

Laura Breede

Unmögliche Wirklichkeiten



Ikonische Differenz
und digitaler Zweifel
in fotokünstlerischen Bildern
der Gegenwart

Aus:

Laura Breede

Unmögliche Wirklichkeiten

**Ikonomische Differenz und digitaler Zweifel in
fotokünstlerischen Bildern der Gegenwart**

Mai 2024, 310 S., kart., 7 SW-Abb., 53 Farbabb.

52,00 € (DE), 978-3-8376-7025-7

E-Book:

PDF: 52,00 € (DE), ISBN 978-3-8394-7025-1

Fotografische Bilder stehen seit jeher im Spannungsverhältnis zwischen Evidenz und Konstruktion. Insbesondere die zunehmend komplexer werdenden Möglichkeiten fotografischer Bildproduktion im digitalen Raum stellen einen vermeintlichen Realitätsbezug in Frage. Basierend auf einer Diskursanalyse philosophischer sowie bild- und medientheoretischer Bildwahrnehmungskonzepte entwirft Laura Breede ein Analyseinstrumentarium, um fotografische Phänomene der Gegenwart im Schwellenbereich zwischen Fiktion und Dokumentation zu fassen. Fotokünstlerische Arbeiten von Andreas Gefeller, Thomas Demand, Andreas Gursky und Michael Reisch lassen sich damit als *Unmögliche Wirklichkeiten* kategorisieren.

Laura Breede, geb. 1987, ist Kunstwissenschaftlerin und als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Universitätsarchiv der Technischen Universität Braunschweig für die Erschließung und Sichtbarmachung einer Kunstsammlung verantwortlich. Daneben ist sie als freiberufliche Kunstvermittlerin am Kunstmuseum Wolfsburg tätig. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, wo sie auch promovierte, und arbeitete im Rahmen eines wissenschaftlichen Volontariats als kuratorische Assistentin am Kunstmuseum Wolfsburg. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf Diskursen der analogen und digitalen Fotografie.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-7025-7

Inhalt

Vorwort und Danksagung	9
1 Einleitung: Zwischen Dokumentation und Fiktion	
Andreas Gefeller, Thomas Demand, Andreas Gursky und Michael Reisch	11
Aufbau, Fragestellungen, Thesen	12
Forschungsüberblick	16
2 Unmögliche Wirklichkeiten: Die Spur als Vermittlerin	27
2.1 Vorweg: Zu den Begriffen »Unmöglichkeit(en)« und »Wirklichkeit(en)«	29
2.2 Paradoxe Wahrnehmungserfahrungen, Abweichungsmodi und Spurenparadigmen	34
Wahrnehmungserfahrungen/leibliche Wahrnehmung	34
Paradoxien der Bildwahrnehmung	40
Irritationen und Abweichungsmodi	54
Spurenparadigmen	60
2.2.1 Unmögliche Ansichten	69
2.2.2 Unmögliche Orte/Unmögliche Räume	73
2.2.3 Unmögliche Zeit	77
3 Ikonische Differenz und digitaler Zweifel als Verfahren Unmöglicher Wirklichkeiten ...	81
3.1 digital ≠ analog?	82
3.2 Störungen der Sichtbarkeit/Sichtbarkeit der Störung: Neue Indexikalität(en)	94
3.3 hergestellt und verursacht/Finden und Erfinden/Recording und Rendering	100
4 Deine Realität ist meine Fiktion	109
Der landschaftliche Blick/Historische Landschaftsfotografie	112
Exkurs: »New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape«	118
Exkurs: #landschaft/#landscape	123
New Territories? Landschaftsfotografie im Anthropozän	124
4.1 Distanz und Nähe – Andreas Gefeller	128
Supervisions: Ohne Titel (Plattenbau 1-5), Berlin 2004	130

Supervisions: Ohne Titel (Rasen 1, 2 und 3), Düsseldorf 2002 und Ohne Titel (Parkplatz), Düsseldorf 2007	134
Andreas Gefellers Weltvermessungen	138
4.2 Eine Welt aus Papier – Thomas Demand	152
Lichtung/Clearing (2003).....	157
Grotte/Grotto und Processo Grottesco (2006)	161
Thomas Demands Übersetzungen	165
4.3 Mikro- und Makrokosmen – Andreas Gursky.....	175
Ohne Titel XVIII-XXI (2015–2016)	178
Ocean I-VI (2010)	184
Andreas Gurskys Abstrahierungen	192
4.4 »Zwischen Paradies und Gentechnik-Alptraum« – Michael Reisch	196
Werkgruppe 0/ (1991–2004)	202
Werkgruppe 1/ (2002–2006)	210
Michael Reischs Modellierungen fotografischer Landschaften und Architekturen	213
4.5 Additive und subtraktive Verfahren bei Andreas Gefeller, Thomas Demand, Andreas Gursky und Michael Reisch	
Eine vergleichende Betrachtung.....	221
Spuren lesen und suchen	223
Spuren legen und verwischen	224
Präsenz der Absenz/Ver(un)sicherungen	225
5 Resümee und Ausblick	229
Spurensuche in Düsseldorf	231
Netzwerke als Forschungsdesiderat am Beispiel »darktaxa«	234
Interviews	245
Interview mit Andreas Gefeller am 13.08.2019 in Düsseldorf (Atelier)	
Abschrift von Audioaufnahme (MP3), 180 Min.	245
Interview mit Michael Reisch am 12.08.2019 in Düsseldorf (Büro/Atelier)	
Abschrift von Audioaufnahme (MP3), 120 Min.	275
Literaturverzeichnis	291
Abbildungsverzeichnis	307

Vorwort und Danksagung

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um eine geringfügig überarbeitete Version meiner Dissertationsschrift, die ich unter dem Titel *Unmögliche Wirklichkeiten. Ikonische Differenz und digitaler Zweifel bei Andreas Gefeller, Thomas Demand, Andreas Gursky und Michael Reisch* im Sommer 2022 an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig eingereicht und Anfang 2023 ebendort verteidigt habe. Sowohl das Promotionsprojekt als auch dieses Buch hätten ohne die Unterstützung vieler Beteiligter nicht realisiert werden können. Daher möchte ich die Gelegenheit nutzen und allen danken, die mich in dieser Phase auf unterschiedliche Weise unterstützt haben.

Mein besonderer Dank für ihr Vertrauen in das Gelingen dieses Projekts, die engagierte Betreuung und die stets wertvollen Ratschläge sowie Denkanstöße gebührt meiner Betreuerin und Erstgutachterin Frau Prof. Dr. em. Katharina Sykora. Dafür, dass sie mir darüber hinaus von Beginn meines Promotionsvorhabens an ermöglichte, als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft der HBK Braunschweig zu arbeiten, sei ihr ebenfalls gedankt. Frau Dr. Susanne Holschbach möchte ich herzlich für die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen, aber auch für den fachlichen Austausch und die kollegiale Zusammenarbeit danken. Dass ich am Institut für Kunstwissenschaft bis kurz vor der Fertigstellung meiner Dissertationsschrift als wissenschaftliche Mitarbeiterin mitwirken und meine Themen sowie Forschungsinteressen einbringen konnte, verdanke ich dem Vertrauen und der Unterstützung des gesamten Instituts. Hervorheben möchte ich an dieser Stelle Frau Prof. Dr. Annette Tietenberg, Frau Prof. Dr. Viktoria von Flemming und Herrn Prof. Dr. Michael Mönninger.

Ein ganz besonders herzlicher Dank gilt meinen ehemaligen Kolleg*innen aus dem wissenschaftlichen Mittelbau der HBK. In erster Linie Dr. Burkhard Krüger, Christiane Böhm, Dr. Johanna Scherer, Dr. des. Katharina Beichler und Dr. des. Matthias Schulz. Der Austausch mit euch weit über inhaltliche Diskussionen und promotionsbezogene Themen hinaus war ganz wunderbar.

Für die intensiven Einblicke in ihre Arbeitsweisen sowie inhaltliche Diskussionen danke ich Andreas Gefeller und Michael Reisch, die sich viel Zeit für ausführliche Interviews genommen haben. Ihnen sowie Andreas Gursky und Thomas Demand danke ich für die großzügige Bereitstellung des Bildmaterials. Einen weiteren Dank möchte

ich Tina Mamczur vom Studio Schnick für das sorgfältige Korrektorat der vorliegenden Publikation aussprechen.

