

# Auch der Briefkasten ist eine Dunkelkammer

Postboxes Are Darkrooms Too

Essay von/by  
Dr. Kathrin Schöneegg

„Dear Photography...“ – so beginnt einer von vielen Briefen, die Peter Miller im Herbst 2020 an das Ausstellungshaus C/O Berlin gesandt hat. In der Dunkelkammer hat er lichtempfindliches Fotopapier mithilfe einer Schreibmaschine beschrieben, es dann zu Umschlägen gefaltet und im Schutz der Nacht in den öffentlichen Briefkasten gegeben. Das Licht, das in der Sortiermaschine der Post und der Tasche des Briefträgers auf das Papier einwirkte, bildete auf den handelsüblichen Schwarz-Weiß-Papieren Spuren in dezenter rosafarbener Tönung, die bei anderer Papierfabrikation auch rot, blau oder grün hätte werden können. Bis zu ihrer Fixierung am Ankunftsort wurden sie vom folgenden Lichteinfall immer wieder überschrieben. In der Ausstellungssituation wurden die Unikate nebeneinander präsentiert und offenbart so eine Poesie der minimalen Varianz, die von der individuellen Reise jedes einzelnen Blattes zeugt. „Jedes Bild auf der anderen Seite dieses Stück Papiers ist eine Aufzeichnung der Faltungen und der Einwirkungen von Licht und Schatten während der Zeitspanne zwischen dem Datum des Poststempels und dem Moment, in dem du dies empfängst.“ notierte der Künstler rückseitig, „Auch der Briefkasten ist eine Dunkelkammer.“ (Übers. d. Red.)

Die Installation *Envelope* (2020) (Abb. 1) reduziert das technische Dispositiv der Fotografie, indem es auf das „obscure Kästchen“ der Kamera, auf Objektiv und Linse verzichtet. Auch der gewohnte chemische Ablauf in der Dunkelkammer kommt nicht zum Einsatz. Es gehört zum Grundprinzip von Peter Millers Arbeit, gegen sein Medium zu spielen, das hier im Referenzraum der Fotografie, in anderen Werken stärker in dem des Films angesiedelt ist. Auch wenn Fotografie und Film im Zentrum seiner künstlerischen Arbeit stehen, gehören die Erzählweisen dokumentarischer Bilder und die Narration des Hollywoodkinos kaum zu seinen Interessen. Miller bewegt sich im erweiterten fotografischen und filmischen Raum, stellt Prints und Projektionen, aber auch Installationen und Skulpturen her, nimmt räumliche Interventionen vor und führt Performances durch, die oftmals die Medien selbst zum Thema haben. Trotz dieser Vielfalt der Formen, Genres und Materialien thematisiert sein Werk ein inhaltlich abgestecktes Feld: Es erforscht Geschichte und Konstitution der optochemischen Medien und kreist um ihre grundlegenden Elemente wie Chemie und Licht, Publikum und Flickereffekt, Optik und Perspektive.

## Protokino

Miller hat in den 2000er-Jahren Film studiert. Heute arbeitet er zu gleichen Teilen im Diskursraum von Film und Fotografie. Um die Verflochtenheit beider Medien im Denken des Künstlers zu verstehen, ist das Wissen um seinen disziplinären Hintergrund hilfreich, denn aus der Perspektive der Filmtheorie zerfällt die Unterscheidung von Fotografie und Film bereits in der Struktur. Hier gehört die Fotografie der langen Phase des Protokinos an – jener diffusen Zeit vor der Erfindung des Kinos, in dem dessen zentrale Bestandteile unabhängig voneinander bekannt waren: die optische Täuschung, die zunächst auf Jahrmärkten und dann in viktorianischen Salons zur Unterhaltung erprobt wurde, die Bündelung des Lichts in der Lochkamera, wie sie schon in der Antike bekannt war, sowie die Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen, die im 17. Jahrhundert entdeckt wurde. Während die Verbindung der beiden letztgenannten Elemente den Beginn der Fotografiegeschichte markieren, rechnet die Filmwissenschaft sie der Jahrhundertelangen Vorgeschichte des Kinos zu. Im Protokino sind frühe Formen des Fotografischen und die Tradition des Spektakels unabdingbar miteinander verwoben. Abdruck, Schatten, Spur, Licht, Chemie und Perspektive fallen hier mit optischen Tricks, Projektionen und Illusionen von Bewegung sowie Aufführungen zusammen.

“Dear Photography . . .” –so begins one of the many letters that Peter Miller sent to C/O Berlin in the fall of 2020. He typed them on light-sensitive photographic paper in his darkroom using a typewriter, then folded the sheets into envelopes and dropped them in a mailbox under cover of night. The light hitting the paper in the sorting machine at the post office and in the letter carrier’s bag left subtle pinkish traces on the commercially available black-and-white paper, which might also have turned red, blue, or green had the paper been produced by a different manufacturer. Right up until the envelopes arrived at their destination, where the sheets of paper were immersed in fixer, they were inscribed again and again by the light that hit them. Now in the exhibition setting, the individual sheets are presented side by side, revealing a poetry of minimal variance that bears witness to each envelope’s individual journey. “Any image on the other side of this piece of paper is a record of the foldings and of the lights and darks that occurred between our two coordinates during the time that elapsed between the postmark date and the moment that you receive this,” the artist noted on the back of the light-sensitive paper. “Postboxes are darkrooms too.”

