *Abstract of an Artist*, New York: Wittenborn, Schultz, Inc.
- MÜLLER-POHLE, ANDREAS (1980): Visualismus, in: AMELUNXEN, HUBERTUS VON (2001): *Theorie der Fotografie IV. 1980–1995*, München: Schirmer/Mosel.
- NEUSÜSS, FLORIS M. in Zusammenarbeit mit RENATE HEYNE (1990): *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln: DuMont Buchverlag.
- NIÉPCE, NICÉPHORE; DAGUERRE, LOUIS JACQUES MANDÉ (1829): Grundlagen des vorläufigen Vertrages. In: BAIER, WOLFGANG (1964): *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, Halle (Saale): VEB Fotokinoverlag Halle.
- PACKE, RODERICK (Curator, 2003): *Optic Nerve: Abstract Colour Photography*. Catalogue. Ipswich Borough Council/Wolsey Art Gallery, Christchurch Mansion, Ipswich.
- RENGER-PATZSCH, ALBERT (1960): Versuch einer Einordnung der Photographie. Rede am 30. 9. 1960, in: *Veröffentlichungen der Deutschen Gesellschaft für Photographie*, Köln: Nr., 1960.
- SCHMOLL GEN. EISENWERTH, J. A. (1979): Zum Spektrum der Photographie. Abbild, Sinn-Bild und Bildstruktur, in: ders. (1980): *Vom Sinn der Photographie. Texte aus den Jahren 1952–1980*, München: Prestel-Verlag, S. 236-244.
- SCHMOLL GEN. EISENWERTH, J. A. (1989): Das nutzlose Bild. Oder Von technischen Fehlern zur künstlerischen Praxis: Experimentelle Fotografie zwischen 1839 und 1960. In: Jutta Hülsewig-Johenen, Gottfried Jäger, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839–1989. Ein Beitrag zum 150. Geburtstag der Fotografie*. Edition Cantz, Stuttgart, 1989, S. 21-35.
- SNOW, CHARLES P. (1959): Die zwei Kulturen. Rede, in: KREUZER, H. (Hg.): *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. C. P. Snows These in der Diskussion*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- STEINERT, OTTO (1952): *Subjektive Fotografie. Ein Bildband moderner europäischer Fotografie*, Bonn: Brüder Auer Verlag.
- WIESING, LAMBERT (1997): *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- WORRINGER, WILHELM (1908): *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996. Erstaussage München: Piper Verlag, 1908.

B i l d s y s t e m F o t o g r a f i e

<i>Motive:</i>	Aneignung äußerer Verhältnisse	Vermittlung ,innerer' Verhältnisse	Schaffung neuer Verhältnisse	Reflexion medialer Verhältnisse
<i>Visuelle Strategien:</i>	Abbildung des Sichtbaren	Darstellung des Nichtsichtbaren	Erzeugung von Sichtbarkeit	Überprüfung von Sichtweisen
<i>Bildarten: semiotisch</i>	Abbilder Ikone	Sinnbilder Symbole	Strukturbilder Symptome, Indizes	Konzeptbilder Indexe
<i>Fotoarten:</i>	Feststellende Fotografie	Darstellende Fotografie	Bildgebende Fotografie	Bildanalytische Fotografie
<i>Kriterien:</i>	Abbildungstreue	Äquivalenz	Innovation	Selbstreferenz
<i>Funktionale Basis:</i>	Feststellbare Ähnlichkeit zwischen Bildzeichen und Bildgegenstand	Gedankliche Entsprechung zwischen Bildzeichen und Bildbedeutung	Kausaler Zusammenhang zwischen Bildzeichen und Bildursache	Mediale Identität zwischen Bildzeichen und Bildentstehungsprozess
<i>Kriterien:</i>	Objektbezug	Subjektbezug	Bildbezug	Medienbezug
<i>Künstlerische Methoden, Stile:</i>	Sachlichkeit Gegenständlichkeit Realismus	Gestaltung Abstraktion Symbolismus	Komposition Konkretion Konstruktivismus	Analyse/Kritik Verifikation/Falsifikation Konzeptualismus
<i>Fotografische Methoden, Stile:</i>	Straight Photography Sachfotografie Dokumentarfotografie Bildbericht	Pictorial Photography Bildmäßige Fotografie Subjektive Fotografie Fotoinszenierung	Experimentelle Fotografie Serielle Fotografie Konkrete Fotografie Generative Fotografie	Konzeptfotografie Demonstrative Fotografie Experimentelle Medienreflexion Bildzitat