Abschließend und von ganzem Herzen möchte ich meiner Familie und meinen Freund*innen für ihre offenen Ohren, ihre Anregungen, ihr Verständnis und ihre ehrliche Kritik danken. Ohne eure liebevolle Unterstützung wäre dieses Projekt nicht realisierbar gewesen. Mein größter Dank gilt dabei meinen Eltern Astrid Breede und Klaus Schäfer-Breede sowie meinem Partner Norman Peitz: Die Gespräche und Korrekturrunden mit euch waren wertvoll, noch wichtiger jedoch war eure emotionale Unterstützung und euer bedingungsloser Rückhalt. Ihr habt immer an mich und die Realisierung dieses Projekts geglaubt – ich kann euch gar nicht genug dafür danken.

1 Einleitung: Zwischen Dokumentation und Fiktion

Andreas Gefeller, Thomas Demand, Andreas Gursky
und Michael Reisch

Seltsam geformte Bergpanoramen, skulptural anmutende Industriebauten im Nirgendwo, geometrisch strikt angeordnete Tulpenfelder, verlassene Grundrissartige Ansichten von Wohnungsetagen und unwirkliche Landschaftsdetails.

Fotografische Dokumentationen? Grafische Fiktionen?

Irritation.

Die titelgebende Begrifflichkeit *Unmögliche Wirklichkeiten* rekurriert auf gegenwartsfotografische Visualisierungen, deren Besonderheit in der Sichtbarmachung von etwas liegt, das nicht auf dieselbe Weise in außerbildlichen oder bildvorgängigen Wirklichkeiten wahrgenommen werden kann.¹ Aufgrund fotografischer Eigenschaften sind diese Phänomene jedoch trotzdem nicht als völlige Fiktionen zu verstehen. Die Untersuchungsgegenstände umfassen großformatige, auf einen ersten flüchtigen Blick vielleicht als banale Dokumentationen von Orten oder abstrahierte Strukturen wahrnehmbare menschenleere Ansichten. Sie irritieren, schüren auf unterschiedliche Art und Weise einen Zweifel am Bild und werfen Fragen wie diese auf: Ist es möglich, eine gesamte Wohnungsetage auf einmal aus einer steilen Aufsicht zu fotografieren? Deuten nahezu klinisch-unberührte Oberflächen oder komponiert scheinende Landschaftsausformungen auf digital-grafische Bilderfindungen hin? Sind beinahe göttlich-vogelperspektivische Aufnahmestandpunkte als tatsächliche Fotografierenden-Position nachvollziehbar?

Anhand von vier fotokünstlerischen Œuvres werden in dieser Untersuchung verschiedene Darstellungs- und Rezeptionsmodi *Unmöglicher Wirklichkeiten* formuliert und deren spezifische Funktionen aufgezeigt. Diese erweisen sich als visuelle Verschiebungen, Irritationen oder Überschüsse, welche von in der außerbildlichen Wirklichkeit erworbenen Wahrnehmungserfahrungen subtil abweichen. In der Auseinandersetzung

1 Vgl. Blunck, Lars: »Fotografische Wirklichkeiten«, in: ders. (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld: transcript 2010a, S. 9-36, hier S. 19. Der Autor spricht hier von »außerbildlicher Realität« oder »bildvorgängiger Wirklichkeit«.

mit exemplarischen Serien und Einzelbildern von Andreas Gefeller, Thomas Demand, Andreas Gursky und Michael Reisch werden inhaltliche und technische Verfahren der Evokation solcher auf Gestaltung, Manipulation oder Transformation im künstlerischen Arbeitsprozess (vor oder nach der fotografischen Aufnahme) zurückzuführenden *Unmöglichkeiten* aufgefächert und die zu entwickelnden Begrifflichkeiten angewendet.

Die Konzentration auf das Fotografische resultiert aus der Annahme, dass es bei den Arbeiten der ausgewählten Künstler zu einer Verflechtung bzw. Überlagerung unterschiedlicher bildimmanenter Wirklichkeitsebenen kommt, die eng mit tradierten diskursiven Zuschreibungen des fotografischen Mediums verknüpft sind. Die den Fotografien inhärente Verbindung zu einer Realität, die sich auf unterschiedliche Art und Weise referenziell in der empirischen Wirklichkeit vor der Kamera befunden haben muss, macht das Hauptcharakteristikum der von ihnen erzeugten *Unmöglichen Wirklichkeiten* aus. Zumindest fragmentarisch oder in veränderter Form ist dies die Prämisse des Bildobjekts bei gleichzeitiger Konstruktion von etwas Neuem oder Anderem. Trotz der zumeist postproduktiv und durch digitale Bildbearbeitung vorgenommenen gestalterischen Eingriffe² wird in dieser Arbeit eine Form der Referenzialität zur Diskussion gestellt, die mit derjenigen traditionell analoger und filmbasierter fotografischer Arbeiten vergleichbar ist. Rein grafische, etwa computertechnisch erzeugte Visualisierungen ohne fotografische Grundlage, die selbstredend erfundene Wirklichkeitszustände simulieren und zugleich irritieren können, sind hier nicht gemeint.³ Ulrich Pohlmanns Feststellung zum Trotz, dass es »[...] ein Allgemeinplatz [ist], dass Bilder, ob gemalt, gezeichnet oder fotografiert, ein hybrides Gebilde aus Wirklichkeitswiedergabe und Erfindung darstellen«⁴, soll die Fotografie (oder das *Fotografische*) hier als Sonderfall betrachtet werden. Dies begründet den hohen Stellenwert, der in der vorliegenden Untersuchung den fototechnischen Verfahren eingeräumt wird. Denn wie die ausgewählten Arbeiten deutlich machen, befinden sie sich im Vergleich zu einer denkbaren Hervorbringung vermittels anderer künstlerischer Ausdrucksmittel in spezifischer Weise auf der Schwelle zwischen Fiktion und vermeintlichem Faktum.

Aufbau, Fragestellungen, Thesen

Im Zentrum steht die Frage nach einer begrifflichen Fassbarkeit der beobachteten Phänomene und ihrer Funktionen. In drei inhaltlichen Strängen wird diese Frage entlang der Kapitel 2, 3 und 4 entwickelt, angewendet und diskutiert.

Zur begrifflichen Abbildbarkeit werden im **ersten inhaltlichen Strang** dieser Untersuchung (Kap. 2) flexible Subkategorien *Unmöglicher Wirklichkeiten* entworfen, die sich auf die *Ansichten*, die *Zeit* und den *Ort* bzw. *Raum* beziehen. Den paradoxen Modalitäten *Unmöglicher Wirklichkeiten* werden phänomenologische Auseinandersetzungen mit

-
- 2 Einzig Thomas Demand verzichtet in den hier betrachteten Werken auf die nachträgliche digitale Bearbeitung.
 - 3 Vgl. auch Jens Schröter: »Gerade weil die Fotografie ein besonderes indexikalisches Potential besitzt, kann man sie zur Konstruktion elaborierter Fiktionen einsetzen.« Schröter, Jens: »Fotografie und Fiktionalität«, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld: transcript 2010a, S. 143–158, hier S. 157 [Herv. i.O.].
 - 4 Pohlmann, Ulrich: »Die Schönheiten der unbelebten Natur oder die ›Landschaft als Biomasse‹«, in: *Michael Reisch*. Ausst. Kat. 2006, S. 8–9, hier S. 8.

den Begriffen *Unmöglichkeit* und *Wirklichkeit* vorangestellt (Kap. 2.1). Das Unmögliche wird dabei als Hyperphänomen des Überschüssigen, der Abweichung, der Verformung und insbesondere als das Paradoxe ausdifferenziert (Waldenfels). Das eigene methodische Gerüst wird anschließend vor der Folie eines phänomenologisch-wahrnehmungsphilosophischen bzw. rezeptionsästhetischen Ansatzes entwickelt (Kap. 2.2). Dabei ist der Blick immer auf die zentrale Frage nach der Konstitution, Funktion und diskursiven Fassbarkeit der *Unmöglichen Wirklichkeiten* als spezifische Bildtypen (digitaler) Fotografie gerichtet. Die in diesem Teil entwickelte Hauptthese ist, dass die subtilen Irritationen und Abweichungen durch Abgleiche mit außerbildlichen Wahrnehmungserfahrungen augenscheinlich werden. Als Referenzrahmen der zu entwickelnden Analysekategorien dient demnach die Habitualisierung von Erfahrung, welche auf körperlich-räumliche Wahrnehmungs- und Orientierungserlebnisse bzw. Erinnerungen bezogen ist. Auf diese Weise kann zu einer reflexiven Wahrnehmung angeleitet werden: »Die Wirklichkeit einer Wahrnehmung zeigt, dass ein körperliches Subjekt a priori notwendig ist.«⁵ Körperempirische Erfahrungen und solche der Bildrezeption bewirken ein Bemerkens von Abweichungen mit dem – so meine These – auch ein Zweifel am fotografischen Bild einhergeht.

