



FOTOFINISH

Siegeszug der Fotografie
als künstlerische Gattung



Photography's Triumph as
an Autonomous Art Form

INHALT

GRUSSWORT 03
Der Vorstand der DZ BANK AG

DER SIEGESZUG DER FOTOGRAFIE
ALS KÜNSTLERISCHE GATTUNG 13
Christina Leber

MIT LICHT ZEICHNEN 101
Fotografie und die grafischen Künste
Steffen Siegel

ZURÜCKKOMMEND AUF DIE FOTOGRAFIE 155
Zum Verhältnis von Fotografie und Malerei im postfotografischen Zeitalter
Kathrin Schöneegg

PLASTISCHE POTENZIALITÄT DES FOTOGRAFISCHEN 221
Ursula Frohne

»EIN MONSTER, VERBORGEN IN DER ZEIT« 313
Fotografie und Film
Henning Engelke

SENTIMENTALE BÜROKRATEN, BESCHÄMTE ARISTOKRATEN 405
oder: Wer betreibt konzeptuelle Fotografie?
Wolfgang Ullrich

ANHANG 453

CONTENT

07 FOREWORD
The DZ BANK AG Board of Directors

87 PHOTOGRAPHY'S TRIUMPH
AS AN AUTONOMOUS ART FORM
Christina Leber

145 DRAWING WITH LIGHT
Photography and the Graphic Arts
Steffen Siegel

209 RETURNING TO PHOTOGRAPHY
The Relationship between Photography and Painting in the Post-Photography Age
Kathrin Schöneegg

295 THE SCULPTURAL POTENTIALITY OF THE PHOTOGRAPHIC
Ursula Frohne

395 »A MONSTER, HIDDEN IN TIME«
Photography and Film
Henning Engelke

443 SENTIMENTAL BUREAUCRATS, ASHAMED ARISTOCRATS
or: Who Practices Conceptual Photography?
Wolfgang Ullrich

453 APPENDIX

154

ZURÜCKKOMMEND
AUF DIE FOTOGRAFIE

155

Zum Verhältnis von Fotografie und
Malerei im postfotografischen Zeitalter

Kathrin Schöneegg



Kurz vor der Jahrtausendwende zog der Katalog »Das Versprechen der Fotografie« (1998) anlässlich des fünfjährigen Bestehens der DZ BANK Kunstsammlung Bilanz zum Stand des Mediums. Die Einschätzung der Autoren hätte gegensätzlicher kaum ausfallen können. Während Boris Groys meinte, dass der »Übergang vom malerischen zum fotografischen Bild das eigentliche Kunstereignis dieses Jahrhunderts«¹ gewesen sei, war Rosalind E. Krauss der Überzeugung, die Fotografie ließe sich seinerzeit »nur mehr durch die unbestreitbare Tatsache ihrer eigenen Obsoleszenz betrachten«². Zusammengenommen ergibt sich eine paradoxe Situation: Einerseits hatte die Fotografie die Schirmherrschaft über die anderen Künste gewonnen, war aber andererseits als Medium überflüssig geworden. Obschon die Ansätze sich gegenseitig ausschließen, treffen sie sich doch in einem zentralen Punkt: Beide Autoren gingen davon aus, dass Fotografie in ihren Eigenschaften als Medium nicht (mehr) klar zu definieren sei. Für Groys hatte die Fotografie die Aufgaben der Malerei übernommen – für Krauss war sie zum theoretischen Objekt geworden und hatte dadurch ihre Spezifität als Medium verloren. Angesichts der »post-mediale[n] Situation«³ am Ende des 20. Jahrhunderts stellte sich die Frage nach der Gattung nicht mehr.

ENTWICKLUNG DER FOTOGRAFIE ALS KUNST

Gattungsunterschiede werden in krisenhaften Situationen zum Thema – etwa, wenn ein neues Medium in Konkurrenz zu einer bestehenden Kunstform gerät. Seit ihrem Aufkommen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird auch die Entwicklung der Fotografie von der Idee begleitet, das Medium unterscheidet sich von anderen Bildformen. Insbesondere wurde die Malerei zur Folie des Vergleichs. Bereits den ersten Texten der Fotopioniere ist eine »diskursive Unruhe«⁴ zu entnehmen, die sich dem Ringen um Positionierung verdankt: Die Schriften zur Fotografie sind Positionsbestimmungen, die zu anderen Medien Vergleiche ziehen, um Ähnlichkeiten und Differenzen festzulegen und so im Umkehrschluss zu fassen, was die Fotografie als Bildtechnik auszeichnet. Wie der Filmtheoretiker Noël Caroll es beschrieben hat, wiederholt sich die Kunstwerdung der technischen Medien (Video, Film, Fotografie) stets in derselben Struktur: Auf eine Phase der Imitation einer tradierten Kunst folgt in einem zweiten Schritt eine Absetzung von ihr durch puristische Selbstbeschränkung.⁵

1 Boris Groys: »Das Versprechen der Fotografie«. In: Luminata Sabau (Hg.): Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank, München, London, New York 1998, S. 26–33, hier S. 21.

2 Rosalind E. Krauss: »Die Neuerfindung der Fotografie«. In: Sabau (Hg.): Das Versprechen der Fotografie, a.a.O., S. 34–42, hier S. 34.

3 Ebd., S. 38.

4 Bernd Stiegler: Theoriegeschichte der Photographie, München 2006, S. 15.

5 Vgl. Noël Caroll: »Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography«. In: ders.: Theorizing the Moving Image, Cambridge 1996, S. 3–24, hier S. 3.

6 Florian Ebner: »Die Selbsterfindung des Fotografen oder die diskursiven Leben des Timm Rautert«. In: Wenn wir dich nicht sehen, siehst du uns auch nicht. Timm Rautert, Fotografien 1966–2006 (Kat. Ausst. Sprengel Museum Hannover 2006), Göttingen 2006, S. 9–31, hier S. 27.

7 Bernd Stiegler: »Die Geschichte unseres Auges. Die Gegenwart der Geschichte der Fotografie in der Fotografie der Gegenwart.« In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 23 (2003), Heft 88, S. 17–28, hier S. 17f.

In der Fotogeschichte steht für die erste Phase der Imitation die piktorialistische Kunstfotografie um 1900, die sich formal durch Weichzeichnung und Unschärfe auszeichnet und sich an den tradierten Sujets der Malerei orientiert (Landschaft, Stillleben, Porträt). Die zweite Phase der Emanzipierung vom malerischen Vorbild setzt mit den Avantgarden ein und überdauert bis weit ins 20. Jahrhundert. Konstitutiv für die Debatten um Wesen und Funktion der Fotografie ist, dass die Vorstellungen darüber, was das Medium im Kern ausmache, polarisieren und sich über die Jahrzehnte wandeln. Was für die einen der scharfe, unbearbeitete und vollformatige Abzug (»Straight Photography«) oder der Abbildrealismus war (»Neue Sachlichkeit«), war für andere formal mit Abstraktion verbunden: mit der autonomen Bildgestaltung (»subjektive fotografie«) [S. 168–169] bzw. der Untersuchung eigener Mittel wie Kamera, Blende, Chemie, Licht oder Papier (»Medienanalytische« und »Generative Fotografie«) [S. 167].

Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts lässt sich die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Fotografie als Prozess der Anziehung und Abstoßung von der Malerei beschreiben. Wenn sich die Frage nach der Gattung an der Jahrtausendwende nicht mehr stellt, ist dies einerseits Zeichen für die abgeschlossene Etablierung der Fotografie als Kunst, andererseits für einen Paradigmenwechsel im ästhetischen Diskurs. Beides wurzelt in den 1970er Jahren: Im Übergang vom Modernismus zum Postmodernismus löst sich die »Zwei-Welten-Theorie der »Foto-Kunst« und der »Foto-Fotografie«⁶ endgültig auf. Konzeptuell arbeitende postmoderne Künstler ebneten der Fotografie als Dokumentationsmittel den Weg in die Kunstinstitutionen, bevor künstlerisch arbeitende Fotografen das piktorale Großformat in der Tradition des malerischen Tafelbildes für sich entdecken und – wie etwa die Becher-Schule [S. 170–171] – in den 1990er Jahren auf dem Markt reüssieren. Damit wird die Unterscheidung zwischen den Medien hinfällig. Heute ist die Fotografie ein künstlerisches Werkzeug unter anderen und als solches von Elementen durchdrungen, die im 20. Jahrhundert der Malerei (Flächigkeit, Farbe) oder der Skulptur (Dreidimensionalität) zugesprochen wurden.

Dennoch lässt sich in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren eine Rückkehr zu medialen Fragen beobachten. Fotokünstler operieren heute mit einer Metaebene der Reflexion und setzen sich in ihren Arbeiten mit der Geschichte ihres Mediums auseinander. »Die Fotografie als Kunst«, so hat Bernd Stiegler diese reflexive Wende treffend benannt, »ist eine selbst-reflexive Konstruktion, die am Ende der Geschichte der Fotografie eben diese Geschichte wiederaufnimmt«⁷. Vor diesem Hintergrund lässt sich das Verhältnis von Fotografie und Malerei heute nur in einer doppelten Bewegung dechiffrieren: Da die postkonzeptuelle Fotokunst verschiedene Aspekte der

eigenen Entwicklungsgeschichte bildlich verhandelt, muss die Konvergenz beider Medien erstens im Spiegel der aktuellen Werke betrachtet werden. Damit die Verbindung von Fotografie und Malerei nach ihrer postmedialen Durchdringung lesbar wird, müssen diese Werke zweitens historischen Positionen gegenübergestellt werden. Im Vergleich zeigt sich heute eine Rückkehr zu Fragen des Mediums, die im postfotografischen Zeitalter allerdings nicht auf materielle Unterschiede der Bildträger, sondern auf Konventionen der fotografischen Mediengeschichte abheben. Im Zentrum der aktuellen Fotokunst steht dort, wo Malerei thematisch wird, die (Geschichte der) Fotografie selbst.

MALEREI ALS VORLAGE: ABBILDUNGSTREUE/REPRODUKTION

Die Leipziger Fotokünstlerin Claudia Angelmaier beschäftigt sich in ihren zumeist durch eine analoge Großbildkamera aufgenommenen Arbeiten mit medienreflexiven Fragen: mit der Produktion und Reproduktion von Fotografie ebenso wie mit der Zirkulation von Bildern. In verschiedenen Serien greift die Künstlerin auf Motive aus der Kunstgeschichte zurück, die sie im Modus des Zitats in das fotografische Bild übersetzt [S. 172–173].
158 Anders als bei Fotokünstlerinnen wie Delia Keller, deren großformatiger Print »Die Bauhaustreppe« (2000) [S. 175] das gleichnamige Ölgemälde des Bauhäuslers Oskar Schlemmer von 1932 mit fotografischen Mitteln nachstellt, steht das Zitat bei Angelmaier in der Tradition der »Appropriation Art«. Die kunsthistorischen Gemälde, die ihren Arbeiten als Vorbilder zugrunde liegen, wiederholt sie durch fotografische Reproduktion: »Drei Lindenbäume« (2004) [S. 176–177] aus der Serie »Plants and Animals« stützt sich auf das Aquarell »Drei Lindenbäume auf einer Wiese« (1494) von Albrecht Dürer. Angelmaier arrangiert verschiedene Ausstellungskataloge, die Dürers Gemälde als farblich stark variierende Reproduktion vorstellen, und fotografiert diese ab. Indem sie diverse fotografische Interpretationen des Originals im eigenen Bild nebeneinanderstellt, wird die vielschichtige Materialität der Fotografie offenbar. Ihre vielgerühmte Objektivität erweist sich als Illusion. Angelmaier bedient sich konkreter gemalter Vorbilder der Kunstgeschichte, um die Fotografie zu kommentieren. Im Fluchtpunkt ihrer Arbeit steht nicht die Malerei, sondern die vermeintliche Abbildungstreue des technischen Reproduktionsmediums Fotografie.

Die Künstlerin arbeitet damit zwar in der Tradition der »Appropriation Art« der 1980er Jahre, unterscheidet sich aber zugleich von ihr. Diese Spielart der US-

8 Für Roland Barthes lag das Wesen der Fotografie in ihrem Verschwinden: »Ist dies nicht der einzige Beweis ihrer Kunst? Sich als Medium aufzuheben, nicht mehr Zeichen, sondern die Sache selbst zu sein?« (Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie [1980], Frankfurt am Main 1989, S. 55).

amerikanischen Konzeptkunst, für die Louise Lawler [S. 28–29, 179] oder Sherrie Levine stehen, machte sich ebenfalls fremde Kunstwerke durch fotografische Wiederholung zu eigen. Ziel war allerdings nicht, Aussagen über die Fotografie zu treffen, sondern vielmehr, die Kunst und das modernistische Tafelbild zu dekonstruieren. Auch Levine fotografierte Reproduktionen von Kunstwerken aus einem Ausstellungskatalog der 1920er Jahre ab. In ihrem Fall handelte es sich um Gemälde des französischen Impressionismus. Die Ergebnisse präsentierte sie in einem Akt der Verdoppelung als eigene Werke und betitelte ihre Serie »After Edgar Degas« (1987) [S. 180–181]. Da ihre Fotografien die malerischen Vorlagen formatfüllend wiederholen, minimieren sie die ästhetische Differenz und verfolgen einen anderen Ansatz als Angelmaiers Arbeiten heute. Indem Levine mit ihrem Namen unterschreibt, zugleich aber die Referenz auf die gemalte Vorlage im Titel preisgibt, stellt sie tradierte künstlerische Kategorien wie Originalität, Autorschaft und Unikat in Frage, nicht aber die Fotografie als Medium.

MALEREI ALS VERFAHREN: TRANSPARENZ/OPAZITÄT

Andere aktuelle Arbeiten bedienen sich weniger der Inhalte als der Praktiken der Malerei, um tradierte Topoi der Fotografie zu hinterfragen. Wenn Künstlerinnen und Künstler den fotografischen Träger nach dem Aufnahme- 159 prozess mit dem Pinsel übermalen oder während der Entwicklung chemische Interventionen vornehmen, rückt an die Stelle der fotografischen Transparenz die Opazität von Bildträger und -material. Diese stofflichen Bedingungen der Fotografie wurden lange Zeit ausgeblendet. Noch in den 1980er Jahren basieren kanonische Theorien der Fotografie auf der Vorstellung, das Medium zeichne sich durch Unsichtbarkeit aus.⁸ Die Praxis der Fotografie zeigt hingegen, dass die Materialität des Medialen die fotografische Darstellung immer schon bestimmte. Neben der vermeintlich abbildrealistischen Reproduktion ist dieses Wechselspiel von Transparenz und Opazität ein zweites Moment, das in der aktuellen Fotokunst verhandelt wird.

