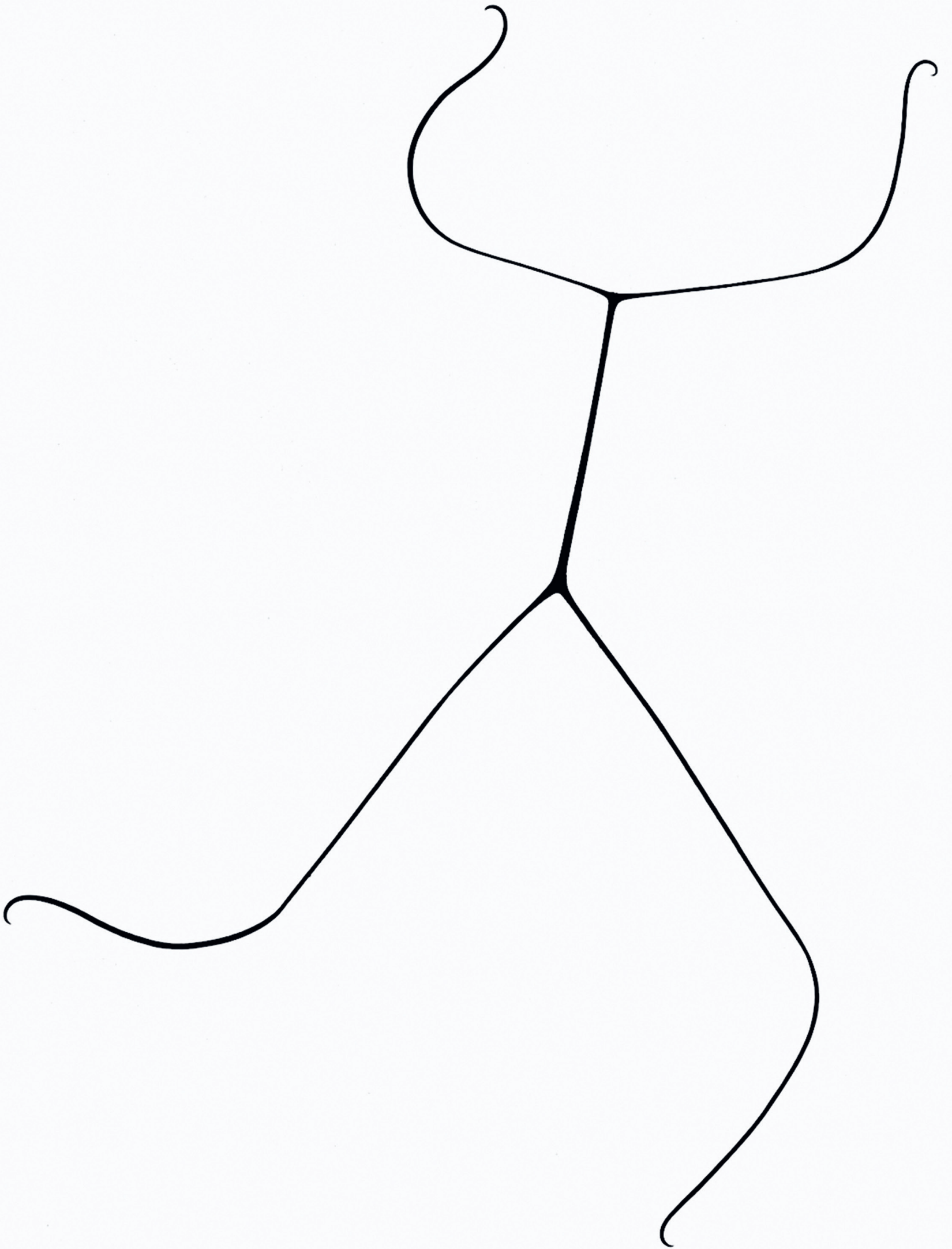
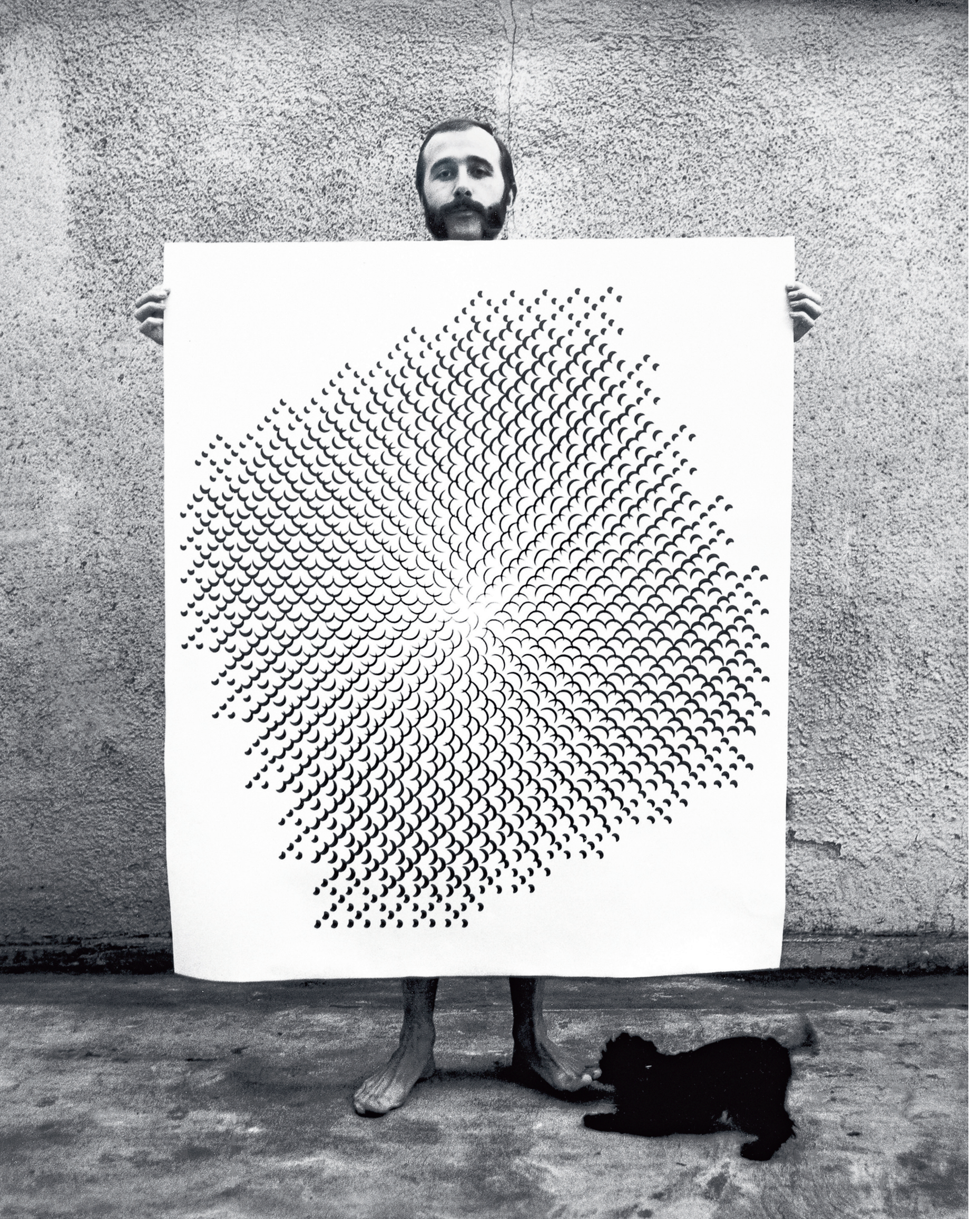






Gottfried Jäger

**Fotografien der Fotografie
Generative Systeme
1960 bis 2020**

**Photographs of Photography
Generative Systems
1960 to 2020**

Herausgegeben von
edited by
Stefan Gronert

Wienand

Fotopapier als Objekt. Zu Gottfried Jägers Fotomaterialarbeiten

„Das Fotopapier beginnt sich zu wölben, es springt aus dem Rahmen, wird selbständig. [...] Fotografie elementar bei Jäger verbindet Kunst, Technik, Didaktik, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung zu einem listigen Spiel.“¹

Ein Mann mit kurzem Haar und auffälligem Bart spaziert in das Guggenheim Museum, New York. Er trägt Jeans, ein weißes Hemd und darüber eine blaue Funktionsweste mit eingearbeiteter Rückentasche. Die Hemdsärmel in Arbeitermanier hochgekrempelt positioniert der Besucher sich und die mitgebrachte Leica-Fotokamera vor einer reflektierenden Fläche, zielt durch den Sucher auf das eigene Spiegelbild und löst eine Aufnahme aus.