Im Kontext dieser Überlegungen werden die drei Subkategorien unter Berücksichtigung der die Wahrnehmung beeinflussenden Irritationen formuliert (Kap. 2.2.1-2.2.3). Vermeintliche Körperlosigkeit, Parallelität von Überblicken und Details sowie kondensierte Zeitpunkte werden als *Unmögliche Ansichten*, *-Orte/Räume* oder *-Zeitlichkeit* entworfen. Die Zuspitzung und Anwendung dieser Kategorisierungen als begriffliches Instrumentarium nehme ich anhand motivischer, philosophischer und medientechnologischer Fragestellungen vor.

Die unterschiedlichen Irritationselemente werden mit Spurenparadigmen in Zusammenhang gebracht (Kap. 2.2), die auf den Ebenen des Sujets, des Mediums und der Rezeption zu lokalisieren sind. Der *Spur* wird in dieser Arbeit in differenzierten Argumentationslinien nachgegangen. Als unsichtbare metaphorische Denkfigur, aber auch als real sichtbares Element (der Irritation) entfaltet sie ihre Wirkung (z. B. als Rest, Rückstand, Fragment, Störung, Riss oder Nahtstelle). Aus diesem Grund ziehen sich die Implikationen der Spur wie ein roter Faden durch die Analyse. Als Mittel für den Effekt *Unmöglicher Wirklichkeiten* ist sie eng mit wahrnehmbaren Abweichungen und Störungen verbunden, die wiederum auf verschiedenen Ebenen zum Tragen kommen (narrativ, technisch, prozessual, rezeptions-situativ). Anhand der Werkbeispiele (Kap. 4.1-4.4) wird sie beschrieben und sichtbar gemacht. Besondere Berücksichtigung finden dabei die Differenzen der Wahrnehmungsmodalitäten, welche das Bild als *Bild* und in seiner Zeigefunktion hervortreten lassen. Die Spur, als vermittelndes Element zwischen semiotischen, narrativen und semantischen Ebenen, manifestiert sich vielfältig. Genauso tritt sie als Leerstelle auf, in Form der Abwesenheit oder ist mit vermeintlich spurlos-hyperrealistischen Visualisierungen assoziiert. Die Wahrnehmungsirritationen werfen grundlegende Fragen nach der Konstitution der Bilder als visuelle Erzeugnisse fotografischen Ursprungs auf und geben somit einem Zweifel an deren fotografischer

5 Wiesing, Lambert: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 168.

Medialität Raum. Die »ikonische Differenz« nach Gottfried Boehm wird auf diese Weise vor Augen geführt.

Im **zweiten inhaltlichen Strang** dieser Arbeit (Kap. 3) liegt der Fokus auf spezifischen Charakteristika analoger und digitaler Fotografie sowie hybrider Formen digitalisierter analoger Fotografien. Hier werden Verfahren, Techniken sowie Materialitäten beleuchtet und deren Funktionen thematisiert.⁶ Die gewählten Techniken sollen dabei als parallel existierende Möglichkeiten innerhalb des weiten und immer weiter werdenden Feldes der Fotografie bzw. der erweiterten fotografischen Prozesse verstanden und deren Mischformen – etwa digitalisierte analoge Fotografien – zur Diskussion gestellt werden.⁷ In diesem Zusammenhang wird der Bedeutung des Fotografischen für die Phänomene der *Unmöglichen Wirklichkeiten* nachgegangen und darüber hinaus ein Desiderat hinsichtlich der theoretischen Einordnung und begrifflichen Zuschreibung zur Erfassung der Bandbreite digitaler Bildhervorbringung benannt. Mit Blick auf tradierte Fotatheorien sowie in Abgrenzung zu Positionen, die sich diskursiv auf die Negation der digitalen Fotografie vor der Folie der analogen stützen, ziehe ich für meine Argumentation maßgeblich theoretische Positionen heran, welche die digitale Fotografie und ihre differierenden Ausformungen als (Weiter-)Entwicklung denken. Tradierte Begrifflichkeiten werden in diesem Zuge revidiert oder ihre mögliche Anwendung bzw. Anpassung auf digital-mediale Spezifika überprüft (z.B. Indexikalität, Referenzialität). Bezugnehmend auf die *Störungen* wird hier die bereits im zweiten Kapitel miteinbezogene »ikonische Differenz« aus verfahrenstechnischer Perspektive im Sinne einer »performativen Differenz« betrachtet und vor allem mit dem von mir so bezeichneten *digitalen Zweifel* verbunden. Meine These ist, dass die vier Künstler mithilfe der von ihnen verursachten, erst im Bildwahrnehmungsprozess zutage tretenden Irritationen verschränkte und sich gegenseitig überlagernde Wirklichkeitsebenen sichtbar machen. Auf diese Weise sind ihre fotokünstlerischen Arbeiten innerhalb dieses Diskurses zu verorten. Mit der parallelen Betrachtung von wahrnehmungsphilosophischen sowie semiotischen Aspekten und den Verfahrenstechniken der digitalen Fotografie aus medientechnologischer Sicht soll eine beobachtete Lücke in der kunstwissenschaftlichen Forschung geschlossen werden.

Dass insbesondere Landschafts- und Architekturdarstellungen sowie die mit ihnen verknüpften Konzepte und Interpretationsmöglichkeiten von mir als geeignete Motive für eine Auseinandersetzung mit Fragen nach fotografischen Wirklichkeiten und Darstellungsmöglichkeiten gesehen werden, lege ich im **dritten inhaltlichen Strang** der vorliegenden Untersuchung dar (Kap. 4). Hierbei ist der Fokus auf die künstlerischen Positionen gerichtet. Analysen ausgewählter Serien oder Einzelbilder der vier Fotokünstler werden hier unter Einbeziehung ihrer prozesshaften Arbeitsweisen vorgenommen

6 Hier nehme ich insbesondere Bezug auf Jens Schröters Darlegung der phänomenalen Ähnlichkeiten digitalisierter Bilder mit (klassischen) fotografischen Bildern, die auf Abstufungen von Licht beruhen. Vgl. Schröter, Jens: »Das Ende der Welt. Analoge vs. Digitale Bilder – Mehr oder weniger ›Realität?‹«, in: Schröter, Jens/Böhnke, Alexander (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?*, Bielefeld: transcript 2004, S. 335–354.

7 Wie digitalisierte analoge Fotografien in der Diskussion um die Indexikalität und deren oft beklagter Verlust bei der digitalen Technik zu bewerten sind, ist ein Aspekt, der meiner Ansicht nach in der vorhandenen Literatur bislang kaum Beachtung fand. Weitere Ausführungen dazu s. Kap. 3.

und mit den zuvor entwickelten Begrifflichkeiten der *Unmöglichen Wirklichkeiten* analysiert und beschrieben. Klischeehaften oder stereotypen Motiven zum Trotz entsteht eine neue oder veränderte Sicht auf vermeintlich Bekanntes oder Gewöhnliches. Auf diese Weise wird – so meine Annahme – der Blick intensiviert und zur bewussten Rezeption angeleitet. Die subtilen Abweichungen erlangen lediglich in Form von sprichwörtlichen ›Spurenelementen‹ Sichtbarkeit, so dass die Wahrnehmung zwischen einem Glauben an die fotografische Evidenz und dem Zweifel an der fotografischen Medialität changiert.

Vermeintlich nüchterne Ansichten ermöglichen es, die Untersuchungsgegenstände im Kontext der Tradition einer vorgeblichen (dokumentarischen) Landschafts- und Architekturfotografie stehend zu interpretieren. Einige erwecken gar den Anschein, Visualisierungen mit wissenschaftlichem Mehrwert zu sein. Zur Kontextualisierung werden historische Verbindungslinien von der Landschaftsmalerei der Romantik bis zum *New Topographic Movement* gezogen.