So bedient sich etwa der US-Amerikaner Jeff Cowen, der sich zunächst im Stil der »Street Photography« mit der New Yorker Subkultur beschäftigte, bevor er Malerei und Skulptur studierte, für seine künstlerische Fotografie einer malerischen Verwendung von Farbe und Chemie. Seine Aufnahmen beschmiert, bekleckst, bepinselt er, um dem Material ein ästhetisches Surplus einzuschreiben. In der Arbeit »Cuba 4« (2010) [S. 182–183] wird der malerische Duktus rahmensetzend verwendet, um die Wiederholung der Landschaftsfotografie abzuschließen, die sich als Mise-en-abyme-Struktur selbst als Bild im Bild enthält. Für »Untitled Ile de Re« (2012) [S. 185] verwendet Cowen die Fotochemie hingegen im Modus einer All-over-dripping-Technik

und nähert sich so einem Gestus an, der aus dem »Action Painting« der amerikanischen Nachkriegszeit bekannt ist. Dem fotografischen Perspektivraum der Kameraaufnahme wird eine zweite Ebene auf der Bildoberfläche eingeschrieben, die mit der abgebildeten Landschaft motivisch in Beziehung tritt. »Destruction«, meint Cowen, »is a creative act.«⁹ Damit schließt er heute an Verfahren an, die Konzeptkünstler, Maler und Bildhauer seit den 1970er Jahren einsetzen.

Seinerzeit fand die Fotografie verschiedentlich Eingang in die Kunst. Richard Hamilton [S. 186–187] und Arnulf Rainer [S. 188–189] verwendeten die Technik der Übermalung für ihre fotografischen Selbstporträts. Der Bildhauer Günther Uecker [S. 190–191] ließ den Fotografen Rolf Schroeter den Entstehungsprozess einer Kunstarbeit fotografisch dokumentieren und übermalte die entstandene Fotoserie, die heute selbst das Kunstwerk darstellt, anschließend erneut. Der Farbauftrag fügt den Fotoarbeiten eine neue Dimension hinzu, überdeckt dabei aber die Motive und ist somit als destruktives Verfahren zu verstehen. Wenn in den Fotoprozess selbst eingegriffen und gegen die klassischen Regeln der Dunkelkammer gearbeitet wird, tritt die Praxis der Zerstörung noch deutlicher hervor. Prominent steht der Bildhauer Johannes Brus [S. 192–195, 238–239] für diese »Anti-Fotografie«¹⁰. Sein

160 Vorgehen beschrieb Brus 1980 wie folgt:

Flecken entstehen lassen durch unsauberes Arbeiten; Staub drauffallen lassen und fixieren; mit dem Schwamm entwickeln, niemals Zwischenbäder benutzen; lieber schlechten Entwickler benutzen als guten; solarisieren, manipulieren, interpretieren. [...] Fotos so lange misshandeln, bis auch der letzte Rest von Sonntagsanzug-Glanzabzug raus ist [...]. Dem Profi stehen die Haare zu Berge.¹¹

Für die »Anti-Fotografen« der 1980er Jahre war die händische oder chemische Zerstörung der fotografischen Transparenz eine rebellische Praxis, die sich gegen professionelle Fotografie und die Allgegenwart stilisierter Hochglanzmagazinbilder ebenso richtete wie gegen die modernistischen Kategorien der Kunst.

Obschon die so entstandenen Ergebnisse durchaus ästhetische Qualitäten aufweisen mögen, ist die Haltung hinter diesen Experimenten eine andere, als sie ähnlichen Unternehmungen im Fotofeld der

9 Jeff Cowen im Interview mit Ann Gimpel. In: <https://www.huisarseille.nl/en/nieuws/interview-jeff-cowen/> Letzter Zugriff am 10.10.2017.

10 Peter Winter: »Manipulieren, ironisieren, malträtiertieren. Das Foto unter der Hand des Künstlers«. In: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst, März 1989, S. 5–62, hier S. 5.

11 Johannes Brus: »Dem Profi stehen die Haare zu Berge«. In: Kunstmagazin 20 (1980), Heft 1, S. 37.

12 Diese Unterscheidung ist konstitutiv für die Fotografie um 1970 und findet sich zuerst bei Abigail Solomon-Godeau: »Photography after Art Photography«. In: Brian Wallis (Hg.): Art After Modernism. Rethinking Representation, Boston 1984, S. 75–85, hier S. 77.

13 So der Galerist Volker Diehl. In: »ArtBerlin«, online einzusehen unter <http://www.artberlin.de/prime-time-fuer-abstrakte-fotografie-2/> Letzter Zugriff am 10.10.2017.

Nachkriegszeit zugrunde lag und in der heutigen Fotokunst zu beobachten ist. Während die »Mit-Fotografie-arbeitenden-Künstler« subversiv gegen die Regeln der Kunst arbeiteten, setzen die »Kunst-Fotografen«¹² ähnliche Verfahren innerhalb gültiger ästhetischer Modelle ein. So bearbeiteten Protagonisten im Umkreis der »subjektiven fotografie« wie Chargesheimer, Heinz Hajek-Halke [S. 197] oder Pierre Cordier ihre Chemigramme in den 1950er Jahren ebenfalls im Modus der Destruktion: Sie griffen in den chemischen Prozess ein, verstanden dieses Vorgehen jedoch als gestalterisches Gegenbild zur technisch-mechanischen Apparatfotografie. Der Einsatz verschiedener Chemikalien und weiterer Substanzen wie Teer, Öl, Sand oder Nagellackentferner diente dazu, die entstehenden Bilder individuell und nach eigenem Duktus – eben subjektiv – zu gestalten. Heutigen Dunkelkammer-Alchimisten wie Jeff Cowen ist die subversive Herangehensweise der 1980er Jahre eher fremd. In der zeitgenössischen Fotokunst erfolgt der Einsatz der Chemie planvoll und ist auch dort, wo die Komposition vermeintlich unterlaufen wird, offenkundig dem ästhetischen Ergebnis unterstellt. Destruktion ist heute kein rebellischer Akt mehr, der die Kunst umzustürzen sucht, sondern ein ästhetisches Mittel, das innerhalb gesetzter Grenzen gezielt zur Gestaltung angewandt wird.