Das entstandene Bild zeigt den sich selbst fotografierenden Fotografen im Ausfallschritt neben einer halbschrägen Rückenfigur in Grautönen, die sich vom bunt wiedergegebenen musealen Hintergrund absetzt. Es gehört zu einer Reihe von Dokumentationsansichten, die Gottfried Jäger im Jahr 1983 in bekannten US-amerikanischen Museen aufnahm. Doch diese Ansichten sind keine klassischen Kunstdokumentationen. Sie beziehen sich nicht auf die dargestellten Werke, wie hier das Diptychon „Standing Man, Standing Woman with Hat“ (1980) von Michelangelo Pistoletto (*1933), sondern auf die Störung der institutionellen Präsentation. Denn zwischen den beiden mit deutlichem Abstand zueinander montierten Bildhälften ist ein Objekt in Dreiecksform angebracht, das dort nicht hingehört. Es handelt sich um ein an den Ecken leicht nach oben gewölbtes Stück graues Papier, das Jäger in seiner Rückentasche ins Museum schmuggelte, um es dann zwischen den offiziellen Exponaten temporär an die Wand zu kleben: Seine Fotopapierarbeit „Graukeil XI“ (1983), die das aus der Fototechnik stammende Kalibrierungswerkzeug augenzwinkernd visualisiert und durch den momenthaften Transfer an die Museumswand zur Kunst erklärt.² Zunächst mögen diese „Kurzzeit-Installationen“ oder „Minutenausstellungen“ ein wenig albern erscheinen. Doch sie beinhalten eine radikale Geste, die das seinerzeit vorherrschende Ungleichgewicht von Kunst und Fotografie offenlegt. Der Akt, ein monochromes Stück Fotopapier in führenden internationalen Museen als Kunstwerk zu positionieren, gibt wesentlich Auskunft über die Stellung der Fotografie im Kanon der bildenden Künste, in den sie seinerzeit allem Anschein nach nur über Umwege eintreten konnte. „Mein Objekt“, beschreibt Jäger rückblickend, „erschien mir wie Konterbande, Schmuggelware, die sich einnistet und ihr eigenes, trickreiches Spiel mit den Größen der erhabenen Künste spielt. Sie konnten sich nicht wehren, die

Mondrians, Duchamps und Dibbets. Ich stellte mit ihnen aus.“³

Anfang der 1980er Jahre war die Fotografie als künstlerische Form wenig institutionalisiert. Der westdeutsche kommerzielle Markt öffnete sich dem Medium erst im Jahrzehnt zuvor durch einzelne Galerien wie Clarissa (1966–1968) in Hannover oder Wilde (ab 1972) und Kicken (ab 1979) in Köln. Mit der Gründung der Fotosammlungen im Museum Folkwang Essen (ab 1978), Museum Ludwig in Köln (ab 1976) oder Münchner Stadtmuseum (ab 1963 bzw. 1977) wurde es zugleich zum sammelnswertem Kulturgut. Wie eindrücklich die erste größere Präsentation fotografischer Arbeiten im internationalen Ausstellungswesen der „documenta 6“ (1977) zeigt, betraf die beginnende Institutionalisierung allerdings kaum die gestalterisch-künstlerische Form, sondern zuallererst die abbildende Fotografie. „Die Essenz einer fotografischen Aufnahme besteht in ihrem authentischen, in ihrem dokumentarischen Wert“, fassten die Kurator*innen Evelyn Weiss und Klaus Honnef das mediale Verständnis hinter ihrer der Fotografie gewidmeten Sektion zusammen. Künstler*innen wie Gottfried Jäger waren anderer Meinung; der seit Dekaden sich haltenden Vorstellung, Fotografie sei Abbild der Wirklichkeit und damit keine Kunst, widersprach er.⁵

In den frühen 1980er Jahren dominierte noch immer die kommerzielle Verwertung von dokumentarischer Fotografie im Journalismus sowie die gestalterische Anwendung zu Werbezwecken. Gleichwohl waren betont künstlerische Ansätze in der zeitgenössischen Fotoszene virulent: Auf der einen Seite stand eine thematisch ausgerichtete „Autorenfotografie“,⁶ die sich frei von kommerziellen Zwängen an dem Ideal der Autonomie definierte Kunstformen orientierte. Darunter fielen subjektiv-erzählerische Ansätze, wie sie in der „Werkstatt für Fotografie“ in Berlin gelehrt oder in dem Magazin „Fotografie. Zeitschrift internationaler Fotokunst“ distribuiert wurden. Auf der anderen Seite etablierten sich experimentelle Ansätze, die sich aus der an den Werkkunstschulen unterrichteten Gestaltungslehre kommend selbstkritisch und analytisch mit Medium und Material beschäftigten. Neben der „Kasseler Schule für Experimentelle Fotografie“ war die Bielefelder Gruppierung „Generative Fotografie“ für diese Spielart in Westdeutschland zentral, die sich seit 1968 als Reaktion auf die „subjektive fotografie“ Otto Steinerts und die „totale Photographie“ Karl Paweks um eine autonome Fotografie mit klarem Anspruch zur Kunst bemühte, d.h. um eine vom Subjekt gelöste, „programmierte Gestaltung“⁷

3 Gottfried Jäger: Minutenausstellungen USA, online verfügbar auf <https://lr-develop.de/gottfried-jaeger/articles%23categoryArticles?id=29> (letzter Abruf 19.08.2022)

4 Klaus Honnef: Fotografie zwischen Authentizität und Fiktion, in: Documenta 6, Band 2, Kassel 1977, S. 11–27, hier S. 22.

5 Dieser Widerspruch bezog sich zunächst auf die Theorien von Karl Pawek. Vgl. Gottfried Jäger, Generative Fotografie. Versuch einer Einordnung, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung, Köln, 2005, S. 427–442, hier S. 435.

6 Klaus Honnef, Es kommt der Autorenfotograf. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über die Fotografie, in: In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie, (Ausst.-Kat.) Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln 1979, S. 8–32, hier S. 22. Vgl. rückblickend zu dem Begriff auch Klaus Honnef. So gesehen, Interview Klaus Honnef/Damian Zimmermann, in: Photo-Presse, 12/2019, S. 24–26.

7 Gottfried Jäger, Programmierte Gestaltung. Serielle Fotografie von Gottfried Jäger, in: Foto-Magazin. Januar 1970, S. 38–40.