Andreas Gefellers an Grundrisse, Pläne, Karten oder Satellitenansichten erinnernde Serie *Supervisions* (2002–2015) macht Ansichten von Innen- oder Außenräumen aus einer irritierenden Vogelperspektive sichtbar, die durch subtile visuelle Verschiebungen am fotografischen Medium mit seinen spezifischen zeit-räumlichen Eigenschaften zweifeln lassen. **Thomas Demands** Arbeiten *Lichtung/Clearing* (2003), *Grotte/Grotto* (2006) und *Processo Grottesco* überlassen es den Rezipierenden, die den Werken inhärenten verschachtelten Realitätsebenen sowie die sich in ständiger Transformation zwischen unterschiedlichen (künstlerischen) Aggregatzuständen und Materialitäten befindenden Sujets zu enttarnen. **Andreas Gurskys** Reihe *Ocean I-VI* (2010) und die Blumenfelder *Ohne Titel XVIII-XXI* (2015–2016) eint die im Kontext seines Œuvres bis dato bis ins Extreme gesteigerte Aufsicht. Vermeintlich widernatürlich homogene Oberflächen, ungewöhnliche Tiefenschärfe und intensive Farbgebung lassen Formen und Strukturen zutage treten, welche die Bildräume in nahezu vollkommen abstrakte Kompositionen gliedern. Den Eindruck eines Blickes auf die Erde ohne den Menschen rufen auch die von **Michael Reisch** sichtbar gemachten, geometrisch perfekt geformten, skulptural anmutenden Berge und Täler oder die modellhaft vereinzelt, futuristisch wirkenden und scheinbar verlassen Gebäude der Werkgruppen *0/* (1991–2004) und *1/* (2002–2006) hervor.

Insbesondere die überdeutliche Präsenz der Abwesenheit von Menschen ist als verbindendes Element der ausgewählten Werke hervorzuheben, was vermittels der Irritation als sichtbares Spurenparadigma deutlich wird. Die vier unterschiedlichen künstlerischen Vorgehensweisen lassen sich dabei mit Spurenhandlungen in einem übertragenen Sinne verbinden: Spuren suchen, legen, finden und verwischen. In diesem Zusammenhang werden in einer vergleichenden Betrachtung Einordnungen vorgenommen, um die Verfahrensweisen der vier Fotokünstler als additive oder subtraktive Vorgehensweise zu beschreiben (Kap. 4.5). In ihrer Doppelfunktion als Zeichen bilden die mehr oder weniger subtilen Spuren die Grundlage vielschichtiger Interpretationsansätze, die – so die These – von utopischen Wunschvorstellungen einer unberührten Natur bis zu Leerstellen reichen, die für die heutige körperlose Welt virtueller Kommunikationsmöglichkeiten stehend sowie als medienreflexive Auseinandersetzungen mit (digitaler) Entmaterialisierung gelesen werden können. Die Strategien der selbsterzeugten Augentäuschung bringen meiner Auffassung nach eine generelle Skepsis der Künstler gegenüber (fotografi-

schen) Bildern zum Ausdruck: »Die Welt der Erscheinungen, früher eine Angelegenheit der unmittelbaren Gewißheit, ist fundamental fragwürdig geworden.«⁸

Inwiefern eine Prägung der vier Künstler durch den gemeinsamen Arbeits- bzw. Ausbildungsbackground in Düsseldorf oder gar die Becher'sche Fotoschule vorliegt, ist nicht eindeutig zu belegen. Vorbehaltlich vertiefender Forschung und einer Erweiterung des Blickwinkels über Düsseldorf hinaus sind Zusammenhänge oder Verbindungslinien jedoch nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Diesem Aspekt, der eines der eingangs aufgestellten Auswahlkriterien der hier untersuchten künstlerischen Positionen markiert, wird in einem kurzen Ausblick im abschließenden fünften Kapitel nachgespürt (Kap. 5, *Spurensuche in Düsseldorf*).

Da die gewählte Thematik in hohem Maße die zukünftig immer aktueller werdende Fragestellung einer Theoriebildung zu den sich rasant entwickelnden digitalen Möglichkeiten der Bilderzeugung berührt, wird diese Untersuchung mit einer weiteren kurzen ausblickenden Betrachtung der aktuell auch von Künstler*innenseite geführten Versuche der Begriffsbildung zu den von ihnen selbst angewendeten Verfahrenstechniken, v.a. am Beispiel des Künstler*innennetzwerkes *darktaxa* vorgenommen (Kap. 5, *Netzwerke als Forschungsdesiderat*).

Forschungsüberblick

Die vier fotokünstlerischen Positionen – Andreas Gefeller, Thomas Demand, Andreas Gursky und Michael Reisch – fanden in der Forschungsliteratur bis dato unterschiedlich umfangliche Beachtung. Andreas Gursky und Thomas Demand sind seit mehreren Jahrzehnten in Ausstellungskontexten etabliert, so dass eine Vielzahl begleitender Ausstellungskataloge vorliegt.⁹ Daneben lassen sich monografische bzw. monothematische Schriften zu spezifischen Aspekten ihrer Œuvres und Arbeitsweisen heranziehen. Interviews – sowohl in Buchform als auch in Fachzeitschriften publiziert oder als Filmaufnahmen rezipierbar – geben Einblicke in die Selbstwahrnehmung beider Fotokünstler.¹⁰

Andreas Gursky wird häufig im Zusammenhang mit der Düsseldorfer Kunstakademie, als Teil der so genannten *Becher-Schule* betrachtet – z.B. von Maren Polte in *Klasse Bilder. Die Fotografieästhetik der »Becher-Schule«* (2012). Darüber hinaus liegt ein Schwerpunkt der Literatur und Ausstellungsthematiken auf seiner Auseinandersetzung mit der Konsum- und Freizeitkultur. Augenscheinliche Abstrahierungen und die Bildoberflächen überziehende Strukturen sind als weitere Forschungsfelder im Zusammenhang

8 Kamper, Dietmar: *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*, München: Fink 1995, S. 55.

9 Hier exemplarisch zu nennen: *Andreas Gursky* (Kunstmuseum Basel, 2007), insbesondere der Beitrag von Beate Söntgen über Gurskys Selbstverständnis als Maler-Fotograf und Nina Zimmermanns Beitrag über das ausgewählte Bildbeispiel *Pyongyang*. Außerdem: *Andreas Gursky* (Haus der Kunst München, 2007), insbesondere *Der privilegierte Blick* von Thomas Weski und weitere. Zu Demand u.a.: *Thomas Demand* (Serpentine Gallery, 2006) und *Thomas Demand – Nationalgalerie* (Neue Nationalgalerie Berlin, 2009/2010).

10 Z.B. zu Demand: Obrist, Hans Ulrich: *Thomas Demand, The Conversation Series*, Bd. 10. Ein Gespräch von Hans Ulrich Obrist mit Thomas Demand, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2007 oder Obrist, Hans Ulrich: *Thomas Demand und die Nationalgalerie*. Ein Gespräch von Hans Ulrich Obrist mit Thomas Demand, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009.

mit seinen Fotoarbeiten zu sehen, die in der jüngeren Zeit Beachtung finden.¹¹ In *Die Konstitution der Dinge. Phänomene der Abstraktion bei Andreas Gursky* (2012) entwickelt Eva Witzel Kategorien zur Beschreibung und Einordnung der Werke Gurskys (zwischen 1984 und 2001), die sie auch mit den Begriffen des Ornaments und des Ornamentalen belegt sowie die Siegfried Kracauer entlehnte Bezeichnung des »Ornaments der Masse« anführt. Analysen zur Weiterentwicklung der Perspektivität in Gurskys Œuvre und ihre Ausführungen über formale Bildstrukturen sind ebenfalls für die in der vorliegenden Untersuchung betrachteten Fotoarbeiten relevant. Insbesondere interessiert dabei die in der Werkentwicklung als Steigerung zu beobachtende Überlagerung des Motivs durch Strukturen (s. Kap. 4.4). Die im vierten Kapitel dieser Untersuchung vorgenommenen Werkanalysen beziehen sich auf Werkgruppen, die bislang eher wenig Befassung in der Literatur erfuhren. Dies betrifft insbesondere die Blumenfelder, welche bis dato, abgesehen von kurzen Erwähnungen im Begleitheft zur Ausstellung *Andreas Gursky: Nicht abstrakt* (2016), nicht explizit besprochen wurden.¹²

Norman Bryson stellt mit seinem Text *Andreas Gursky's »Mappa Mundi«* im Katalog zur Ausstellung der Reihe *Ocean* in der Gagosian Gallery (2010) historische Verbindungslinien bis zur titelgebenden mittelalterlichen Karte her, um die Repräsentation von Totalität bei Gursky zu vermitteln. In David Kallers Untersuchung zur Darstellung territorialer Ordnungen in der Kunst zieht der Autor die *Ocean*-Serie als Untersuchungsgegenstand heran und geht darauf ein, dass diese den Eindruck erwecke, eine unbesiedelte Welt zu zeigen (*Territorien und Grenzen in der Kunst. Zu Begriff und Ästhetik territorialer Ordnungen in zeitgenössischen Werken*, 2020). Wichtig ist in diesem Zusammenhang insbesondere die bei ihm diskutierte erstmalige Verwendung von Satellitenaufnahmen in Gurskys Arbeitsprozess. Sowohl bei Kaller als auch in Christoph Amends Artikel im *Zeit Magazin* (*»Gursky Earth«*, *Zeit Magazin*, 2010) wird zudem die der Reihe zugehörige Arbeit *Antarctic* thematisiert, welche auch im Kontext der in dieser Arbeit vorgenommenen Betrachtung und Argumentation hinsichtlich einer möglichen Lesart der Serie über die menschengemachten Veränderungen der Umwelt dient. Nicht zuletzt geben vorliegende Interviews Aufschluss über Gurskys Herangehensweise an das Thema der Serie.

