Lukas Glajc

Verlust des Negativs

Eine kulturphilosophische Reflexion über die Fotografie

ATHENA

Lukas Glajc

Verlust des Negativs

Eine kulturkritische Reflexion über die Fotografie

ATHENA

Beiträge zur Kulturwissenschaft
Band 12

Veröffentlicht mit freundlicher Förderung von

Stadt Braunschweig Kulturinstitut

SBK Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2011

Copyright © 2011 by ATHENA-Verlag,
Mellinghofer Straße 126, 46047 Oberhausen
www.athena-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlagabbildung: © towermedia –Fotolia.com

Datenkonvertierung E-Book: le-tex publishing services GmbH, Leipzig

ISBN (Print) 978-3-89896-327-5
ISBN (ePUB) 978-3-89896-818-8

Meinen lieben Eltern

Vorwort

Die Geschichte der Fotografie ist eine Geschichte der technischen Erfindungen und Innovationen. Und sie scheint ein abgeschlossenes Kapitel zu sein. Denn die »Fotografie« im ursprünglichen Sinne des Wortes hat mittlerweile aufgehört, den technischen Fortschritt mitzubestimmen. Dabei war sie einst von dem ingeniösen Geist der Renaissance gezeugt worden, um lange Zeit im Schoße der optischen, der mechanischen und der chemischen Gesetzmäßigkeiten zu gedeihen. Als sie dann im 19. Jahrhundert schließlich ins Leben gerufen wurde, gab sie sich sofort als ein im Zuge der technischen Rationalisierung veranstalteter Affront zu erkennen, gerichtet gegen die Originalität des malerischen Könnens, ja sogar gegen die Humanität einer schöpferisch wirkenden Vorstellungskraft. Und in der Tat waren ihre Entdecker Männer, die lediglich einen peripheren Ausblick auf die künstlerischen Reibungen der damaligen Zeit besaßen. In den ersten tätigen Foto-Künstlern sind folglich auch eher experimentfreudige Abenteurer, eher gewinnorientierte Frühkapitalisten, als die idealistisch gestimmten Repräsentanten der Spätromantik oder die Rebellen der aufkommenden Moderne zu sehen. Der ursprüngliche und lang anhaltende Widerwille seitens der traditionsbewussten Kunstgeschichte, die Fotografie ins Blickfeld einer umfangreicheren Kunstanalyse zu nehmen, war deshalb – mehr oder weniger – natürlich. Erst mit der selbstbewusst gewordenen Moderne, als zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betraf, mehr selbstverständlich war[1], konnte die Fotografie zu der schier übergeordneten Kunstgattung emporsteigern. Sie konnte in eine spielerische Umgangsform mit der Kunst treten und so ein Spiegel der Kunst werden. Heute stellt sich die Fotografie nicht nur vor die Kunst als ihre eigentliche Repräsentantin. Sie macht die Kunst in ihren Fotozitaten nicht nur unendlich aktuell oder in den Fotoreproduktionen nahezu omnipräsent. Sie befragt die Kunst sogar nach dem eigentlichen Inhalt. Doch siehe, gleich verwandelt sie schon die ernsthafte Befragung in eine fotomediale Performance. Angesichts dieser

Lage vermag heute keine Kunstwissenschaft ohne die Geschichte der Fotografie auszukommen.

Eine künstlerische, kunsttheoretische oder kunsthistorische Perspektive verstellt jedoch die Sicht auf das eigentliche Wesen der Fotografie. Dieses besteht ohne jeden Zweifel in ihrer »genuinen« Eigenschaft des neutralen Abbildens. Bei aller Offenheit des Mediums für die Kreativität der Fotografen ist eben das, was die Fotografie wirklich auszeichnet, ein Prozess der unverfälschten, gleichmäßigen, nicht-hierarchischen Bildwiedergabe. Die fotografischen Bilder sind damit zwiespältige Kunstobjekte: im schlechten wie im guten Sinne des Wortes. Sie müssen gedanklich durchleuchtet sein, um den Rang der Schöpfungen des Geistes zu erreichen. Die aufrichtige Arbeit mit dem Medium »Fotografie« kann also nicht in einer reinen künstlerischen Praxis aufgehen. Sie beinhaltet notwendigerweise eine mentale Hinwendung des Fotografen zum spekulativ-philosophischen Denken.