1 Jörg Boström: Neue Generation der Generativen aus Bielefeld, in: European Photography, 28/1986, S. 7–8.

2 Vom Museumspersonal auf die Aktion angesprochen, hielt der Künstler hingegen stets an der technischen Funktion, nicht dem Kunstwert des Objekts fest und behauptete, das an der Wand montierte Papier diene der Kalibrierung seiner Museumsaufnahmen. Gottfried Jäger im Gespräch mit der Autorin, 17.06.2022.

auf Basis der elementaren Grammatik der Fotografie. Als Gründungsmitglied und theoretischer Kopf der Gruppierung stand Gottfried Jäger für Fotografie als Kunstform ein, was sich über das eigene Werk hinaus auch in seiner exzessiven Publikationstätigkeit zum Thema spiegelte.⁸ Während die beiden genannten Richtungen bemüht waren, den Kunstwert des Mediums über handwerklich präzise, großformatige Prints auszustellen, die überwiegend für die Präsentation an der Wand gedacht waren, waren die frühen 1980er Jahre zugleich jene Zeit, in der konzeptuell arbeitende bildende Künstler*innen die alltägliche Fotografie als Dokumentationsmittel für performative Künste, als appropriatives Medium zur Kritik an Kategorien wie Autor*innenschaft und Werk sowie als übersehenes Material der Amateure entdeckten. Diese konzeptionellen Ansätze nutzten Fotografie aufgrund ihrer abbildenden (nicht ihrer bildwerten) Qualitäten und bezogen daher überwiegend auf den gängigen Standardabzug in die Kunst ein. Dieser Kontext unterstreicht einmal mehr, dass Jägers einfache Handlung, in eines der weltweit zentralen Museen zu spazieren, um seine defensiv als Materialprobe daherkommende, gewölbte und unkaschierte Fotoarbeit anzukleben, ein ebenso subversiver wie skandalöser Akt war, der nicht nur die Kunstwertigkeit des Mediums insgesamt neu definierte, sondern auch den künstlerischen Ansprüchen der Zeit aktiv entgegenarbeitete. Entsprechend empört waren zunächst auch die Kolleg*innen der Fotoszene, denen Jäger seinen „Graukeil XI“ kurz zuvor vorgestellt hatte.

Wenige Wochen vor Antritt seiner USA-Reise präsentierte er die Arbeit zusammen mit einigen verdächtig an ein Set Belichtungstests erinnernden Fotopapierstreifen auf der Jahrestagung der „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ (GDL, heute Deutsche Fotografische Akademie) im Kollegiat*innenkreis. Deren ungläubige Reaktion zeigt deutlich, wie radikal diese Geste war: Die Mitglieder sahen sich berufen, die dargebotenen, gewellten Papierzuschnitte in verschiedenen Grautönen zunächst einmal über die Tischkante zu ziehen, um sie zu recken.⁹ Was für diese wie unsauber sich biegende Papierproben daherkam, galt jenem als „kleine Skulptur“,¹⁰ in der sich ein neuer künstlerischer Ansatz kristallisierte: Das fotografische Material sollte „nicht als Medium, sondern als Objekt in Erscheinung“ treten. Über die Zusammenhänge der GDL hinaus markiert dies in Jägers eigenem experimentellen Werk, für das er im Kollegiat*innenkreis hoch geschätzt wurde, eine Zäsur.

Die genannten Arbeiten leiten seine Forschung an der elementaren Grammatik der Fotografie, die er mit Lochblendenstrukturen, Rotationsfiguren und Farbsystemen seit den späten 1960er Jahren betrieb, in eine neue Richtung. Vormalis diente die Präzisionsarbeit an fotografischen „Ele-

mentar-Zeichen“¹¹ – Erscheinungen von Licht, Chemie und Optik –, die durch Addition, Multiplikation oder Reihung zu komplexen Bildstrukturen zusammengefügt wurden, dazu, das Innere des Apparats nach Außen zu kehren, die Black Box der Fotografie offenzulegen, um ihr jenseits von subjektivem Ausdruck zum Status der autonomen Kunst zu verhelfen. Ziel war nicht die „Wiedergabe einer vorhandenen – sondern die Erzeugung einer neuen ästhetischen Struktur“.¹² Als visuelles Ergebnis wiederholbarer Regelsysteme resultieren die Werke dieser Schaffensphase überwiegend in Serien, die zur Betrachtung an der Wand gedacht waren. Das Jahr 1983 bildet hingegen den Auftakt zu einer Beschäftigung mit dem materiellen Körper des Mediums. An die Stelle von wissenschaftlicher Strenge und Zielgerichtetheit, die eine „eindeutige Anweisung für die Lösung einer Aufgabe“¹³ verlangte, tritt das Material selbst, das wie ein Readymade zum Künstler kam. Zumindest beschreibt Jäger den Findungsprozess seines neuen Ansatzes wie folgt: „In der Dunkelkammer habe ich Proben gemacht, mit dem schwarz-weiß Verfahren [...] Ich wollte einen Graukeil belichten, das heißt, eine Reihe von Streifen belichten, von weiß nach schwarz, mit wenig Variation, so dass man also eine schöne Grauskala hatte, um [...] die Belichtungszeit auszutesten.“¹⁴ Die verschiedenen daraus hervorgehenden sechsteiligen Variationen der Arbeit „Gradation“ (1983) basieren darauf, dass ein simpler, technischer Vorgang aus der Dunkelkammerpraxis – die systematische Belichtungsreihe zum Austesten der richtigen Belichtungszeit – zur Kunst umformuliert wird.

Andere Arbeiten entstanden durch die Schichtung von Probestreifen und Papieren während des Entwicklungsvorgangs. Sie basieren auf der Verdeckung der einzelnen Schichten durch sich selbst, also darauf, dass Licht durch Papier von darunterliegenden Papierschichten ferngehalten wird. Das Ergebnis versteht Jäger als Selbstäußerung des Mediums: „Es ist praktisch nichts anderes als eine Fotografie von Fotopapier mit sich selbst und umgekehrt präsentiert. [...] Das Material produziert, generiert, bildet sich durch sich selbst ab. Es ist wirklich ein Selbstbildnis des Fotomaterials.“¹⁵ In der Dunkelkammer deckt der Künstler wieder und wieder Papiere mit anderen Papieren ab, um aus dem Material Arrangements zu entwickeln, die die Fotografie selbst zum Thema haben. Er knickt und schneidet in die Oberflächen, verkompliziert den Versuchsaufbau durch multiple Schnitte, beobachtet und fixiert das Licht und seine Ablenkung durch den dreidimensionalen Untergrund. Für eine Arbeit faltet er eine Reihe belichteter Papiere immer weiter ein, sodass im Verlauf ihre Rückseite freigelegt wird und die Betrachtenden gezwungen sind „in die unmittelbare Nahsicht, quasi hinter das Papier zu schauen“.¹⁶ Alle diese Materialarbeiten reduzieren den apparativen Aufbau um die Kamera und

8 Vgl. die kanonischen Kataloge: Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839–1989, (Ausst.-Kat.) Kunsthalle Bielefeld, Stuttgart 1989; Gottfried Jäger (Hrsg.), Die Kunst der abstrakten Fotografie, Stuttgart 2002; Gottfried Jäger, Rolf H. Krauss, Beate Reese: Konkrete Fotografie, Bielefeld 2005.

9 Vgl. die Aufarbeitung aus den Protokollen der Sitzung bei Franziska Kunze: Opake Fotografie. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie, Berlin 2019, S. 154ff.