Die im Rahmen dieser Untersuchung analysierten Arbeiten *Demand* (*Lichtung/Clearing* und *Grotte/Grotto*), welche ich unter der Thematik der Landschaft fasse, fanden bisher weniger Beachtung in der Literatur als seine auf Tatortfotografien bezogenen Werke. Insbesondere für *Lichtung* steht bislang eine dezidierte Analyse und Kontextualisierung jenseits einer gemeinsamen Betrachtung in Ausstellungszusammenhängen (z. B.: *Thomas Demand – Nationalgalerie*, 2009/10, Neue Nationalgalerie, Berlin) aus.¹³ Zu

11 Dies spiegelt sich auch in gegenwärtig laufenden Dissertationsprojekten und wissenschaftlichen Abschlussarbeiten wider, die sich über die Plattform ARThesis abrufen lassen.

12 In meiner (bisherigen) eigenen Befassung mit dieser Werkgruppe lag der Fokus auf der gegenseitigen Resonanz zwischen den Fotografien und den Klängen der in der genannten Ausstellung integrierten Sound-Installation. S.: Breede, Laura: »Von Techno-Rave bis Tulpenfeld. Rhythmus, Sound und Abstraktion bei Gursky«, in: Eller, Ulrich/Metzger, Christoph (Hg.), *VOL. 03 – Abstract Music. Sound, Art, Media & Architecture*, Heidelberg: Kehrer 2017, S. 193–206.

13 In seiner Auseinandersetzung mit der Augentäuschung/dem Trompe-l'œil-Effekt bei Demand zieht Michael Diers die Präsentation von *Lichtung* exemplarisch heran. S. Diers, Michael: *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik*, Paderborn: Fink 2016, S. 191.

Grotto/Grotte hingegen ist eine umfassende Publikation als Künstlerbuch hervorzuheben, welche die komplexe Installation des Grottenmodells, wie es in der Fondazione Prada (Mailand) präsentiert wird, widerspiegelt. Wie Albert Coers in seiner Schrift *Kunstskatalog – Katalogkunst* (2015) u.a. am Fallbeispiel Demands darlegt, greift der Fotokünstler zumeist nicht nur kuratorisch in Ausstellungsgestaltungen ein, sondern ruft vermittels der Bildregie sowie der Bild-Text-Konstellation in der Katalogerstellung Irritationen hervor. Diese setzen »[...] eine Reflexion über unterschiedliche Arten von Fiktionalität, Abbildung und Bildkategorien in Gang [...]«. ¹⁴ Das Künstlerbuch zur *Grotte* wird von Coers als eine Mischung aus Materialsammlung, Making-of und Selbstdarstellung beschrieben. ¹⁵ Neben dem Kommentar Germano Celants im hinteren Teil des Künstlerbuches sind dabei – und das lässt sich auch für weitere Kataloge/Künstlerbücher Demands feststellen – die Bilder wesentlich dominanter als die Texte. Die Buchgestaltung verleiht der Publikation skulpturalen Charakter, wodurch sie auch als Objekt für die in dieser Dissertationsschrift verhandelte Thematik von Interesse ist. ¹⁶ Auf der Schwelle zwischen Bildhauerei und Fotografie wird bei Demand das thematische Spektrum der Auseinandersetzung auch über Vor- und Nachbilder, Referenzialität sowie Wahrnehmung klischeehaft visueller Allgemeinplätze eröffnet. In ihrer Magisterarbeit diskutiert Ulrike Westphal etwa die Verschiebung der Referenzialität in Demands Arbeiten weg vom Abbild der Realität hin zum Bild vom Bild als »hybride Referenzialität« und grenzt Demands Herangehensweise von der inszenierten Fotografie ab (zu unterschiedlichen Formen inszenierter Fotografie s. auch Lars Blunck). ¹⁷ Mit Veronika Tochas Unterscheidung zwischen »Fotoskulptur« und »Skulpturenfotografie« lässt sich eine Zuordnung der Arbeiten Demands vornehmen. Auseinandersetzungen mit der Zeitlichkeit, Augentäuschung sowie dem Wechselspiel mit medial vermittelten Bildern finden sich in den Texten von Stefan Gronert (*Reality is not totally real. Die Infragestellung des Sichtbaren in der zeitgenössischen Fotografie*, 1999), Michael Diers (*Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik*, 2016) und Ralf Christofori (*Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*, 2003). Das ausführliche Interview Hans Ulrich Obrists mit Thomas Demand aus der Reihe *The Conversation Series* konnte insbesondere zum besseren Nachvollzug des Künstlerselbstverständnisses sowie seiner Vorgehensweisen herangezogen werden.

Monothematische Besprechungen einzelner Aspekte ihrer jeweiligen Œuvres in Buchform finden sich zu den Arbeiten von Andreas Gefeller und Michael Reisch bislang nicht. Neben Besprechungen ihrer Werke in Begleitpublikationen zu Gruppenausstellungen liegen jedoch ausführliche Befassungen in den Katalogen zu ihren monografischen Ausstellungen vor. ¹⁸

14 Coers, Albert: *Kunstskatalog – Katalogkunst. Der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson*, Berlin: de Gruyter 2015, S. 101.

15 Vgl. ebd., S. 101.

16 S. hierzu v.a. Coers 2015, S. 76–86.

17 Vgl. Westphal, Ulrike: *Imitation of Life? Das Prinzip des Modells in den Fotografien von Thomas Demand*, Braunschweig 2005, unter: https://asw-verlage.de/getmedia.php/_media/201409/12271vo-orig.pdf, S. 79 [23.11.2023].

18 Zu Andreas Gefeller u. a.: NRW-Forum Düsseldorf (Hg.): *Andreas Gefeller: Works 2023–1996*, (Ausst. Kat. NRW-Forum Düsseldorf), Berlin 2023; Städtische Galerie Neunkirchen (Hg.): *Andreas Gefeller*.

In den Texten Rolf Hengesbachs bringt dieser die Landschaftsfotografien Reischs in eine historische Linie mit Landschaftsmalerei und vergleicht die Bild-Manipulationen mit dem Erfindungsprozess des Malens.¹⁹ Duncan Forbes sieht die konstruierten Landschaften Reischs als philosophische Gedankenspiele einer imaginativen Welt durch die Absenz des Menschen²⁰ und Bernd Stiegler hebt vor allem den utopischen Charakter von Reischs scheinbar von Menschen verlassenen Wohngebieten hervor, der ihnen einen Modellcharakter verleiht.²¹ Damit verweist Stiegler implizit auf das Selbstverständnis des Künstlers bildhauerische Eingriffe mit den Mitteln der Fotografie vorzunehmen.²² Insbesondere die von Michael Reisch gewählte Mischform (digitalisierte analoge Fotografien), die bislang in der Literatur hinsichtlich der Fragen nach Indexikalität und Referenzialität keine explizite Beachtung fand, wird im Rahmen einer fotosemiotischen und medientheoretischen Auseinandersetzung analysiert. Die eigenen bild- bzw. medientheoretischen Texte Reischs (z. B. *Realität als Funktion des Codes. Gegenständlichkeit und Abstraktion für die Fotografie unter digitalen Bedingungen*, 2016) finden nicht nur in Bezug auf die Analyse seiner Werke Eingang in diese Untersuchung.