MALEREI ALS PARADIGMA: ABSTRAKTION/REFERENZ

161

Die skizzierte händische oder chemische Überarbeitung von Fotografien tendiert formal zur Abstraktion. Als Leitdiskurs der Moderne war Abstraktion im 20. Jahrhundert ein Paradigma der Malerei, in dessen Kontext die Fotografie auf unterschiedliche Art und Weise auftrat: Einerseits wurde die Detailtreue des *Mediums* Fotografie zur Bedingung, um die abstrakte Wende der Malerei voranzubringen. Andererseits orientierten sich die *Kunstfotografen* immer auch an den ästhetischen Entwicklungen, die die Malerei erkennen ließ. Parallel zur Malerei wurde so auch in der künstlerischen Fotografie das Verlangen nach Abstraktion laut: Der amerikanische Fotograf Alvin Langdon Coburn prägte den Begriff der »abstrakten Fotografie« bereits im Jahr 1916 und bezeichnete damit Bilder, in denen ein Gefühl für »Form und Struktur« das Interesse am Bildgegenstand übersteigen sollte. Auch einzelne Fotografen der Avantgarde und ganze Strömungen der Nachkriegszeit wie die »subjektive fotografie« und die »Generative Fotografie« setzten mit unterschiedlichen Techniken formal auf Abstraktion und stellten ihre ungegenständlichen Fotografien bisweilen auch ganz explizit in die Nähe der modernistischen Malerei. Dennoch lässt sich erst in den letzten Dekaden ein »Abstraktionsboom auf dem Fotokunstmarkt«¹³ beobachten. Mit Blick auf die lange Geschichte ungegenständlicher Fotografie liegt es nahe, hinter der Abstraktion weniger ein neues Phänomen als eine

neue Sichtbarkeit der abstrakten Fotografie zu vermuten, die sich – einmal mehr – der Etablierung des Mediums im Kunstbetrieb verdankt und in der Fotografie erst viele Jahre nach dem Ende der Abstraktionsdiskurse der Kunst zur vollen Entfaltung kommt.

Die Praktiken sind dabei vielfältig: Wenn Künstler wie Jan Paul Evers [S. 30–31, 122–125, 198–199] in der Dunkelkammer mithilfe von Schablonen arbeiten und diese zur Montage von formal abstrakten Lichträumen nutzen, lassen sich Bezüge in die Fotogeschichte ziehen – zu László Moholy-Nagys Durchleuchtung von Fotogrammen in den 1920er Jahren oder zu Karl Martin Holzhäusers [S. 56–57, 200–201] Luminogrammen, die seit den 1980er Jahren entstehen. Diese Positionen wurden von zeitgenössischen Kritikern als »Malen mit Licht«¹⁴ beschrieben bzw. von den Fotografen selbst als »Lichtmalerei« betitelt. Während sich die Abstraktion einerseits als Annäherung der Fotografie an die Malerei verstehen lässt, verbirgt sich hinter ihr doch andererseits die Suche nach den je spezifischen Mitteln einzelner Medien, die genau dann sichtbar werden, wenn die letzten Schlacken der Repräsentation aus den Bildern vertrieben sind. Insofern ist mit abstrakten Fotografien auch die Hoffnung verbunden, die Fotografie gerade in ihrer von der Malerei verschiedenen Technik und Materialität hervortreten zu lassen.

Am anderen Ende der aktuellen Auseinandersetzung mit der formalen Abstraktion stehen daher Ansätze, die durch den Verzicht auf die Darstellung spezifische Phänomene des chemisch-technischen Dispositivs in den Blick nehmen. So kommen etwa die Arbeiten von Helena Petersen oder Raphael Hefti formal abstrakt daher, operieren inhaltlich aber mit dem alten Phantasma von Fotografie als Spur der Wirklichkeit.¹⁵ Beide arbeiten ohne fotografischen Apparat und führen die Belichtung ihrer sensiblen Papiere nicht durch gängige Lichtquellen, sondern durch die Einwirkung verschiedener Leuchtstoffe herbei. Das abstrakte Bild steht hier als Zeugnis für eine Kausalreaktion auf den Vorgang in der Dunkelkammer. In ihrer Serie »Pyrographie« (2011–2015) [S. 61, 202–203, 326–327] feuert Petersen in einem abgedunkelten Schießstand Schusswaffen ab. Das Mündungsfeuer der Waffen belichtet das darunter platzierte Papier und hinterlässt verschiedenfarbige konzentrische Farbflächen unterschiedlicher Intensität. Hefti [S. 204–205, 325] belichtet, indem er eigens gezüchtetes Schlangenmoos (sogenanntes Lycopodium), das bereits im jungsteinzeitlichen Schamanismus zur Erzeugung pyrotechnischer Effekte eingesetzt wurde, auf dem Papier entzündet. Der chemi-

14 Harold A. Loeb: »Photographie ohne Kamera«. In: Das Kunstblatt 8 (1924), S. 144–148, hier S. 148.

15 Vgl. in den Diskurs einführend und kritisch dazu Peter Geimer: »Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma«. In: Sybille Krämer (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungskunst und Wissenstechnik, Frankfurt am Main 2007, S. 95–120.

16 Krauss: »Die Neuerfindung der Fotografie«, a.a.O., S. 38.

17 Hubert Damisch: »Vorwort: Ausgehend von der Photographie«. In: Rosalind Krauss: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998, S. 7–13, hier S. 7.

sche Vorgang der Verbrennung belichtet das Papier und bildet sich so quasi selbst ab. Diese formal abstrakten Fotografien sind Prozess und Resultat zugleich – chemische Reaktionen, die das vorausgegangene Ereignis als zeitlichen Verlauf visualisieren und dessen Spuren zugleich in dem und als Bild konservieren.

POSTMEDIALITÄT/POSTFOTOGRAFIE

1998 schloss Rosalind E. Krauss ihren Beitrag zum Katalog »Das Versprechen der Fotografie« mit der These, dass die Fotografie im Zeitalter der Postmedialität zu einem »Auslaufmodell« geworden, aber zugleich in ein neues Verhältnis zur ästhetischen Produktion getreten sei. Fotografie fungiere nun »gegen den Strich ihrer früheren Zerstörung des Mediums und wird, im Gewand ihrer eigenen Obsoleszenz, zum Mittel dessen, was als ein Akt der »Neuerfindung des Mediums« bezeichnet werden muß«. Gemeint war damit keine Rückkehr zu modernistischen Fragen nach den Spezifika einzelner Kunstgattungen. Vielmehr sah Krauss eine Wiederkehr der »Idee des Mediums als solcher, eines Mediums gleichbedeutend mit einer bestimmten Anzahl von Konventionen, die aus den materiellen Bedingungen eines gegebenen technischen Bildträgers abgeleitet (aber nicht mit ihnen identisch) sind«¹⁶. Wie Hubert Damisch Krauss' Ansatz zusammenfasste, schrieb sie zwar »ausgehend von der Fotografie«¹⁷, aber nicht über die Fotografie. Krauss behandelte die Fotografie als theoretisches Objekt, ohne damit fotografische Bilder im Blick zu haben. Hingegen zeigt dieser Text anhand aktueller Fotoarbeiten, dass die jüngere Fotokunst eben jene Befragung verschiedener Konventionen vornimmt, die der Fotografie zu unterschiedlichen Zeiten ihrer Geschichte zugeschrieben wurden. Diese Auseinandersetzung ist als Rückkehr zur Gattungsfrage zu sehen, die heute aber nicht ontologisch gestellt wird, sondern das Antiquierte, Veraltete, Obsolete als kritischen Motor für die aktuelle Kunstpraxis nutzt. Dies wird noch einmal deutlicher, wenn neben der konstatierten reflexiven Wende der Fotokunst die zeithistorischen Entwicklungen der letzten zwei Dekaden berücksichtigt werden. Impulsgebend für die erneute Beschäftigung mit der Fotografie in und durch fotografische Bilder ist eine neue Krise im Medienfeld, die diesmal nicht über traditionelle Künste wie Malerei oder Skulptur verhandelt, sondern durch eine neue Form der Fotografie selbst hervorgerufen wird. Gemeint ist der Medienumbruch vom Analogen zum Digitalen, dessen Anfänge in die 1990er Jahre zurückreichen und bezeichnenderweise mit der Etablierung der Fotografie als Kunst Hand in Hand gehen.