10 Gottfried Jäger im Gespräch mit der Autorin, 17.06.2022.

11 Gottfried Jäger, Generative Fotografie, in: Foto Prisma, Heft 10, 1969, S. 458–460, S. 460.

12 Ebd., S. 459.

13 Ebd., S. 460.

14 Gottfried Jäger im Gespräch mit der Autorin, 17.06.2022.

15 Ebd.

16 Gerhard Glüher, Metamorphosen, in: Gottfried Jäger. Fotoplastische Objekte, (Ausst.-Kat.) Marburger Kunstverein 1989, S. III–IV, hier S. III.

fokussieren sich auf Papier und Licht als Gestaltungsmittel. Neben der Objekthaftigkeit des Fotopapiers offenbaren sich in Faltungen, Knicken und Schnitten zugleich die Herstellungsprozesse der jeweiligen Bilder selbst.

Es ist bemerkenswert, dass die Geschichte der Fotografie bis zur Jahrtausendwende wenig vergleichbare Ansätze hervorgebracht hat. Nur vereinzelt finden sich Parallelen zu zeitgenössischen Künstler*innen wie etwa dem längste Zeit in Hamburg unterrichtenden Kilian Breier (1931–2011), der die Bildmöglichkeiten untersuchte, die durch Knicken des Papiers entstehen. Anders als Jäger setzte er diese Operation jedoch primär als gestaltende Momente ein – die Haptik des Papiers spielte hier vor allem im Herstellungsprozess, weniger im Ergebnis eine Rolle. Auch im Werk der US-amerikanischen Sheila Pinkel (*1941) ist nicht das räumliche Arrangement des puren Papiers bestimmend für die Lesbarkeit – ihre „Folded Paper Pieces“ (1978–1982) sind im Rahmen montiert und als Wandbilder gedacht. Erst in jüngerer Zeit finden sich auf Fotomaterial basierende Objekte, die Jägers konsequente Betonung von Fotografie als Skulptur in der Gegenwart weiterführen, etwa wenn Wolfgang Tillmans in der Entwicklungsmaschine gestautes Fotopapier zur Kunst erklärt („Lighter“, seit 2006) oder Stefanie Seufert mit wiederholten Faltungen und Belichtungen komplexe Farbmuster erzielt, die sie dreidimensional im Raum arrangiert und als Fotoskulpturen präsentiert („Towers“, seit 2016). Diese Arbeiten entstehen in ganz anderem Kontext als Jägers auf die Eigengesetzlichkeit des fotografischen Papiers zielende Auseinandersetzung der 1980er Jahre. Jüngere Fotokünstler*innen begannen die materiellen Bedingungen der Fotografie zu untersuchen, als ihr physischer Körper angesichts der sich im Alltag etablierenden Digitalisierung zu verschwinden drohte.

Die Betonung des Papiers als Material lässt sich vor diesem Hintergrund als eine Art Gegenbewegung zur digitalen Hochglanzästhetik lesen und geht mit dem in den späten 2000er Jahren ausgerufenen „Analog Turn“ der künstlerischen Fotografie einher, in dessen Zuge neben Materialien wie dem Papier, den Filmen und historischen Verfahren auch Dunkelkammerequipment explizit zum Thema wurde.¹⁷ Während die genannten Fotokünstler*innen jedoch zu einem Zeitpunkt arbeiten, an dem ihr Medium im Kanon der Künste etabliert und die „Zwei Welten Theorie der ‚Foto-Kunst‘ und der ‚Foto-Fotografie‘“¹⁸ lange schon aufgelöst ist, ging es Gottfried Jäger in den frühen 1980er Jahren grundsätzlich um die Befragung der Fotografie als Wandbild und damit verbunden immer auch um ihren Wert als Kunst. Denn um als Kunst zu bestehen, mussten Fotografien „als Tafelbilder präsentiert; gereckt, gepresst, gerahmt“ werden.¹⁹ Jägers Fotomaterialarbeiten traten hingegen an, um dieses Verständnis von Fotografie

zu destabilisieren, um das Material selbst zum Werk zu machen, „die Konventionen des Tafelbildes außer Kraft“ zu setzen und die Fotografie „ihren eigenen inneren Regeln“ zu überlassen.

Innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts fügt sich dieser Ansatz in die den Modernismus ablösenden Narrative der Spätmoderne, die Strömungen wie die Minimal Art hervorgebracht haben. Vertreter*innen dieses Ansatzes wie Robert Morris oder Donald Judd wendeten sich seinerzeit vom Bild ab und dem Objekt bzw. der Skulptur zu, um neue situative Erfahrungen und leibliche Betrachtungsweisen herbeizuführen.²⁰ Gottfried Jägers sich im Ausstellungsraum realisierende Installationen wie „Gradation 1“ & „Gradation 2“ (1983), deren kontinuierlich sich wandelnde Grauwerte erst durch den Kontrast mit dem von ihnen in der Installation hervorgerufenen Schattenwurf erkennbar werden, beziehen sich im Raum bewegende Betrachtende in die Werkkonzeption mit ein. Sie gehen nicht mehr in der modernistischen Logik auf, die darauf zielte, „reine Lichtbilder“²¹ ohne Referenz zur Außenwelt zu schaffen, wie Jäger affirmativ für eigene Arbeiten formulierte. Vielmehr wird nun die Präsenz der Objekte in der Welt betont, um jede Form von Darstellung zu vermeiden. Auch dieses Narrativ ist aus der Kunstgeschichte bekannt und wurde zuletzt von Lambert Wiesing auf die Fotografie angewandt. Dieser meinte, es sei denkbar, dass Fotografie im Angesicht des Objekts nicht mehr Bild sei, sondern Kunst werde. „Dieser Schritt [scheint] sogar ausgesprochen naheliegend: Man untersucht die Fotografie nicht nur daraufhin, in welcher Weise mit ihr künstlerische Bilder, sondern auch nicht-bildliche Kunst geschaffen werden kann. [...] Fotografie wird dann zu einem Beitrag der Objektkunst, wenn sie die Fotografie nicht nur zur Bild-, sondern eben zur Objektproduktion nutzt.“²² Der für die künstlerische Fotografie allgemeine Gültigkeit beanspruchende Befund mag angesichts der Alleinstellung von Jägers Ansatz unter den Zeitgenossen verwundern. Umso mehr unterstreicht er, dass die Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst, die die Objektkunst aus der Abstraktionsbewegung des 20. Jahrhunderts erklärt, hier auf ein Medium angewendet wird, das bisweilen in anderen diskursiven Räumen als denen der Ästhetik zuhause ist.²³

Mit seinem fotokünstlerischen Werk, in dem er explizite Verwandtschaften zur bildenden Kunst herstellt, stützt Gottfried Jäger die Parallelisierung beider Medien. Besonders deutlich wird dies anhand seiner strukturalistischen Untersuchungen zur Wahrnehmung von Fotografie als Bild vs. Fotografie als Objekt, die sich maß-

17 Ruth Horak, The Analog Turn, in: EIKON: International Magazine for Photography and Media Art, Heft 88, 2014, S.49–58.

18 So die treffende Formulierung von 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, (Ausst.-Kat.) Sprengel Museum Hannover 2006), S. 9–31, hier S. 27.

19 Gottfried Jäger, Bildgebende Fotografie. Fotografie, Lichtgrafik, Lichtmalerei. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform, Köln 1988, S. 222.

20 Für einen knappen Überblick vgl. Sebastian Egenhofer, Minimal Art, in: Hubertus Butin (Hrsg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 210–214.

21 Gottfried Jäger, Generative Fotografie. Versuch einer Einordnung, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung, Köln 2005, S. 427–442, hier S. 434.