Aus diesem Denken heraus die Sicht auf einen verborgenen technischen Aspekt der Fotografie freizulegen, zu ihrem inneren Gegenstand, zu der Sache selbst zurückzukehren, bildet den Anlass für die vorliegende Studie. Das, wozu hier zurückgekehrt wird, ist das fotografische Negativ. Die Dringlichkeit einer solchen Rückkehr scheint mir letztendlich dadurch begründet zu sein, dass jener Gegenstand allmählich aus dem alltäglichen Gebrauch, aus dem Sprachgebrauch und folglich aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein verschwindet. Hiermit ist keineswegs eine neue, eine »tiefer greifende« Untersuchung der Technizität der Fotografie gemeint. Dies würde einen latenten Versuch ihrer Abkoppelung von den künstlerischen, kunsthistorischen, soziologischen oder philosophischen Diskursen nach sich ziehen müssen. Ich verfolge eine diametrale Absicht. Ich habe mich bemüht, die Materialität der Fotografie nicht medienspezifisch zu betrachten, sondern sie stets auf ihre ideengeschichtliche Grundlage zurückzuführen. In diesem Sinne ist mein Essay weniger eine methodische Abhandlung über die Fotografie, sondern eine Erörterung der Frage nach dem Nicht-Materiellen des Foto-Materials.

---

[1] Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie.

I Der digitale Doppelgänger

Die Belichtung der lichtempfindlichen Schicht steht im Zentrum der Fotografie. Dieses Zentrum wird seit wenigen Jahren von einem digitalen Bildherstellungsverfahren infrage gestellt. So wird die Entstehung des Lichtbildes auf der Filmemulsion durch eine elektronische Funktion ersetzt. Die physikalische Belichtung wird zur mikroprozessualen Berechnung. Infolge einer dynamischen Entwicklung der Informatik wird das ehemals so modern wirkende Attribut zu einer hoffnungslos veralteten »analogen Fotokamera« degradiert. Dabei ist es weniger als zwanzig Jahre her, dass die großen europäischen und japanischen Konzerne eifrig miteinander um die kürzeste Verschlusszeit, um das hellste Objektiv, um die präziseste Belichtungsmessung, um den ultimativsten Filmtransport, ja selbst um die platteste Lage des Films an der Kamerarückwand wetteiferten. Die teuren Spiegelreflexkameras waren damals, wie Handys oder Notebooks heute, Gegenstände konzentrierter technologischer Innovationskraft. Sie waren auch nicht selten die Streitobjekte für »philosophierende« Technokraten. Denn mit dem Kauf einer »SLR« drückte man häufig die Ablehnung oder die Akzeptanz für eine bestimmte Lebensoption aus. Man entschied sich entweder für eine konservative oder für eine progressive Haltung, entweder für die »alten Werte«, wie Genauigkeit, Zuverlässigkeit, Robustheit, oder für den »neuesten Schrei«, der meistens in einem »ergonomischen« Design oder einer möglichst schnell funktionierenden Elektronik lag.

Wir wollen und können hier nicht die ökonomischen Gründe des gegenwärtigen Zusammenbruchs der fotografischen Technologie untersuchen, wagen aber dennoch eine Feststellung: Wie es einst die marktwirtschaftliche Struktur gewesen ist, die die Fotokamera zum Objekt der industriellen Produktion gemacht hat, so ist es heute dieselbe Struktur, ein Regulationsmechanismus von Nachfrage und Angebot, der sie zu Fall bringt. Es waren in erster Linie die Gesetze des freien Marktes, die die technische Progressivität der Fotografie gewährleisteten, und nicht die

Gesetze der Fotografie als solche, dank derer die technischen Verbesserungen zustande kamen. Wohl deshalb sah Walter Benjamin auch die Blüte der Fotografie in dem ersten Jahrzehnt vor ihrer Industrialisierung angesiedelt. [1] *Dies war eine Zeit, als die ökonomisch geregelte Arbeitsteilung auf dem Felde der Fotografie noch nicht in Sicht war und die ersten Schöpfer der Lichtbildkunst gleichzeitig auch die tatsächlichen Pioniere, Reformer und Korrektoren einer fotografischen Technik sein konnten.*