Mit der Digitalisierung wird die Fotografie von der Geschichte eingeholt: Einst war sie für den Tod der Malerei verantwortlich gemacht worden. Mit

dem Wechsel zum Digitalen fällt die Endzeitrhetorik nun auf die Fotografie selbst zurück: Von »Fotografie nach der Fotografie«, vom »Tod der Fotografie« oder dem »postfotografischen Zeitalter«¹⁸ ist die Rede. Das ausgerufen Ende der Fotografie bezieht sich auf die materielle Basis chemisch-analoger Verfahren, die im digitalen Zeitalter zunehmend aus der alltäglichen Praxis verschwinden, die in der künstlerischen Fotografie aller vorgestellten Positionen hingegen gerade eine Reprise erfahren. Dass diese Rückwendung aber nicht auf die Bildträger oder das Material zielt, sondern Konventionen des Mediums Fotografie verhandelt, zeigt komplementär zu den besprochenen Arbeiten ein Beispiel, das sich materiell auf das Digitale bezieht, dabei aber ebenfalls die Fotografie als Medium im Blick hat.

Das Œuvre des Leipziger Fotokünstlers Adrian Sauer lässt sich als Grammatik der digitalen Fotografie verstehen. Seine Fotoarbeiten erkunden die Grundlagen, die der neuen Technologie innewohnen, gehen darin aber über technische Fragen hinaus. Sauer [S. 82–83, 206–207] nur nach Aufnahmedatum betitelten Bildpaare von Wolken sind berechnete Bilder, die auf einer digital hergestellten Fotografie des Himmels basieren. Ausgehend von der im digitalen Bild als Zahlentripel gespeicherten Farbinformation (RGB) errechnet ein Algorithmus den Durchschnittsfarbwert des Gesamtbildes und verschiebt diesen zu einem mittleren Grau. Das so idealisierte Farbspektrum des ersten Bildes invertiert der Künstler wiederum mithilfe des Computers und erstellt so ein zweites Bild mit umgekehrten Farb- und Helligkeitswerten. Das entstehende Bildpaar erinnert an den analogen Positiv-Negativ-Umkopierprozess, geht aber gerade nicht in dessen Logik auf. Sauer Wolkenbilder kommentieren den Status des Originals in der Fotografie, das im digitalen Verfahren verloren geht, entbehrt dieses doch des Negativs und damit eben jener Umkopierlogik, die in Sauer Meditation über die alte und die neue Fotografie ins Zentrum rückt. Motivisch schließen die Bilder zudem an die lange Tradition der Wolkenfotografie an, die als Genre einerseits für die Fotografie als Medium und andererseits für die Fotografie als Abstraktion steht.¹⁹ Mit seiner Motivwahl schreibt sich der Leipziger Künstler so in die tradierte bildreflexive Auseinandersetzung der Fotografie ein. Die Abstraktion erhält neben der bildhaften eine rechnerische Basis.

In der Entwicklungsgeschichte der Fotografie als Kunst hat das Wechselspiel zwischen Fotografie und Malerei den zentralen Platz besetzt. Heute tritt dieses Verhältnis hinter neue Impulse der digitalen Bildkultur zurück. Im Zeitalter der »networked images« ist die Kunst-

18 Vgl. Hubertus von Amelnunx (Hg.): *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden, Basel 1996; Geoffrey Batchen: »Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography«. In: *Aperture* 136 (1994), S. 47–51; William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge/Mass. 1992.

19 Vgl. zum Himmelsbild in der Kunst sowie zu diesen Deutungen der Wolkenfotografie den Überblick bei Johannes Stückelberger: *Wolkenbilder. Deutungen des Himmels in der Moderne*, München, Paderborn 2010, insbesondere S. 157–226.

20 Klaus Honnef: »Die Kunst hat die Fotografie erobert und nicht umgekehrt«. In: *Photonews* 6 (2017), S. 1.

fotografie zur Postfotografie und der Fotokünstler zum Fotografen ohne Kamera geworden. Die Weiterverarbeitung des Materials spielt heute eine größere Rolle als die Aufzeichnung neuer Bilder. Klaus Honnef fasste kürzlich zusammen, dass die sichtbarste Konsequenz der konzeptuellen Kunst der 1970er Jahre »der fortschreitende Bedeutungsverlust von Malerei und Skulptur im Vergleich zu Fotografie, Film und Video«²⁰ gewesen ist. Während die Malerei als Vorlage, als Verfahren und Paradigma lange Zeit auf die Fotografie eingewirkt hat, stellt sich das Verhältnis beider Medien im postfotografischen Zeitalter anders dar. Zurückkommend auf die Fotografie und übertragen auf die heutige Situation ist ein Bedeutungsverlust der Malerei zu konstatieren. Zwar ist die Malerei noch immer in der künstlerischen Fotografie präsent. Sie tritt aber nicht mehr als Vorbild auf, sondern ist dort zu beobachten, wo sich Fotokünstlerinnen und -künstler reflexiv mit der (Geschichte der) Fotografie selbst auseinandersetzen.

Kathrin Schöneegg, geb. 1982, arbeitet als freie Autorin und Kuratorin. 2018 Promotion an der Universität Konstanz mit einer Dissertation über die Geschichte und Theorie der abstrakten Fotografie. 2017 war sie Thomas Friedrich-Stipendiatin für Fotografieforschung an der Berlinischen Galerie und Co-Kuratorin der Biennale für aktuelle Fotografie. Im Rahmen des Programms »Museumskuratoren für Fotografie« der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung hat sie 2013–2015 an verschiedenen fotografischen Sammlungen im In- und Ausland gearbeitet. Publikationen u.a. zur Pressefotografie der 1930er und 1940er Jahre sowie zu Materialität und Abstraktion in der Fotografie.

RETURNING TO PHOTOGRAPHY

The Relationship between
Photography and Painting
in the Post-Photography Age

Kathrin Schöneegg



Shortly before the turn of the millennium, and marking the fifth year of existence of the DZ BANK Art Collection, the catalog »The Promise of Photography« (1998) took stock of the state of the medium. The authors' contributions could hardly have been more contradictory. While Boris Groys opined that the »transition from the painterly to the photographic image had been the real artistic event of this century«, ¹ Rosalind E. Kraus was at the time convinced that photography could »only be considered through the indisputable fact of its own obsolescence«.² When seen together, a paradox surfaces: on the one hand, photography had gained more patronage than other arts, and yet, on the other hand, had become superfluous as a medium. Although the two arguments mutually exclude one another, they do converge at a central point: both authors assumed that photography and its properties as a medium could not be clearly defined (anymore). For Groys, photography took over the tasks of painting; for Kraus, it had turned into a theoretical object and in doing so, lost its specificity as a medium. In light of the »post-media situation«³ at the end of the twentieth century, it was no longer a question of genre.