22 Lambert Wiesing, Was könnte ‚abstrakte Fotografie‘ sein?, in: Ders., Artistische Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt am Main 2006, S. 81–98, hier S. 96.

23 Für diese alternative Perspektive auf die zeitgenössische Kunst und Abstraktion vgl. Kathrin Schöneegg, Fotografiegeschichte der Abstraktion, Köln 2019.

geblich auf ein quadratisches Stück Papier stützen, das durch Belichtung beinahe schwarz erscheint. Die Referenz zu Kasimir Malewitschs Ikone der modernen Kunst liegt auf der Hand. Dessen radikales Werk markiert einen Endpunkt in der Geschichte der Malerei, da es die autonome, rein optische Ordnung des abstrakten Gemäldes auf eine monochrome Fläche reduziert, die zu einer bloß noch materiellen Oberfläche implodiert, und die Malerei damit an ein (erstes) Ende führt.²⁴ Einige von Jägers Fotopapierarbeiten lesen sich vor diesem Kontext als Antwort auf die Frage, ob ähnliche Bewegungen auch im Medium der Fotografie zu beobachten sind. Beispielsweise beinhaltet das Triptychon „Drei Quadrate, Fotoarbeit XIV 1–3“ (1983) drei aufeinander aufbauende Bilder. Erstens belichtete Jäger ein quadratisches Feld auf Fotopapier, so dass ein dunkles Quadrat auf weißem Grund entstand. Zweitens beschnitt er den weißen Papierrahmen, um nur das belichtete Foto selbst freizustellen, das sich an den Ecken und freien Kanten leicht nach oben wölbt. Schließlich wurde dieses Papier als Objekt fotografiert und in einem Rahmen als flaches Foto präsentiert. Die Arbeit fragt danach, unter welchen Bedingungen Fotografien als Bilder bzw. als Objekte wahrgenommen werden. Wie ein zeitgenössischer Rezensent kann man das im modernistischen Sinn als eine „Befreiung des fotografischen Bildträgers vom Zwang, Medium oder Vermittler ihm originär nicht inhärenter Funktionen zu sein“²⁵ lesen. Jedoch kommt dem schwarze Rechteck oder Quadrat in der Fotografie kaum derselbe Status zu wie in der Malerei. An die Stelle der haptischen Farbschichtung, die jede figürliche Sichtbarkeit nivelliert, ist eine immaterielle Belichtung und mit ihr ein neuer Kontext getreten. In der Fotografiegeschichte tritt das schwarze Quadrat erst ab den späten 1970er Jahren bei Ugo Mulas, John Hilliard, Timm Rautert oder eben Gottfried Jäger als Teil größer angelegter Untersuchungen zur Belichtung auf. Es ist kein „apokalyptisch ‚letztes Bild‘, die mythische Sackgasse, der Rest, der nach Abzug alles Abziehbaren bleibt“.²⁶ Vielmehr ist es eine von verschiedenen Äußerungsmöglichkeiten der fotografischen Belichtung und damit dem fotografischen Prozess selbst eingeschrieben. Das schwarze Quadrat weist prägnant auf die verschiedenen diskursiven Räume hin, in denen die Medien Malerei und Fotografie zuhause sind.

Gottfried Jägers Selbstverständnis des eigenen Werks schöpft aus dem Vokabular und Gedankengut des Modernismus. Gleichwohl verbinden seine reduzierten Fotomaterialarbeiten das Interesse am Diskurs der Reinigung und des Purismus mit den ganz handwerklichen Dunkelkammertests, die eher dem Raum des Rohen, Ungeformten, Kontingenten zukommen. Dies zeigt sich gerade dort, wo Reste, Tests und Überbleibsel zum Werk erklärt werden: Der simple Akt, Belichtungsstreifen in unterschiedlicher Farbintensität auf kontingente Weise im Rahmen zu schichten, unterstreicht die Andersartig-

keit der Medien und ihrer Diskurse. Dass Fotografie heute als Kunst und als Objekt auf dem Markt wie selbstverständlich existent ist, ist jedenfalls dem „Fotografen der Fotografie“²⁷ und seinen Mitstreiter*innen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verdanken.

27 Bernd Stiegler: Gottfried Jäger. Der Fotograf der Fotografie, Laudatio zur Verleihung des Kulturpreises 2014 der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Berlinische Galerie 07.03.2014, online unter <https://lr-develop.de/gottfried-jaeger/articles%23categoryArticles?id=98> (letzter Abruf 13.08.2022).



Erstpräsentation der Fotopapierarbeit *Quadrat* (XIV 1983, 1) zur Jahrestagung der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (GDL) in Leinfelden-Echterdingen am 28. April 1984, mit (v. l. n. r.) Karl Martin Holzhäuser, Michael Ruetz, Gottfried Jäger und Pan Walther
Foto Axel Mosler

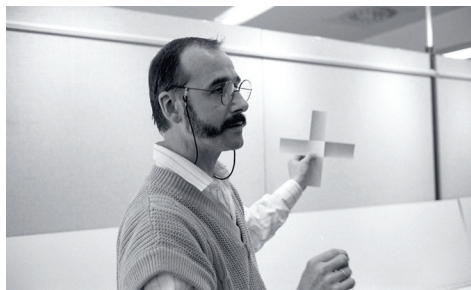
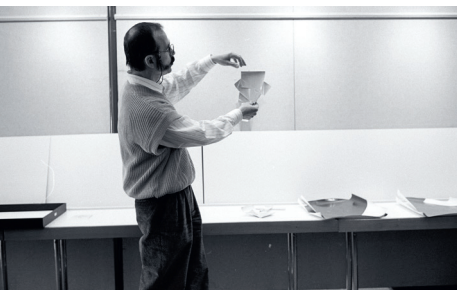
24 Vgl. immer noch einschlägig Johannes Meinhardt: Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997.

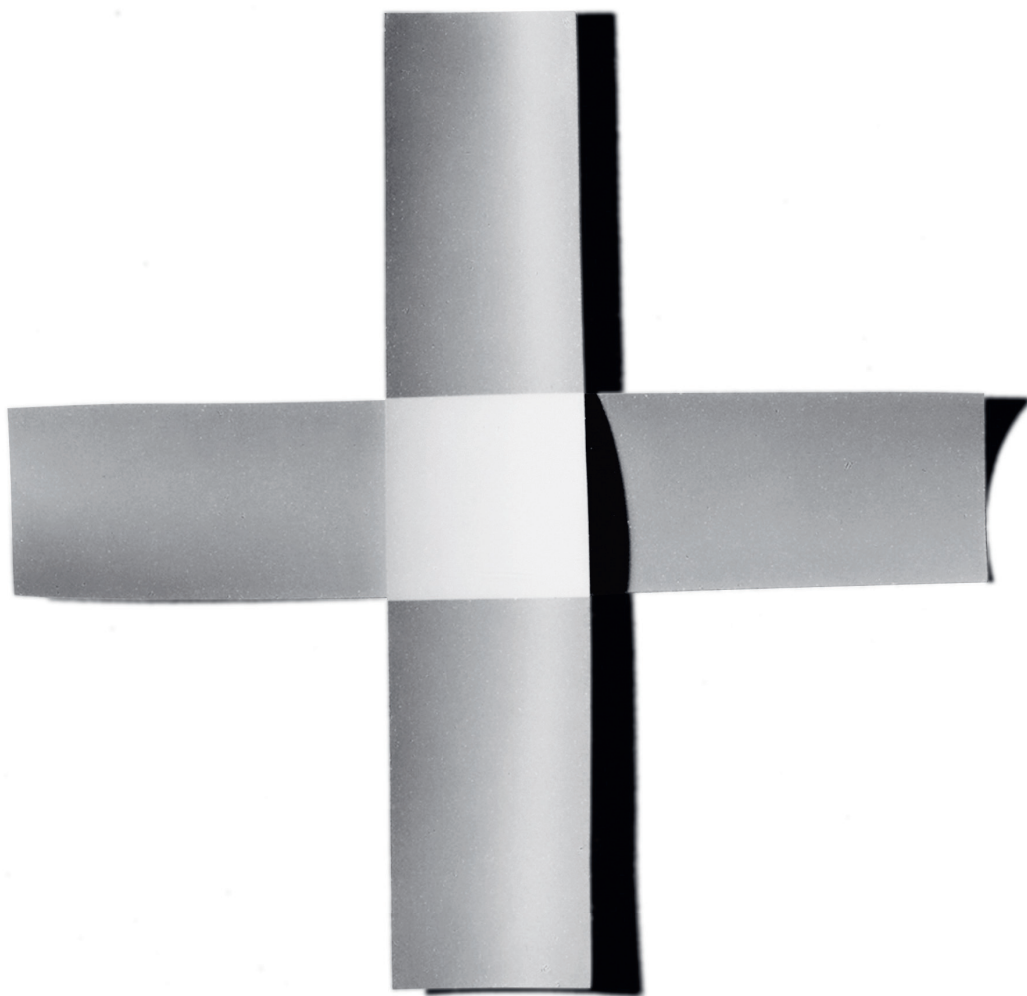
25 Gerhard Glüher: Metamorphosen, in: Gottfried Jäger. Photoplastische Objekte, (Ausst.-kat.) Marburger Kunstverein 1989, S. III–IV, hier S. III.