Die Beiträge von Stephan Berg zum Werk von Andreas Gefeller im gleichnamigen Katalog zur Ausstellung *Supervisions* (2007) verdeutlichen das wissenschaftlich-künstlerische Vorgehen des Fotokünstlers und stellen Beobachtungen zu dem bei den Betrachtenden evozierten Fremdheitsgefühl bezüglich des Nähe-Distanz-Verhältnisses an (z. B. im Beitrag *Spurensucher*). Im Katalog zur Ausstellung *Landschaft ohne Horizont* (2010) wird ebenfalls auf die Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung von Gefellers konstruierten Wirklichkeiten als befremdlich und vertraut hingewiesen. Zur Kontextualisierung des Aspekts vermeintlicher Kartierung von Orten wird Karl Schlögels *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (2003) hinzugezogen. Mit Annika Richterich (*Geomediale Fiktionen. Map Mashups – zur Renaissance der literarischen Kartographie in der digitalen Literatur*, 2014) und Paolo Abend (*Google Earth und Co. – Nutzungspraktiken einer digitalen Erde*, 2013) lässt sich zudem ein Zusammenhang mit Geobrowsing und digitalen Kartendiensten sowie Satellitenansichten herstellen.

Einblicke in das jeweils individuelle Verständnis des eigenen Arbeitsprozesses und die Sujets, aber auch hinsichtlich des fotografischen Mediums eröffnen die eigens ge-

Fotoarbeiten, (Ausst. Kat. Städtische Galerie Neunkirchen) 2021; Uthemann, Ernest W. (Hg.): *Andreas Gefeller. Photographs*, (Ausst. Kat. Stadtgalerie Saarbrücken; Münchner Stadtmuseum; Landesgalerie Linz), Ostfildern 2009. Zu Michael Reisch u. a.: Freundeskreis Museum Kurhaus und Koekkoek-Haus Kleve e.V. (Hg.): *Michael Reisch. Selected Works*, (Ausst. Kat. Museum Kurhaus Kleve), Bielefeld 2013; Pohlmann, Ulrich (Hg.): *Michael Reisch*, (Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum 2006; Städtische Galerie am Abdinghof Paderborn u. weitere), Ostfildern 2006; Forbes, Duncan; Hengesbach Gallery, Berlin (Hg.): *Michael Reisch. New landscapes*, (Ausst. Kat. Hengesbach Gallery Berlin; Städtische Galerie Iserlohn), Ostfildern 2010.

- 19 Vgl. Hengesbach, Rolf: »No Country for Man«, in: *Michael Reisch. New Landscapes*. Ausst. Kat. 2010, S. 20–24, hier S. 23.
- 20 Vgl. Forbes, Duncan: »Michael Reisch's Terra Incognita«, in: *Michael Reisch. New Landscapes*. Ausst. Kat. 2010, S. 12–14, hier S. 13.
- 21 Vgl. Stiegler, Bernd: »Michael Reischs Erkundungen der photographischen Natur«, in: *Michael Reisch: Selected Works*. Ausst. Kat. 2013, S. 87–92, hier S. 87.
- 22 Vgl. Reisch, Michael im persönlichen Interview am 12.08.2019 (Düsseldorf), Abschrift von Audioaufnahme (MP3), S. 284 in dieser Publikation.

führten Interviews mit Michael Reisch und Andreas Gefeller aus dem Jahre 2019 (s. Anhang dieser Publikation ab S. 245).²³ Andreas Gefeller ließ einen ausgesprochen intimen Blick hinter die Kulissen seiner Arbeitsprozesse zu. Dabei wurden im Gespräch neben einem besseren Verständnis über verwendete Techniken und Verfahren seiner *Supervisions*-Arbeiten hinaus Verbindungslinien zwischen seinen auf den ersten Blick disparat scheinenden Serien deutlich. Das Gespräch mit Michael Reisch machte insbesondere sein eigenes Interesse an einer theoretischen Beteiligung am Diskurs um fotografische Verfahren, Techniken sowie Begriffsbildung hinsichtlich neuer digitaler Möglichkeiten der Bilderzeugung augenscheinlich. Der Verweis auf sein Projekt *darktaxa* gibt Anlass, dieses Künstlernetzwerk im Ausblick dieser Untersuchung einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. Die persönlichen Gespräche mit Andreas Gefeller und Michael Reisch haben somit nicht nur die Analyse und Auseinandersetzung mit ihren Werken bereichert, sondern zur weiterführenden Betrachtung spezifischer diskursiver Aspekte über digitale Bildmedien und Fotografie angeregt.

Die Konzentration auf Landschafts- und Architekturfotografien resultiert aus der Beobachtung einer vermehrten Auseinandersetzung mit diesen Genres respektive Themenbereichen auf interdisziplinärer Ebene. Im Rahmen von Symposien, Veranstaltungsreihen, Publikationen und Ausstellungen werden dabei auch die für diese Untersuchung relevanten Fragen diskutiert. Als gemeinsame Themen lassen sich etwa die Wahrnehmung der Welt, die Geschichte, Wandlung und Revision theoretischer Konzepte von Landschaft und diesbezüglich differenzierte begriffliche Einordnungen aus unterschiedlichen fachlichen Perspektiven hervorheben. Es werden hybride, digitale und virtuelle Landschaften thematisiert, Landschaften in Computerspielen untersucht, nationale Identität, Migrationsbewegungen, Territorien, Karten, Umweltveränderungen und -verschmutzung unter die Lupe genommen und politische sowie historische Entwicklungen urbaner Expansion betrachtet. Dabei wird sich zunehmend auch mit der digitalen Technik der Bildhervorbringung auseinandergesetzt und diese mit Landschaftstopoi ins Verhältnis gesetzt. Nicht zuletzt ist zu beobachten, dass Versuche unternommen werden, zeitgenössische visuelle und künstlerische Artefakte zu historisieren und unter diesem gemeinsamen Oberthema zu subsummieren. Fotografische Diskurse eröffnen groß gefasste Fragestellungen in diesem Themenbereich, wie etwa im Programm des Workshops zu europäischer Landschaftsfotografie an der Humboldt-Universität in Berlin (2017): »[...] [H]ow photography and lens-based media affect its visual models of representation.«²⁴

23 Beide persönlichen Interviews aus dem Jahr 2019 sind als Transkriptionen von Audioaufnahmen (MP3) dem Anhang dieser Publikation beigelegt (ab Seite 245).

24 Vgl. Humboldt-Universität zu Berlin: *New Territories: Landscape Representation in Contemporary Photographic Practices*, (Workshop, 16.-18.06.2017), unter: <https://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/veranstaltungen/workshop-europaeische-landschaftsfotografie/> [31.08.2021]. Die Vortrags- und Diskussionspanels des Workshops waren mit folgenden Themen überschrieben: *Picturesque Ideal and Images of Conflict*, *Landscape as Territory*, *Urban Topographies*, *Landscape and National Identity* und *Beyond Human Perspective?*. Weitere beispielhaft zu nennende Tagungen/Veranstaltungen: *Landscape. Interpretations, Relations, Representations* (Leiden-University, 25.-27.01.2017). Die ursprünglich für 2020 geplante *International Conference of Photography and Theory* unter der Thematik *In/Visible Landscapes* fand aufgrund der Covid-19-Pandemie am 17. und 24.11.2021 als Online-Pa-

Als künstlerisches Sujet erscheint Landschaft in der Gegenwartsfotografie präsent und eröffnet ein Spektrum, das sich zwischen der Visualisierung idealer oder gar utopischer Landschaften,²⁵ digitaler-, konzeptueller- und modellhafter Bildkonstruktionen, einer Auseinandersetzung mit Phänomenen der Nutz- und Kulturlandschaften sowie politisch-territorialen Aspekten bewegt.²⁶ Dies wird nicht zuletzt durch eine Vielzahl landschaftsbezogener Ausstellungsprojekte der vergangenen Jahre deutlich.²⁷ Zur historischen Kontextualisierung der hier betrachteten fotografischen Arbeiten in Bezug auf die Landschaftsfotografie werden insbesondere Texte von Ulrich Pohlmann und Wolfgang Kemp herangezogen, die sich mit der Frühzeit der Fotografie im 19. Jahrhundert und dem *Neuen Sehen*, der *Neuen Sachlichkeit* sowie *Straight Photography* beschäftigen.²⁸ Welche Änderungen die Bedeutung landschaftlicher Zuschreibungen und Begrifflichkeiten auch aus kulturhistorischer Sicht aufweisen, lässt sich mit Bezug auf Lucius Burckhardt (*Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, 1977) oder auch Ludwig Trepls Beschäftigung mit Begriffswandlungen von Landschaft und Natur (*Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*, 2012) beschreiben.