PHOTOGRAPHY'S EVOLUTION AS ART

210 Differences between genres become the object of discussion during moments of crisis, like when a new medium enters into competition with an existing art form. Since its emergence in the first half of the nineteenth century, photography's evolution has been accompanied by the idea that it differs from other pictorial forms. In particular, painting became the foil for the comparison. A »discursive disquiet«⁴ in the treatises by the pioneers of photography can be discerned from the outset, arising from the struggle to carve out photography's place. Writings about photography define its position by comparing it to other media and specifying similarities and differences, thereby seizing the distinguishing characteristics of photography as an image technique through a reverse argument. As described by the film theorist Noël Carroll, the act of becoming art repeats itself constantly in technical media (video, film, photography) through an identical structure: a phase of imitation of a traditional art form is followed by a second phase of distancing from it through puristic self-restraint.⁵ In the history of photography,

1 Boris Groys, »Das Versprechen der Fotografie« (The Promise of Photography) in *Das Versprechen der Fotografie* (Sabau, L. ed. Munich/London/New York: Die Sammlung der DZ Bank, 1998), 26-33:21.

2 Rosalind E. Kraus, »Die Neuerfindung der Fotografie« (The Rediscovery of Photography) in *Das Versprechen der Fotografie* (Sabau, L. ed. Munich/London/New York: Die Sammlung der DG Bank, 1998) 34-42:34.

3 Ibid p. 38.

4 Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie* (A History of the Theory of Photography) (Munich, 2006), 15.

5 cf. Noël Carroll, »Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography« in: *Theorizing the Moving Image* (Cambridge, 1996), 3-24:3.

6 Florian Ebner, »Die Selbsterfindung des Fotografen oder die diskursiven Leben des Timm Rautert« (The Self-Invention of the Photographer or the Discursive Life of Timm Rautert) in *Wenn wir dich nicht sehen, siehst du uns auch nicht*, Timm Rautert, *Fotografien 1966-2006* (Göttingen: Sprengel Museum Hannover, 2006), 9-31:27.

7 Bernd Stiegler, »Die Geschichte unseres Auges. Die Gegenwart der Geschichte der Fotografie in der Fotografie der Gegenwart« (The History of our Eyes: The Present History of Photography in Contemporary Photography) *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 88:23 (2003):17f.

the first imitation phase is represented by the pictorialist art photography from around 1900, which distinguishes itself through formal attributes like soft lines and blurriness, and orients itself to the traditional subjects of painting (landscape, still lifes, portraits). The second phase, that of emancipation from the world of painting, starts with the avant-garde and perseveres well into the twentieth century. The conceptualization of what constitutes photography at its core, essential to the debates surrounding the nature and function of photography, are polarizing and change over the decades. What portrayed for some the crisp, unmanipulated, and uncropped print (*Straight Photography*) or representational realism (*New Objectivity*), was for others formally tied to abstraction: autonomous image composition (*Subjective Photography*) [p. 168–169] or the exploration of one's own tools and materials, like the camera, aperture, chemistry, light, or paper (*Media Analytical and Generative Photography*) [p. 167].

Up until the middle of the twentieth century, the history of the evolution of art photography can be described as a process of attraction toward and rejection of painting. If it was no longer a question of genre at the turn of the millennium, then it is a sign that photography had established itself as an art form, or of a paradigm shift in the discourse on aesthetics. Both are rooted in the 1970s: the transition from Modernism to Postmodernism definitively dissolves the »two worlds theory of ›photo-art‹ and ›photo-photography‹«.⁶ Working conceptually, postmodern artists pave the way for photography's entry into art institutions as a documentary tool. This occurs before art photographers discover for themselves the pictorial large-format in the tradition of the picturesque panel painting and achieve, as the Becher School did [p. 170–171], market success in the 1990s. At this point, a differentiation between media becomes moot. Today, photography is one artistic tool among many and as such is imbued with elements that in the twentieth century were conferred to painting (planarity, color) or sculpture (three-dimensionality).

Nevertheless, in the last 10 to 15 years a return to questions of media can be observed. Photographers operate today on a meta-level of reflection and wrestle in their works with the history of their medium. »Photography as art«, as Bernd Stiegler aptly dubbed this reflexive turn, »is a self-reflexive construction that at the end of the history of photography takes up yet again this very history«.⁷ Against this backdrop, the relationship between photography and painting today can be deciphered only through a two-pronged approach: since post-conceptual photography visually negotiates various aspects of its own history of evolution, the convergence of both media must be regarded first through the lens of contemporary works. To render legible the connection between photography and painting after their post-media per-

meation, these works must then also be juxtaposed against historical positions. In comparison, today we return to the question of media which in the post-photography age, however, does not focus on the changing materials of the image support, but rather on the conventions of the history of photographic media. Standing at the center of contemporary photography – there, where the issue of painting arises – is the (history of) photography itself.

PAINTING AS MODEL: FAITHFUL DEPICTIONS/REPRODUCTION

Claudia Angelmaier, a photographer working in Leipzig, is most often concerned with questions of the reflexivity of media in her works, the production and reproduction of photographs just as the circulation of images, which are executed for the most part as analog prints taken with a large-format camera. The artist latches onto motifs that reach back into the history of art and translates them into a quotation in the photographic image [p. 172–173]. Unlike artists like Delia Keller, whose large-format print »Die Bauhaus-treppe« (Bauhaus Stairwell) (2000) [p. 175] reconstructs Oskar Schlemmer's 1932 oil painting of the same name by means of the camera lens, for Angelmaier, quotation is adopted in the tradition of *Appropriation Art*. She reiterates the art historical paintings that inform her works as models through photographic reproduction. »Drei Lindenbäume« (Three Linden Trees) (2004) [p. 176–177] from the series »Plants and Animals« draws on the watercolor »Drei Lindenbäume auf einer Wiese« (Three Linden Trees in a Meadow) (1494) by Albrecht Dürer. Angelmaier arranged a selection of exhibition catalogs that depict reproductions of Dürer's work in which the color tonality varies greatly, and then photographed them. By placing diverse photographic interpretations of the original alongside one another in a single image, the multilayered materiality of photography emerges. Its famed objectivity proves to be an illusion. Angelmaier makes use of concrete, painted icons of art history to comment on photography. At the vanishing point of her work we do not find painting: instead, we uncover the supposedly faithful depiction created by the technical method of reproduction that is photography.

Although the artist is working within the 1980s tradition of *Appropriation Art*, she simultaneously differentiates herself from it. This variety of conceptual art in the United States, represented by Louise Lawler [p. 28–29, 179] or Sherrie Levine, likewise appropriated others' artworks by means of photographic reiteration. The goal, however, was not to make statements about photography, but rather to deconstruct art and the modernist panel painting. Levine also

8 For Roland Barthes, the essence of photography lay in its disappearance: »Is this not the only proof of its art? To cancel itself out as a medium, no more a sign, rather to be the thing itself?« Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (Camera Lucida: Reflections on Photography) (Frankfurt am Main, 1980), 55.

9 Jeff Cowen in an interview with Ann Gimpel in: <https://www.huismarseille.nl/en/nieuws/interview-jeff-cowen/> (access date: Oct. 10, 2017).

photographed reproductions of artworks in a 1920s exhibition catalog. In her case, the subject was French Impressionist painting. She presented the results as her own works in an act of duplication, and entitled the series »After Edgar Degas« (1987) [p. 180–181]. Since the model paintings reiterated in her images fill the entire photographic frame, they minimize the aesthetic difference and follow an approach different from that of Angelmaier's works today. By signing her name, yet at the same time divulging the reference to the painted model in the title, Levine questioned traditional artistic categories like originality, authorship, and the unique work of art, but not, however, photography as a medium.