Und dennoch hielt das neue Bildmedium gerade auch in späterer industrieller Produktionsphase an den geschichtlich vorgezeichneten, logischen Richtlinien einer spezifischen technischen Entwicklung fest, so dass es sich bis dato tatsächlich innerhalb der Grenzen einer nachvollziehbaren Tradition entfaltete. Mit den »geschichtlich vorgezeichneten, logischen Richtlinien« sind hier die alten Wissenschaftsgebiete gemeint, die sich in zwei große systematische, naturwissenschaftliche Forschungsbereiche einteilen lassen und die gerade in der Erfindung der Fotografie zu einem produktiven Zusammenwirken vereinigt wurden.[2] *Jene Vereinigung von Physik (Optik/Mechanik) und Chemie basierte keinesfalls auf einer »wilden« Vermischung oder einer »Dekonstruktion« des tradierten Wissens, vielmehr stellte sie eine Art Aufbewahrung von zwei theoretisch-praktischen Aspekten menschlicher Betätigung dar. Damit ist die historische Transparenz der Fotografie, die während ihrer weiteren technischen Entwicklung aufrechterhalten bleiben wird, gesichert. Das Fotografieren kann als das produktive Zusammenwirken von optischen, mechanischen und chemischen Komponenten auf der Basis der Wissenschaftsgeschichte klar begriffen werden. Das, was anfangs als »Zauberei« oder »Teufelskunst« abgetan wird,* [3] *wird schon bald darauf von einem aufgeklärten modernen Bewusstsein geschätzt. Die bekannte Missachtung der Fotografie durch den Dichter Charles Baudelaire resultierte aus seiner verletzten aristokratischen Gesinnung, sowie aus der Feindschaft gegenüber allem Aufklärerischen und Demokratischen.*[4] *Sie hinderte ihn freilich nicht daran, sich von Nadar mehrmals fotografisch abbilden zu lassen. Damit gehört Baudelaire neben Schelling jenen letzten großen Gestalten der vormodernen Denktradition an, die mittels der fotografischen Kamera, als Bilder, einer alten und für uns*

unvorstellbaren Welt entrissen wurden. Der französische Poet und der deutsche Philosoph müssen offensichtlich zu ihren eigenen Imagos eine besondere Beziehung gehabt haben. In einem der Gedichte aus der berühmten Sammlung Fleurs du Mal spricht Baudelaire von den »Himmeln, die seinen Stolz, wie im Spiegel zeigen«[5]. Nun können wir heute seinen »Pseudo-Spiegelbildern« direkt begegnen. Denn lange vor der Erfindung der Fotografie konnten die Menschen gerade vor einem Spiegel erfahren, wie für eine kurze Zeit ihre sichtbare »species« sich gleichsam »verselbstständigt«: Der Spiegel ist der Ort, an dem uns klar wird, daß wir ein Bild haben, und zugleich daß dieses von uns getrennt werden kann, daß unsere »species« oder imago uns nicht gehört – schreibt der italienische Philosoph Giorgio Agamben.[6] Den Gedanken wollen wir hiermit erweitern: Eine fotografische Kamera wurde zu einem Gerät, mittels dessen uns klar wurde, dass die Welt ein Bild hat, und zugleich, dass dieses Bild von der Welt getrennt werden kann. In der Spiegelreflexkamera konzentriert sich somit das geschichtliche Bewusstsein vom »Abfallen des Bildes« auf einzigartige Weise. Hier tritt nun ihre geschichtliche Transparenz in aller Deutlichkeit zutage.

Spricht man heute von einer »digitalen Fotografie«, so geht man dabei von der grundsätzlichen Reorganisation des Begriffs »Fotografie« aus. Die besagte geschichtliche Transparenz, die die Fotografie definierbar und begreifbar macht, fehlt bei der digitalen Bilderherstellung. Die neueste Computertechnologie – aus dieser geht nämlich die Digitalfotografie hervor – hat keine mit der Fototechnologie vergleichbare Vorgeschichte. Man könnte vielleicht auf eine solche hinspekulieren, indem man die Computerisierung mit der Tradition des mathematischen Denkens, das immerhin seit der Antike ausgeprägt ist, zusammenbringt. Man darf bei solcher Spekulation allerdings nicht den Umstand aus den Augen verlieren, dass jene Tradition nicht einer objektiven Forschungsgeschichte untergeordnet ist, sondern sich innerhalb einer Geschichte des Denkens stets selbstständig und subjektiv entfaltet hat. Anders formuliert: Wird aus dem heutigen Interesse für Computerisierung nach historischen Vorlagen für jene Technologie, nach möglichst weit entfernten Vordenkern der »Idee« einer Rechenmaschine