Gegenwärtig interdisziplinär diskutierte Konzepte des so genannten *Anthropozän* (Paul J. Crutzen und Eugene F. Stroemer) oder Donna Haraways *Chthuluzän* machen Wahrnehmungsänderungen deutlich, durch die der Einfluss des Menschen auf Umweltveränderungen neu in den Fokus rücken. Dass die Fotografie sich bereits seit ihrer Frühzeit besonders zur visuellen Darlegung menschengemachter Eingriffe in die Landschaft und Natur eignet, wird eindrücklich in der 2018 erschienenen Dissertationsschrift von Inga Remmers sichtbar (*Politische Landschaften der Natur. Fotografie des Anthropozän*,

nel-Diskussion statt (<https://www.photographyandtheory.com/conferences/invisible-landscapes> [14.06.2020]). Im Rahmen des Kölner *Photoszene*-Festivals wurde ein Künstlergespräch unter der Fragestellung *Braucht der Klimawandel neue Bilder?* mit Monica Alcazar-Duarte und Solmaz Daryani initiiert (25.05.2021, <https://festival.photoszene.de/living-room/> [14.06.2021]).

- 25 Die Konzepte des ›Idealen‹ und ›Utopischen‹ orientieren sich dabei nicht selten an aus der Malerei stammenden tradierten Blickkonventionen. Zu denken ist dabei beispielsweise an die arkadischen oder idyllischen Landschaften Nicolas Poussins und Claude Lorrains, die ihrerseits Einfluss auf die Gestaltung der realen Landschaft hatten. Oder – mit Blick auf die Romantik – ist an den landschaftlichen Blick zu denken, der etwa mithilfe des so genannten *Claude-Glases* nachempfunden werden konnte.
- 26 Vgl. Pohlmann, Ulrich/Leber, Christina: »Zur Einführung«, in: Pohlmann et al. (Hg.), *Land_scope. Fotoarbeiten von Roni Horn bis Thomas Ruff aus der DZ Bank Kunstsammlung*, Ausst. Kat. 2018, S. 4–7, hier S. 4.
- 27 Hervorzuheben sind bspw.: *Modell-Naturen in der zeitgenössischen Fotografie* (Kallmann-Museum Ismaning, 23.02.–05.05.2019), *Land_Scope. Fotoarbeiten von Roni Horn bis Thomas Ruff aus der DZ Bank Kunstsammlung*. (Stadtmuseum München 30.11.2018–26.05.2019), *Landschaft. Umwelt. Kultur. On the New Topographics' Transnational Impact* (Museum für Photographie Braunschweig, 23.10.–29.11.2015), *Über Wasser. Malerei und Photographie von William Turner bis Olafur Eliasson* (Bucerius Kunstforum Hamburg, 13.06.–20.09.2015), *Land in Sicht. 400 Jahre Landschaftsbilder* (Weserburg Bremen, 14.03.–27.09.2015).
- 28 Z.B.: Pohlmann, Ulrich: »Naturwunder und Territorium. Anmerkungen zur Landschaftsfotografie im 19. Jahrhundert«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Jg. 31, Heft 120 (2011), S. 5–20 und Kemp, Wolfgang: *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, um 1 Essay und 11 Abb. erw. Neuaufl. München: Schirmer/Mosel, 2006, S. 49–97.

2018). Mit Blick auf die Publikationslandschaft zu dieser Thematik ist festzustellen, dass diese in den vergangenen zehn Jahren an Relevanz gewonnen hat und eine Zunahme interdisziplinären Austausches zu beobachten ist. Dies wird etwa in dem von Gabriele Mackert und Paul Petritsch herausgegebenen Band *Mensch macht Natur. Landschaft im Anthropozän* (2016) deutlich.

Ein grundlegend zu berücksichtigendes Forschungsfeld für die Theoriebildung im Rahmen dieser Arbeit ist die Wahrnehmungsphilosophie und Rezeptionsästhetik. Dieses wird insbesondere für den behaupteten Abgleich mit bildvorgängigen körperlichen Erfahrung im Wahrnehmungsprozess herangezogen. Maurice Merleau-Pontys Theorien zur Leiblichkeit (*Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966) sowie die jüngere Auseinandersetzung mit seinen phänomenologischen Gedankengebäuden bei Sophia Prinz (*Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, 2009) bilden hierfür die Grundlage. Dabei wird insbesondere dem Aspekt der Orientierung Raum gegeben, bei dem auch auf Husserls Begrifflichkeit des »Horizonts« verwiesen wird. Merleau-Pontys leibliches »Zur-Welt-Sein« wird dienstbar gemacht, um zu formulieren, auf welche Weise *etwas* von der Betrachtungsebene aus als *unmöglich* wahrgenommen werden kann. Zur Definition des modalen Grenzbegriffs der *Unmöglichkeit* beziehe ich mich vor allem auf phänomenologische Untersuchungen, die dessen paradoxe Eigenschaften und Bedeutungen differenziert ausführen (Waldenfels, Mersch, Dalferth).

Auf diesen theoretischen Grundgerüsten bauen die Schriften Lambert Wiesings zur Wahrnehmungsphilosophie auf, die zu einer Schärfung der Modi *Unmöglicher Wirklichkeiten* beitragen und die Spezifik der Bildwahrnehmung miteinschließen (v.a. *Das Mich der Wahrnehmung*, 2015 und *Artifizielle Präsenz*, 2014). Mit der von ihm entworfenen dreifachen Wahrnehmungskonstellation lassen sich sowohl der Wahrnehmungsgegenstand, das Wahrnehmungssubjekt als auch die Wirklichkeit der Wahrnehmung benennen, im Rezeptionsprozess verorten und die an dieses Modell angelehnte Besonderheit der Bildwahrnehmung beschreiben. Wiesings Begrifflichkeiten der »artifiziellen Partizipation« und »-Präsenz« sowie der »Partizipationspause« machen eine Diskussion über die Bezeichnung der Rezeptionsmodi *Unmöglicher Wirklichkeiten* möglich. Die vorliegende Untersuchung behauptet eine Unterbrechung der Partizipationspause im Moment der Irritation, wodurch sich der Vorgang hypothetisch als *artifizielle Präsenz zweiten Grades* denken lässt. Gottfried Boehms Theoreme der »ikonischen Differenz« in der gedanklichen Weiterführung der »ikonischen Evidenz« und die im dritten Kapitel dieser Arbeit aufgegriffene »performative Differenz« werden zudem für die Denkbewegung einer spezifischen Bildwahrnehmung nutzbar gemacht.²⁹

Einen zentralen Bezugspunkt dieser Ausarbeitung stellt das Forschungsfeld der Fotatheorien dar. Neben den anhand des analogen fotografischen Mediums entworfenen einschlägigen Theorien von Rosalind Krauss (*Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, 1998), Susan Sontag (*Über Fotografie*, 1977; *Das Leiden anderer betrachten*, 2003), Roland Barthes (*Die helle Kammer*, 1980) und Phillippe Dubois (*Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, 1983) lassen sich die Überblickspublikationen von Wolfgang Kemp

29 S. hierzu: Boehm, Gottfried: »Die Wiederkehr der Bilder«, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., München: Fink 2006, S. 11–38 und Boehm, Gottfried: »Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz«, in: Boehm/Mersmann/Spies (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, 2008, S. 15–46.