PAINTING AS PROCESS: TRANSPARENCY/OPACITY

Other contemporary works engage less with content, and instead focus in on the methods of painting and thereby challenge the traditional topoi of photography. If an artist paints with a brush upon the photographic support after the image has been exposed, or undertakes chemical interventions during the development process, the opacity of the image support and material takes the place of photographic transparency. Photography's material requirements have been overlooked for a long time. As late as the 1980s, canonical theories of photography were still based on the idea that the medium is distinguished by its invisibility.⁸ The practice of photography demonstrates, to the contrary, that the materiality of the medium has always determined photographic representation. Along with its role as a supposed true-to-life reproduction, the interplay of transparency and opacity is a second point of negotiation in photography today.

The American photographer Jeff Cowen, who initially covered New York subculture in the style of *Street Photography* before studying painting and sculpture, took up a painterly application of paint and chemistry for his artistic photography. He smeared, splotched, and daubed his photos to lend the material an aesthetic surplus. In the work »Cuba 4« (2010) [p. 182–183], the painterly strokes framing the image complete the reiteration of landscape photography, which itself as a mise-en-abyme structure contains an image within an image. For »Untitled Ile de Re« (2012) [p.185], Cowen applies conversely photochemistry in the mode of an all-over-dripping technique, verging upon the gestural nature of *Action Painting* in post-war America. Here, the perception of space granted by the camera's lens is inscribed with a second tier at the surface of the image, establishing a motivic relationship with the pictured landscape. »Destruction«, according to Cowen, »is a creative act.«⁹ He has taken up today processes that conceptual artists, painters, and sculptors have been employing since the 1970s.

During that period, photography gained access to art on many occasions. Richard Hamilton [p. 186–187] and Arnulf Rainer [p. 188–189] painted upon their photographic self-portraits. The sculptor Günther Uecker [p. 190–191] allowed the photographer Rolf Schroeter to document the creation of a work of art through photography, and then painted upon the resulting series of photographs, which today subsequently constitute a new representation of the artwork. The layer of paint adds a new dimension to the photographs, but conceals at the same time the imagery and is therefore to be understood as a destructive process. If the photographic process is itself interfered with and the classical rules of the darkroom are upended, the practice of destruction emerges even more clearly. The sculptor Johannes Brus [p. 192–195, 238–239] is a prominent advocate of this »anti-photography«.¹⁰ In 1980, he described his method as follows:

Let the stains from sloppy work remain; allow the dust to settle and and then glue it down in place; develop with a sponge – never use an intermediary bath; use poor developers instead of good ones; solarize, manipulate, interpret. [...] Mistreat the photos long enough such that all signs of a fresh and gleaming Sunday suit have been lost [...]. Make the expert's hair stand on end.¹¹

The manual or chemical destruction of photography's transparency was an act of rebellion by the »anti-photographers« of the 1980s, who railed against professional photography and the ubiquitous, stylized high-gloss magazine imagery and modern categories of art.

Although results so engendered certainly may exhibit aesthetic qualities, the stance behind these experiments differs from similar endeavors that dominated the field of photography during the post-war period and can be observed in today's photography. Whereas »artists working with photography« strived subversively against the rules of art, the »art photographers«¹² applied similar processes within valid aesthetic models. The protagonists in the ambit of subjective photography, like Chargesheimer, Heinz Hajek-Halke [p. 197], or Pierre Cordier, also altered their chemigrams in the 1950s in a destructive mode: they intervened in the chemical process, however, with the understanding of this process as a creative antithesis to technical-mechanical, machine-like photography. The use of various chem-

icals and other substances like tar, oil, sand, or nail polish remover served to individually shape the emergent images subjectively, and according to a particular characteristic. The subversive strategy of the 1980s seems rather alien to today's alchemists of the darkroom, like Jeff Cowen. In contemporary photography, the use of chemicals takes place according to plan and even there, where the composition is supposedly undermined, is obviously mandated by the aesthetic result. Today, destruction is no longer an act of rebellion seeking to overthrow art. It is, instead, an aesthetic tool deliberately applied to the image composition within established limits.

PAINTING AS PARADIGM: ABSTRACTION/REFERENCE

Hand sketches or chemical treatment of photographs tend to induce a formal abstraction of the image. A pivotal discourse of Modernism, twentieth-century abstraction was a paradigm of painting, in whose context photography operated in diverse ways: the richness of detail possessed by the *medium* photography became a requirement that advanced painting's turn toward abstraction, while art photographers invariably oriented themselves to the aesthetic developments that painting revealed. Parallel to painting, the longing for abstraction grew loud in artistic photography as well: the American photographer Alvin Langdon Coburn had already coined the term »abstract photography« in 1916 and with it designated images in which the feeling of »form and structure« were to surpass an interest in pictorial content. Individual avant-garde photographers and entire post-war movements, like *subjective photography* and *generative photography*, engaged through various technical methods the formal nature of abstraction and placed their nonrepresentational photographs at times explicitly in close proximity to modern painting. Nevertheless, an »abstraction boom in the art photography market«¹³ can be observed only in recent decades. Keeping in mind the long history of nonrepresentational photography, there is a tendency to suspect that abstraction in photography is not so much a new phenomenon: rather, it has gained a new prominence, thanks – once again – to the establishment of the medium in the art scene, and that this prominence of abstract photography fully evolved only many years after the end of the abstraction discourse in art.

The associated methods are manifold: when artists like Jan Paul Evers [p. 30–31, 122–125, 198–199] work in the darkroom with the aid of stencils, using them to assemble formally abstract chambers of light, references to the history of photography can be made – from László Moholy-Nagy's exposure of photograms in the 1920s to Karl Martin Holzhauser's [p. 56–57, 200–201] luminograms, which have emerged since the 1980s. These positions were at the time described by critics as »painting with light«¹⁴ and titled by the

10 Peter Winter, »Manipulieren, ironisieren, malträtiert. Das Foto unter der Hand des Künstlers« (Manipulate, Ironize, Maltreat) *Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst* (March 1989) pp. 5–62:5.

11 Johannes Brus, »Dem Profi stehen die Haare zu Berge« (The Expert's Hair is Standing on End) *Kunstmagazin* 20:1 (1980): 37.

12 This distinction is constitutive for photography around 1970 and was first mentioned by Abigail Solomon-Godeau in »Photography after Art Photography« in *Art After Modernism: Rethinking Representation* (Brian Wallis, ed. Boston, 1984), 77.

13 According to the gallerist Volker Diehl in *ArtBerlin*, available online at <http://www.artberlin.de/prime-time-fuer-abstrakte-fotografie-2/> (access date: Oct. 10, 2017).

photographers themselves as »light-paintings«. While abstraction can be understood, on the one hand, as photography's move toward painting, hidden behind it, at the same time, is the search for the specific tools of the individual media that become visible at exactly the moment when the last cinders of representation have been extinguished in the images. In this respect, abstract photographs embody the hope that photography may be permitted to emerge in its technique and materiality precisely as distinct from painting.