26 Rosalind Krauss zitiert nach Meinhardt: Ostfildern 1997, S. 32.

Osterei (Easter Egg), 1984
Photo paper work XI 1984 (l.)
and X 1984 (r.)
Two unique gelatin silver
paper objects, mounted,
ca. 35 x 15 cm, each

And its first performance at
Annual Conference of German
Photographic Academy (DFA),
Leinfelden-Echterdingen,
April 5, 1986
Photos Lothar Kräusel





Rest, 1998

Photo paper work *III* 1998 (top) and *I* 1998
Gelatin silver paper stripes free floating
in distance frames, 50 x 50 cm, each
One man show *G. J.*, Steven Kasher Gallery
New York, 2016

Gradation, 1983

Photo paper work *XXI* 1983, 1-6
Gelatin silver uniques, ca. 50 x 8 cm, each
First installation Kunsthalle Bielefeld, 1983
Privat collection





Photographic paper as an object. Gottfried Jäger's work with photographic materials

"The photographic paper starts to bulge, leaps out of the frame and gains a life of its own. [...] Jäger's elementary photography combines art, technology, didactics, irony, satire and a deeper meaning into a game of cunning."¹

A man with short hair and a distinctive beard strolls into the Guggenheim Museum, New York. He is wearing jeans, a white shirt and over it a blue functional waistcoat with an integrated rear pocket. Like a worker with his shirt sleeves rolled up, the visitor positions himself and the Leica camera he has brought with him in front of a reflective surface, aims through the viewfinder at his own reflection and takes a picture.

The resultant image shows the photographer photographing himself with his legs apart alongside a slightly backward-leaning figure in shades of grey viewed from behind, standing out against the colourfully rendered museum background. This is one of a series of documentary shots taken by Gottfried Jäger in well-known US museums in 1983. But these pictures are not classical art documentary photography. They are concerned not with the works depicted, such as here the diptych "Standing Man, Standing Woman with Hat" (1980) by Michelangelo Pistoletto (born in 1933), but with the disruption of their presentation in the museum context. For between the two halves of the picture, mounted a clear distance apart, is a triangular object that does not belong there. It is a piece of grey paper, curling slightly upwards at the corners, which Jäger smuggled in his rear pocket into the museum and then stuck briefly to the wall between the official exhibits: his photographic paper work "Greyscale XI" (1983), which visualises tongue-in-cheek the calibration tool familiar from photography and elevates it to art status through its momentary transfer to the museum wall.² These "Minute Exhibitions" may at first seem a little silly. But they contain a radical gesture that exposes the imbalance between art and photography predominant at the time. The act of positioning a monochrome piece of photographic paper as a work of art in leading international museums sheds considerable light on the standing of photography in the canon of the fine arts, access to which was apparently only possible at the time via circuitous routes. "My object," says Jäger looking back, "seemed to me like contraband, smuggled in and playing its own crafty game with the greats of the exalted arts. They couldn't defend themselves, the Mondrians, Duchamps and Dibbets. I exhibited with them."³

1 Jörg Boström: Neue Generation der Generativen aus Bielefeld, in: *European Photography*, 28/1986, pp. 7–8.

2 When asked by museum staff to explain his actions, however, the artist always insisted on the object's technical function, not its artistic value, and claimed that the paper attached to the wall was there to calibrate his museum photographs. Gottfried Jäger in conversation with the author, 17.06.2022.

3 Gottfried Jäger: Minute Exhibitions, USA, available online at <https://lr-develop.de/gottfried-jaeger/articles%23categoryArticles?id=29> (retrieved 19.08.2022)

At the beginning of the 1980s, photography as an art form was not well represented in museums. The West German commercial market had only opened been to the medium in the decade before by such individual galleries as Clarissa (1966–1968) in Hannover and Wilde (from 1972) and Kicken (from 1979) in Cologne. With the founding of the photography collections at Museum Folkwang Essen (from 1978), Museum Ludwig in Cologne (from 1976) and the Münchner Stadtmuseum (from 1963 and 1977 respectively), it also became a collectible cultural asset. As the first major show of photographic works in the international exhibition context at "documenta 6" (1977) impressively shows, the incipient institutionalisation, however, was concerned not so much with the creative art form, but first and foremost with representational photography. "The essence of a photographic image lies in its authentic, documentary value,"⁴ said curators Evelyn Weiss and Klaus Honnef, summarising the understanding of the medium behind their section devoted to photography. Of a different opinion were artists like Jäger, who rejected the notion persistent for decades that photography was a depiction of reality and therefore not art.⁵

In the early 1980s, the commercial exploitation of documentary photography in journalism and its creative application for advertising purposes still held sway. Nevertheless, decidedly artistic approaches were rife in the contemporary photographic community. On the one hand, there was a subject-based "auteur photography"⁶ that was free from commercial constraints and oriented towards the ideal of the autonomy of defined art forms; this included subjective narrative approaches such as those taught at the Werkstatt für Photographie in Berlin or circulated in the magazine "Fotografie. Zeitschrift internationaler Fotokunst". And, on the other hand, experimental approaches came into being that were rooted in the design theory taught at the schools of arts & crafts and engaged self-critically and analytically with the medium and material; in addition to the Kassel School of Experimental Photography, the "Generative Photography" group in Bielefeld was central to this approach in West Germany. Since 1968, in reaction to Otto Steinert's "subjective photography" and Karl Pawek's "total photography", it had been striving for an autonomous photography with pronounced artistic aspirations, i.e. "programmed design"⁷ detached from the subject and based on photography's elementary grammar. As a founding member and the group's theoretician, Jäger promoted photography as an art form, as reflected not only in

4 Klaus Honnef: Fotografie zwischen Authentizität und Fiktion, in: *Documenta 6*, vol. 2, Kassel 1977, pp. 11–27, here p. 22.