und Peter Geimer hervorheben (Kemp: *Theorie der Fotografie I-IV* und Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, 2009; *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, 2010; *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, 2002). Insbesondere Geimers Schriften bieten neben der Einordnung historischer fototheoretischer Diskurse auch Bezüge zu aktuelleren Problemstellungen der Disziplin, etwa dem diskursiven Umgang mit spezifischen Charakteristika der digitalen Fotografie. Dabei werden vielschichtige theoretische Ansätze aus Kunst-, Bild- und Medienwissenschaft berücksichtigt.³⁰ Da in dieser Arbeit insbesondere der Paradigmenwechsel von der analogen zur digitalen Fotografie eine Rolle spielt, nehme ich mit der prominenten Position W.J.T. Mitchells (*The Reconfigured Eye*, 1992) Bezug auf die am Ende der 1980er Jahre formulierten Befürchtungen vom »Ende der Fotografie« und den vielfach beklagten Verlust des Referenten. Im Rahmen dieses Diskurses wird mit Jean Baudrillard zudem eine philosophische Stimme miteinbezogen, die als pessimistische Position gegenüber digitalen Bildformen angesehen werden kann. Sein in der »Simulationstheorie« entwickeltes Modell der *Hyperrealität* bildet eine umfassende und gleichzeitig radikale Grundlage in Bezug auf konstruierte Wirklichkeiten (1978). Obwohl Baudrillard seinen radikalen Ansatz relativiert hat (*Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, 2007) und auch die Fotografie und Bildwirklichkeit in seine Thesen einbezieht, fallen Unregelmäßigkeiten in der Unterscheidung zwischen rein *synthetisch computertechnisch generierten Bildern* (digital/algorithmisch generiert nach Schröter) und *digitalen Fotografien* auf. Eine Abgrenzung, die in dieser Dissertationsschrift (selbstverständlich nicht trennscharf) getroffen wird. Hierfür bietet u. a. der von Lars Blunck herausgegebene Sammelband *Die Fotografische Wirklichkeit* (2010) eine Bandbreite von Auseinandersetzungen unterschiedlicher Autor*innen mit Fragen zu bild- bzw. fotospezifischen Wirklichkeiten. Außerdem werden darin die Genres der inszenierten und dokumentarischen Fotografie diskutiert (Christian Jancke, Alexander Streitberger) und mit Fiktionalität (Jens Schröter) ins Verhältnis gesetzt.

Um den Fragen nach fotografischer Referenzialität oder Indexikalität bezüglich der digitalen Fotografie nachzugehen, dienen in dieser Untersuchung neben kunstwissenschaftlichen und philosophischen auch medienwissenschaftliche Positionen. Zur kritischen, diskursanalytischen Auseinandersetzung mit Theorien, die einen Verlust der Fotografie durch die digitalen Möglichkeiten beklagen, werden insbesondere Peter Lunenfelds und Jens Schröters Ausführungen betrachtet. Schröters Unterscheidung zwischen »digitalisierten Bildern« und »digital generierten Bildern« soll im Rahmen dieser Untersuchung erkenntnisbringend angewandt werden (s. hierzu u. a. *Digitales Bild*, 2017 und *Das Ende der Welt. Analoge vs. Digitale Bilder – Mehr oder weniger »Realität«?*, 2004). Wie digital-fotografische Praktiken, besonders solche der Bilddistribution zu beschreiben und zu diskutieren sind, analysieren die Autor*innen der 2018 erschienenen Publikation *Bilder verteilen*. Diese Veröffentlichung wird insbesondere dafür herangezogen, um die bereits bei Schröter anklingende These zu stützen, dass die Unterscheidung zwischen den Verfahrenstechniken der analogen und digitalen Fotografie weniger ins Gewicht fällt als

30 In seiner Einführungspublikation verweist Geimer auf Denkmodelle, die eine versöhnliche und aktuellere Ansicht zulassen. Vgl. Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, 4., verbesserte Aufl., Hamburg: Junius, 2009, S. 108f.

vielfach angenommen. In der jüngeren Zeit sind weitere Ausführungen zu digital-bildlichen und digital-fotografischen Verfahrenstechniken publiziert worden. Zu nennen ist hier u. a. Wolfgang Hagens *Neudasein. Essays zur sozialen Epistemologie der Smartphone-Fotografie* (2021). Basierend auf Vorschlägen zur Bezeichnung unterschiedlicher Bildkategorien, nehme ich zur eigenen Kategorisierung insbesondere hybrider Bildformen Bezug auf Karlheinz Lüdeking (»hergestellte« und »verursachte Bilder«), Michael Reisch (»Rendering« und »Recording«) sowie Maren Polte (»Erfinder« und »Finder«). Die diskutierten Gemeinsamkeiten analoger und digital-fotografischer Verfahrenstechniken führen zu der Auseinandersetzung mit reformierten Indexikalitätsbegrifflichkeiten für die digitale Fotografie bei Stefan Meier (v. a. in: *Die Simulation von Fotografie. Konzeptuelle Überlegungen zum Zusammenhang von Materialität und digitaler Bildlichkeit*, 2016). Dabei wird deutlich, dass ein technisch-mediales Verständnis im Rahmen einer Diskussion über das vermeintlich verlorengegangene Wesen des fotografischen Mediums von erheblicher Bedeutung ist.

Im Feld der fototheoretischen Diskurse ist die Spur als elementare Metapher und Denkfigur zu sehen. Bei Betrachtung älterer Theorien bezüglich der fotografischen Spur bzw. Konzepten zur Indexikalität werden Unterschiede in deren zeithistorischen und technisch bedingtem Verständnis deutlich. Von William Henry Fox Talbot über Honoré de Balzac und Félix Nadar erklärten Fotografen und Philosophen bereits zu Frühzeiten der Fotografie die Besonderheit des Mediums in Abgrenzung zu anderen Bildformen, etwa der Malerei. Die Übertragung des Referenten auf das lichtempfindliche Material wurde gar als magischer Vorgang klassifiziert (Fox Talbot).³¹ Spätere Theoretiker*innen der Spur legten ihren Fokus auf die Materialität und die Erscheinung des Referenten auf lichtempfindlichem Material (z. B. Krauss, Sontag). Als fototheoretischer Grundbegriff der analogen Fotografie wurde sie unter Bezugnahme auf die Zeichentheorie Charles Sanders Peirce' zum Musterbeispiel der Zeichenklasse der Indices. Mit dem fototheoretischen Spur-Gedanken ist auch derjenige des »fotografischen Zeigens« assoziiert. Ein weiterer Bereich, der in der jüngeren Forschung Beachtung findet. So sind für diese Untersuchung insbesondere die Theorien Martina Dobbies (*Zeigen als faire voire*, 2010) und Lambert Wiesings sowie Gottfried Boehms Konzept des »Zeigens« und »Sich-Zeigens« relevant.

Neben der fototheoretischen Bedeutung der Spur, wird diese auch mit kulturellen Techniken des Spurenlesens, -legens und -verwischens verbunden. Insbesondere die von Sybille Krämer (u. a.) herausgegebene Anthologie *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik* (2007/2016) bietet für diese Untersuchung elementare Bezugspunkte und kann als Standardwerk der Spurenforschung benannt werden. Die darin enthaltenen Textbeiträge von Peter Geimer, Sybille Krämer, Mirjam Schaub und Werner Stegmaier lassen eine Charakterisierung und Erweiterung des Spurbegriffs formulierbar werden. Publikationen, wie der im Jahre 2017 herausgegebene Sammelband *Spuren. Erzeugung des Dagewesenen* in der

31 Peter Geimer sieht die von Fox Talbot verwendete Begrifflichkeit der »Magie« selbst bei späteren und bis heute stark rezipierten Fototheoretiker*innen reaktiviert: Walthier Benjamin (magischer Wert der Technik), Susan Sontag (Prozess habe etwas Magisches), Roland Barthes (Fotografie sei Magie und keine Kunst) und Jean Baudrillard (»objektive Magie des Fotos«). Vgl. Geimer 2009, S. 16.

Reihe *Bildwelten des Wissens* oder aber die Dissertationsschrift von Nora Hannah Kessler (*Dem Spurenlesen auf der Spur*, 2012) machen deutlich, dass die Spur und das Spurenlesen als Kulturtechnik in der Gegenwart in unterschiedlichen akademischen Zusammenhängen von Interesse sind.

Die Ausgestaltung der Kategorien *Unmöglicher Wirklichkeiten* in der vorliegenden Untersuchung basiert insbesondere auf Auseinandersetzungen mit (Bild-)Störungen und Abweichungen. Mit Texten von Birgit Schneider, Dietmar Kamper und Markus Rauzenberg lassen sich Strukturebenen und Wahrnehmungsprozesse bei Störungen, sichtbaren Manipulationen/Gestaltungen und visuellen Ungereimtheiten fassen, die für die Kategorienbildung von zentraler Bedeutung sind. Dabei auftretende spezifische Aspekte des Unsichtbaren als fotografische Erscheinung werden in Bezug auf die beobachtete Absenz der Menschen berücksichtigt (s. hierzu v.a. Nina Zschocke, Herta Wolf, Peter Geimer, Dietmar Kamper).³²

32 Zschocke, Nina: *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München: Fink 2006; Wetzel, Michael/Wolf, Herta (Hg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München: Fink 1994; Kamper, Dietmar: *Die Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, 2. Aufl., München: Fink, 2008 und Kamper, Dietmar: *Bildstörungen. Im Orbit des Imaginären*, Stuttgart: Cantz 1994; Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg: Philo Fine Arts 2010.