At the other end of the current discussion of formal abstraction lie approaches that, by means of renouncing representation, focus on the specific phenomena of the chemical-technical apparatus. The works of Helena Petersen or Raphael Hefti, for example, may give an impression of formal abstraction. Their content, however, engages the old phantasm of photography as a trace of reality.¹⁵ Neither uses a camera, nor do they induce the exposure of their sensitized papers through the usual light sources, but rather through the influence of various luminescent materials. Here, the abstract image is a testimony of a causal reaction to the darkroom process. In her series »Pyrographie« (pyrography) (2011-2015) [p. 61, 202–203, 326–327], Petersen fires a gun in a darkened shooting range. The weapon's muzzle flash exposes the paper placed beneath it and leaves behind concentric color planes of varying tonal intensity. Hefti [p. 204–205, 325] exposes his works by igniting on the paper a clubmoss (known as *Lycopodium*) cultivated by the artist that had already been used in Shamanism in the Neolithic Age for the production of pyrotechnical effects. The act of burning exposes the paper, leaving behind, in effect, an image of the chemical process. These formally abstract photographs are simultaneously process and result – chemical reactions that make visible the event's occurrence over time, and conserve its traces at once in the image and as the image.

POST-MEDIALITY/ POST-PHOTOGRAPHY

In 1998, Rosalind E. Krauss closed her contribution to the catalog »The Promise of Photography« with the thesis that photography in the age of post-mediality had become a »phase-out model«. At the same time, however, it had entered into a new relationship with aesthetic production. Photography now functioned »against the grain of its earlier destruction of the medium and becomes, in the

14 Harold A. Loeb, »Photographie ohne Kamera« (Photography without a Camera) *Das Kunstblatt* Vol. 8 (1924): 148.

15 cf. inserting into the discourse and critical of it, Peter Geimer »Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma« (The Image as Trace: Presumptions about an Undead Paradigm) in *Spur. Spurenlesen als Orientierungskunst und Wissenstechnik* (Sybille Krämer, ed. Frankfurt am Main, 2007) 95–120.

16 Krauss, p. 38.

17 Hubert Damisch, »Vorwort: Ausgehend von der Photographie« (Preface: Originating from Photography) in *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände* (Rosalind Krauss, Munich, 1998) 7.

18 cf. Hubertus von Amelnunxen, ed. *Fotografie nach der Fotografie* (Photography after Photography) (Dresden/Basel, 1996); Geoffrey Batchen, »Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography,« in *Aperture* 136 (1994): 47–51; William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge, MA, 1992).

217 robes of its own obsolescence, the means to what must be characterized as an act of »rediscovery of the medium«. With this, she means not a return to the questions of Modernism regarding the specifics of individual art genres. Instead, Krauss saw a return of the »idea of the medium as such, a medium equivalent to a definite number of conventions that are derived from the material requirements of a given technical image support (yet not identical with them)«. ¹⁶ As Hubert Damisch summarized Krauss' approach, her writings »start with photography« ¹⁷ but are not about photography. Krauss treated photography as a theoretical object without taking into consideration photographic images. The text, on the other hand, shows through current photographic works that the most recent art photography indeed takes on the questioning of diverse conventions that were assigned to photography at different times in its history. This return should be seen as a reconsideration of genre questions that today, however, are not ontologically posed, but rather uses the antiquated, dated, and obsolete as a critical driver of contemporary art practice. This becomes even more clear if, alongside the stated reflexive turn in art photography, the art historical developments of the last two decades are taken into account. A crisis in the field of media has sparked a renewed occupation with photography in and by means of photographic images which, this time, focuses its debate not on traditional art forms like painting or sculpture, but is triggered instead by a new form of photography. Specifically, the crisis is the disrupting transition from analog to digital, whose beginnings reach back to the 1990s and characteristically go hand in hand with the establishment of photography as art.

With digitization, history caught up with photography: once upon a time, photography had been made responsible for the death of painting. With the transition to digital, the »final hours« rhetoric shines its spotlight on photography: we hear of »photography after photography«, the »death of photography« or the »post-photography age«. ¹⁸ The proclamation of the end of photography refers to the material basis of chemical-analog processes, which in the digital age increasingly disappear from daily practice, yet experience a reprise in art photography against all predictions. That this turning-back, however, is not aimed at the image support or material and instead negotiates the conventions of the medium, is demonstrated, complementary to the works discussed here, by an example that refers materially to the digital, but keeps in mind at the same time photography as a medium.

The oeuvre of the Leipzig-based art photographer Adrian Sauer can be understood as a grammar of digital photography. His works investigate the

basic principles that inhabit the new technology, yet in so doing go beyond questions technical in nature. Sauer's [p. 82–83, 206–207] paired images of clouds, titled simply according to the date they were taken, are calculated images, based on a digitally produced photograph of the sky. Originating from the three-digit color data (RGB) saved in the digital image, an algorithm calculates the average color value of the whole image and shifts it to a middle gray. The artist in turn inverts the color spectrum of the original image thus idealized with the aid of a computer and creates a second image with inverted color and brightness values. The resulting pair of images recalls the analog positive-negative transfer process, but is not completely absorbed by this logic. Sauer's cloud pictures comment on the status of the original in photography that is lost in the digital process, as no negative exists nor does exactly this transfer logic exist, which is at the heart of Sauer's meditation on the old and new photography. The images' motifs follow in the long tradition of cloud imagery, which exists, on the one hand, as a genre for the medium of photography and, on the other hand, for photography as abstraction.¹⁹ With his choice of motif, the artist engages in the traditional image-reflexive issue in photography. Abstraction receives, alongside the pictorial, a mathematical basis.

218 In the developmental history of photography as an art form, the give-and-take between photography and painting was at the fore. Today, this relationship recedes behind new impulses in the digital image culture. In the age of *networked images*, art photography has turned into post-photography, and the art photographer has turned into a camera-less photographer. Today, continued reworking of the material plays a larger role than the capturing of new images. Recently, Klaus Honnef summarized that the most visible consequence of conceptual art in the 1970s was »the progressive loss of meaning of painting and sculpture in comparison with photography, film, and video«. ²⁰ While painting as a model, as process and paradigm, influenced photography for a long time, the relationship of both media appears differently in the post-photography age. Returning to photography, and applied to the current situation, the loss of meaning of the art form of painting should be noted. Although painting is still present in art photography, it no longer acts as a model. Instead, it can be observed where art photographers deal reflexively with (the history of) photography itself.

¹⁹ cf. the overview by Johannes Stükelberger of the theme of images of the heavens in art as well as these interpretations of cloud photography. *Wolkenbilder. Deutungen des Himmels in der Moderne* (Cloud Images: Interpretations of the Sky in Modernism) (Munich/Paderborn 2010), in particular pp. 157–226.
²⁰ Klaus Honnef, »Die Kunst hat die Fotografie erobert und nicht umgekehrt« (Art Has Conquered Photography and Not the Other Way Around) in *Photo-news* (6/2017): 1.

Kathrin Schöneegg, born in 1982, works as a freelance writer and curator. She completed her PhD in 2018 at the University of Konstanz with a dissertation on the history and theory of abstract photography. In 2017, she became a Thomas Friedrich Fellow for Photography Research at the Berlinische Galerie and co-curator of the Biennial of Contemporary Photography. As part of the »Museum Curators of Photography« program of the Alfried Krupp von Bohlen and Halbach Foundation, she worked on various photographic collections in Germany and abroad from 2013 to 2015. She has published on press photography of the 1930s and 1940s as well as on materiality and abstraction in photography, among others.