5 This rebuttal was aimed initially at the theories of Karl Pawek. Cf. Gottfried Jäger: Generative Fotografie. Versuch einer Einordnung, in: Klaus Sachs-Hombach (ed.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Cologne, 2005, pp. 427–442, here p. 435.

6 Klaus Honnef: Es kommt der Autorenfotograf. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über die Fotografie, in: *In Deutschland. Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, exh. cat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, Cologne 1979, pp. 8–32, here p. 22. Cf. also Klaus Honnef in hindsight regarding the concept: So gesehen, Interview Klaus Honnef/Damian Zimmermann, in: *Photo-Presse*, 12/2919, pp. 24–26.

7 Gottfried Jäger: Programmierte Gestaltung. Serielle Fotografie von Gottfried Jäger, in: *Foto-Magazin*. Germany's major trade journal, January 1970, pp. 38–40.

his own work, but also in his abundant publications on the subject.⁸ While the two above-mentioned schools sought to highlight the art value of the medium through precise, large-format prints intended predominantly for wall display, the early 1980s were also a time when conceptual visual artists discovered everyday photography as a means of documenting performance art, as an appropriative medium for critiquing such categories as *auteur* and *œuvre*, and as overlooked material for amateurs. These conceptual approaches used photography for its depictive (not its pictorial) qualities and therefore primarily incorporated the common standard print into art. This fact once again underscores the both subversive and scandalous nature of Jäger's simple act of walking into one of the world's foremost museums to affix his unassuming wavy and un-laminated material sample as a photographic work. An act that not only redefined the art value of the medium as a whole, but also actively worked against the artistic aspirations of the time. Jäger's fellow photographers, to whom he had presented his "Greyscale XI" shortly before, were also suitably indignant at first.

A few weeks before setting off to the USA, at the annual conference of the "Gesellschaft Deutscher Lichtbildner" (now the German Photographic Academy (Deutsche Fotografische Akademie)), he presented the work to colleagues together with some strips of photographic paper suspiciously reminiscent of a set of exposure tests. Their incredulous reaction clearly shows how radical this gesture was, as members felt impelled to first pull the wavy pieces of paper in various shades of grey over the edge of the table to straighten them.⁹ What appeared to some to be sloppy samples of wavy paper was interpreted by others as "small-scale sculptures"¹⁰ embodying a new artistic approach: the photographic material was to appear "not as a medium, but as an object".¹¹ Beyond the contexts of the GDL, this marks a watershed in Jäger's own experimental work, for which he was held in high regard among his fellows.

The works mentioned above took his research into the elementary grammar of photography, which he had been pursuing with his Pinhole Structures, Rotation Programme and Colour Systems since the late 1960s, in a new direction. Before that, the aim of his precision work on the "elementary signs"¹² of photography – the phenomena of light, chemistry and optics – which were assembled into complex image structures through addition, multiplication or sequencing, had been to turn the apparatus inside out, to reveal the black box of photography in order to help it achieve the status of autonomous art beyond subjective

expression. The aim was not the "reproduction of an existing, but the production of a new aesthetic structure".¹³ As the visual result of repeatable systems of rules, the works of this creative phase mainly resulted in series intended for viewing on the wall. The year 1983, on the other hand, marks the beginning of a preoccupation with the medium's physical body. In place of scientific rigour and directionality, calling for "clear instructions for the performance of a task",¹⁴ is the material itself, presenting itself to the artist like a readymade. At any rate, the artist describes the process of finding his new approach as follows: "In the darkroom I made samples, using the black-and-white process [...] I wanted to expose a greyscale – in other words, expose a series of strips from white to black with little variation, in order to obtain a nice greyscale to [...] test the exposure times."¹⁵ The various six-part variations of his work "Gradation" (1983) that emerged from this seek to redefine as art a simple, technical process from darkroom practice – the systematic series of exposures to test the correct exposure time.

Other works came about by layering test strips and papers during the development process. These involve the various layers concealing themselves, i.e. the paper shielding the light from the underlying layers of paper. Jäger regards the outcome as the self-expression of the medium: "It is practically nothing other than a photograph of photographic paper presented with itself and vice versa. [...] The material produces, generates and depicts itself through itself. It is really a self-portrait of the photographic material."¹⁶ In the darkroom, the artist covers papers with other papers again and again to create arrangements with the material that have photography itself as their theme. He creases and incises the surfaces, complicates the experimental set-up with multiple cuts, and observes and fixes the light and its deflection by the three-dimensional background. For one work, he folds a series of exposed papers further and further inwards, so that their reverse is exposed in the process and the viewer is forced "to take a close-up inspection, to look behind the paper, as it were".¹⁷ All these material works reduce the camera-related apparatus and focus on the paper and light as a creative medium. In addition to the object-like nature of the photographic paper, the production processes of the respective images themselves are revealed in the folds, creases and cuts.

It is remarkable that the history of photography produced few comparable approaches until the turn of the millennium. Only isolated parallels can be found in the work of contemporary artists such as Kilian Breier (1931–2011), who taught for the most part in Hamburg and explored the pictorial scope made possible by folding the paper. Unlike Jäger, however, he used this operation primarily as a creative element – the feel of the paper was important here primarily in the production process, and less so in

8 Cf. Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839–1989, exh. cat. Kunsthalle Bielefeld, Stuttgart 1989; Gottfried Jäger (ed.): Die Kunst der abstrakten Fotografie, Stuttgart 2002; Gottfried Jäger, Rolf H. Krauss, Beate Reese: Konkrete Fotografie, Bielefeld 2005

9 Cf. the account from the minutes of the meeting in Franziska Kunze: Opake Fotografie. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie, Berlin 2019, pp. 154ff.

10 Gottfried Jäger in conversation with the author, 17.06.2022.

11 Gottfried Jäger: Catalogue raisonnée 1958–2018, self-published 2018, S. 164.

12 Gottfried Jäger: Generative Fotografie, in: Foto Prisma, issue 10, 1969, pp. 458–460, p. 460.

13 Ibid., p. 459.

14 Ibid., p. 460.

15 Gottfried Jäger in conversation with the author, 17.06.2022.

16 Ibid.

17 Gerhard Glüher: Metamorphosen, in: Gottfried Jäger. Fotoplastische Objekte, exh. cat. Marburger Kunstverein 1989, pp. III–IV, here p. III.

the result. In the work of the US-American Sheila Pinkel (*1941), too, it is not the spatial arrangement of pure paper that is decisive for readability – her “Folded Paper Pieces” (1978–1982) are mounted in frames and intended as wall pictures. Only more recently have objects based on photographic material been produced that continue Jäger’s consistent emphasis on photography as sculpture in the present, such as when Wolfgang Tillmans declared photographic paper jammed in the developing machine to be art (“Lighter” (since 2006)); and Stefanie Seufert achieved complex colour patterns with repeated folds and exposures, which she arranges three-dimensionally in space and presents as photo sculptures (“Towers” (since 2016)). These works originate in a context entirely different from Jäger’s exploration of the autonomy of photographic paper in the 1980s. Younger photo artists began to investigate the material conditions of photography when its physical body threatened to vanish in the face of the digitisation that was becoming established in everyday life. Against this background, the emphasis on paper as a material can be interpreted as a kind of opposition to the digital high-gloss aesthetic and goes hand in hand with the “analog turn” in art photography proclaimed in the late 2000s, in the course of which darkroom equipment became an explicit theme alongside materials such as paper, films and historical processes.¹⁸ However, while the art photographers mentioned are working at a time when their medium is established in the canon of the arts and the “two worlds theory” of photo art and photo photography¹⁹ has long been overcome, Jäger was more fundamentally concerned in the early 1980s with the exploration of photography as a wall picture and, in connection with this, always also with its value as art. For to hold their own as art, photographs had to be “presented as panel pictures: stretched, pressed, and framed”. Jäger’s photo material works, on the other hand, set out to undermine this understanding of photography, to make the material itself the work, to “suspend the conventions of the panel picture” and leave photography “to its own inner rules”.²⁰

Within 20th century art, this approach fits into the narratives of late modernism that superseded modernism and gave rise to such movements as Minimal Art. Exponents of this approach, such as Robert Morris and Donald Judd, turned away from the image and towards the object or sculpture in order to bring about new situational experiences and bodily ways of looking at things.²¹ Jäger’s installations in the exhibition space, such as “Gradation 1” & “Gradation 2” (1983), whose steadily changing grey values only become discernible through the contrast with the shadows they cast in the installation, include the viewer

moving in the space in the work’s concept. They no longer conform to the modernist logic that sought to create “pure light pictures”²² without reference to the outside world, as Jäger affirmatively formulated for his own works. Rather, the presence of the objects in the world is now emphasised in order to avoid any form of representation. This narrative is also familiar from art history and was most recently applied to photography by Lambert Wiesing who argued that it is conceivable that photography in the face of the object is no longer a picture, but becomes art. “This step even [seems] extremely obvious: photography is examined for its potential for producing not only art pictures, but also non-figurative art. [...] Photography contributes to object art when it uses photography not only to produce pictures, but also to produce objects.”²³ This finding, which holds generally for art photography, may be surprising in view of the unique position of Jäger’s approach among his contemporaries. It underlines all the more that the history of the visual arts which explains object art from the abstraction movement of the 20th century is applied here to a medium that is sometimes at home in discursive spaces other than those of aesthetics.²⁴

With his photographic work, in which he establishes explicit affinities with visual art, Jäger endorses the parallelisation of the two media. This becomes particularly clear in his structuralist investigations into the perception of photography as a picture vs. photography as an object, which rely heavily on a square piece of paper that looks almost black due to exposure. The reference to Kazimir Malevich’s icon of modern art is obvious. The latter’s radical work marks an end point in the history of painting, as it reduces the autonomous, purely optical order of the abstract painting to a monochrome surface that implodes into a mere material surface and thus brings painting to a (first) end.²⁵ In this context, some of Jäger’s photographic paper works read as a response to the question of whether similar movements can also be observed in the medium of photography. For example, the triptych „Three Squares, Photowork XIV 1–3“ (1983) contains three images that build on each other. First, Jäger exposed a square field on photographic paper, creating a dark square on a white background – a photogram. Second, he cropped the white paper frame to expose only the exposed photograph itself, which curves upward slightly at the corners and free edges – an unframed three-dimensional photo-object. Finally, this paper was photographed as an object and presented in a frame as a flat photograph. The work questions the conditions under which photographs are perceived as images or objects. As a contemporary critic put it, this can be read in a modernist sense as “liberation of the photographic image carrier from the obligation to be

18 Ruth Horak: The Analog Turn, in: EIKON: International Magazine for Photography and Media Art, 88, 2014, pp.49–58.

19 Sic Florian Ebner’s apt term: 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 (exh. cat. Sprengel Museum Hannover 2006), Göttingen 2006, pp. 9–31, here p. 27.

20 Gottfried Jäger: Bildgebende Fotografie. Fotografik, Lichtgrafik, Lichtmalerei. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform, Cologne 1988, pp. 222.

21 For a brief review cf. Sebastian Egenhofer: Minimal Art, in: Hubertus Butin (ed.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst: Cologne 2002, pp. 210–214.

22 Kathrin Schöneegg: Gottfried Jäger: Generative Fotografie. Versuch einer Einordnung, in: Klaus Sachs-Hombach (ed.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung, Cologne 2005, pp. 427–442, here p. 434

23 Lambert Wiesing: Was könnte ‚abstrakte Fotografie‘ sein?, in idem: Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt am Main 2006, pp. 81–98, here p. 96.

24 For this alternative viewpoint on contemporary art and abstraction cf. Kathrin Schöneegg: Fotografiegeschichte der Abstraktion, Cologne 2019.

25 Cf. the still relevant Johannes Meinhardt: Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern-Ruit 1997.

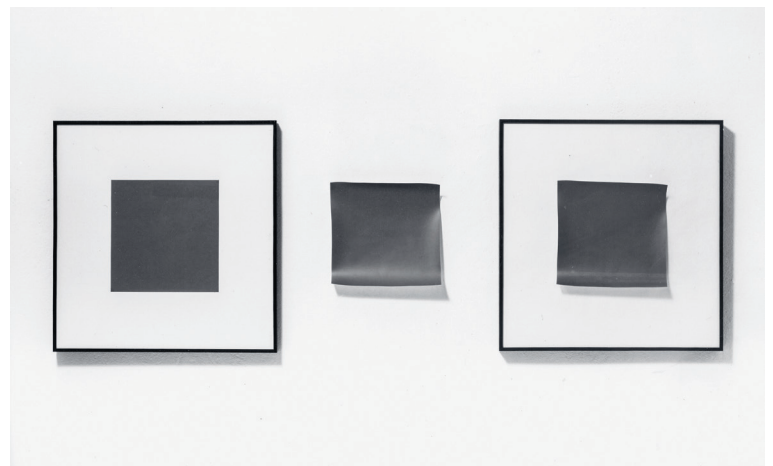
a medium or mediator of functions not originally inherent in it".²⁶ However, the black rectangle or square hardly has the same status in photography as it does in painting. In place of the tangible layering of paint that levels out any figurative visibility comes an immaterial exposure and with it a new context. In the history of photography, the black square only appears from the late 1970s onwards in the work of Ugo Mulas, John Hilliard, Timm Rautert and Jäger himself as part of larger-scale explorations of exposure. It is not an "apocalyptic final image", the mythical dead end, the remainder that's left over after subtraction of everything that can be subtracted".²⁷ In fact, it is one of various ways of expressing photographic exposure and thus inscribed in the photographic process itself. The black square refers pointedly to the different discursive spaces in which the media of painting and photography are at home.

Jäger's own understanding of his work draws on the vocabulary and body of thought of modernism. Nevertheless, his reduced photographic material works combine an interest in the discourse of purification and purism with the entirely artisanal darkroom tests that tend to be assigned to the space of the raw, unformed and contingent. This is particularly evident where scraps, tests and remnants are declared to be the work: the simple act of layering exposure strips of varying colour intensity in a contingent manner in the frame underlines the different natures of the media and their discourses. The fact that photography exists today as art and as an object on the market as a matter of course is at any rate owed to the "photographer of photography"²⁸ and his fellow activists in the second half of the 20th century.

26 Gerhard Glüher: Metamorphosen, in: Gottfried Jäger. Fotoplastische Objekte, exh. cat. Marburger Kunstverein 1989, pp. III–IV, here p. III.

27 Rosalind Krauss quoted after Johannes Meinhardt: Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern 1997, p. 32.

28 Bernd Stiegler: Gottfried Jäger. Der Fotograf der Fotografie, Laudatio zur Verleihung des Kulturpreises 2014 der Deutschen Gesellschaft für Fotografie, Berlinische Galerie 07.03.2014, available online at <https://lr-develop.de/gottfried-jaeger/articles%23categoryArticles?id=98> (retrieved 13.08.2022).



Gottfried Jäger, *Three Squares*, 1983
Photowork XIV 1983, 1–3 (Photogram, Photoobject, Photograph),
50 x 50 cm, 25 x 25 cm, 50 x 50 cm
Museum Ludwig, Cologne, 1985