The installation *Envelope* (2020) (fig. 1) reduces the technical dispositive of photography, dispensing with the “obscure box” of camera and lens. It dispenses even with the familiar chemical processes of the darkroom. This is a fundamental principle of Peter Miller’s work: playing against his medium. We see it here within the referential field of photography, and in other works more strongly in that of film. Although photography and film stand at the center of Miller’s artistic work, his interests are far from the narrative modes of documentary photography or the storytelling of Hollywood film. He moves within an extended photographic and cinematic space, creating prints and projections, but also installations, sculptures, spatial interventions, and performances that often reflect on and engage the artistic media themselves. Despite using a wide variety of forms and materials, Miller’s work revolves around a tightly defined set of themes: he explores the history of optical and chemical media and their constituent, irreducible elements—light and chemistry, audience and flicker, lense and perspective.

## Proto-Cinema

Miller studied film in the 2000s. Today he works equally in the discursive fields of film and photography. To understand how closely the two media are intertwined in his thinking, it is helpful to know about his disciplinary background. From the perspective of film theory, the distinction between photography and film is structurally untenable. Photography is seen as part of the long history of proto-cinema—that nebulous period prior to the invention of film, when its basic components had been discovered but not yet put together: the optical illusions tested first as attractions at fairs and later presented as entertainment in Victorian salons; the concentration of light in the pinhole camera, a phenomenon already known in antiquity; and the light-sensitivity of silver salts known since the seventeenth century. The combination of the latter two elements marks the beginning of photography, but film scholars claim this as part of the centuries-long prehistory of film. In the discourse of proto-cinema, early forms of photography are inseparably intertwined with the tradition of the spectacle. Prints, shadows, traces, light, chemistry, and perspective coincide with optical tricks, projections, illusions of movement, and performances.





Abb. 1/ Fig. 1 *Send me an Image - From Postcards to Social Media*, C/O Berlin, 2021  
Installationsansicht/Installation view, Peter Miller, *Envelope*, 2020  
Courtesy Galerie Crone Wien/Berlin © C/O Berlin Foundation, David von Becker

Das diskursive Feld des Protokinos stellt den Zauberkasten, aus dem sich der Künstler bedient. Seine Arbeiten spüren der Magie des Alltags nach und tasten die Welt auf ihre mediale Relevanz hin ab. Er lässt biolumineszente Insekten sensibles Fotopapier belichten (*Photuris*, 2008) (Abb. 2) und erzeugt verdunkelnde Effekte im Bräunungsgerät eines Sonnenstudios (*Faux Foto*, 2011). An die Fachkraft des Großlabors sendet er einen Negativfilm, der sich bei der Entwicklung als romantischer Brief in 24 Abzügen entpuppt (*The Letter*, 2008) (Abb. 3) und ummantelt eine dem Erfinder der Röntgen-Strahlen gewidmete Fachkamera mit dem einzigen gegen sie resistenten Material Blei (*Kamera für Röntgen*, 2015). Er baut aus fotografischem Equipment, einer Hohlkehle und Dreibeinstativen, Möbel, auf denen er ein lebensgroßes Selbstporträt platziert (*Fotoraum*, 2019). Als Protagonist führt er in manchen seiner Filme Zauberkünste auf (*Ten Minutiae*, 2012). Millers Herangehensweise ist spielerisch – Spielerei ist es aber nicht. Vielmehr verbirgt sich hinter seiner Arbeit eine tiefgründige Auseinandersetzung mit der medialen Verfasstheit der uns umgebenden Welt.

### Zauberei

Mystik und Rätsel, Wunder und Magie sind Begriffe, die im Gespräch mit dem Künstler fallen, der zur Erklärung seiner Interessen auf seine Kindheit verweist, in der er sich als Zauberkünstler versuchte. Für Miller ist Zauberei jedoch mehr als Metaphorik. Ihre eigentümliche Doppellogik von Illusion und Demonstration, von Verbergen und Zeigen, lässt sich als grundlegende Strategie beschreiben, die sein Werk durchzieht und dort als gegenläufige Tendenz in Erscheinung tritt.

Als die Produktion des Polaroidfilms Ende der 2000er-Jahre eingestellt wurde, verwendete Miller seine letzten Filme, um sich vor Publikum in einem Spiegel zu fotografieren. Die 30 Einzelbilder seiner *Polaroid Performance* (2010) klebte er in einem Tableau an die Wand. Sobald das letzte Sofortbild angebracht war, zeigte sich seinen Zuschauer\*innen jedoch kein Selbstporträt des Fotografen, sondern eine Aufnahme der Kamera vor neutralem Grund. Als Performance steht diese Arbeit in der Tradition des Expanded Cinema sowie der Aktionskunst der 1970er-Jahre, setzt Fotografie aber ganz anders ein, als es dort üblich war. Als sich traditionelle Kunstformen seinerzeit auflösten, wurde die Fotografie als Dokumentationsmedium angewandt. Für Miller ist sie fünf Dekaden später nicht mehr Medium der Reproduktion, sondern Material und Inhalt seiner Performance. Diese bezieht sich einerseits auf die spezifische Logik des Polaroids am Ende seines Zeitalters: Der Künstler führte seinem Publikum den immer leicht zeitverzögerten

Prozess des Sofortbildverfahrens vor, dessen Entwicklung entgegen seinem Namen einige Minuten in Anspruch nimmt und sich außerhalb der Dunkelkammer beobachten lässt. Andererseits spielte er im Flusser'schen Sinne gegen den Apparat. Indem er sein eigenes Spiegelbild verschwinden ließ, zauberte er Unvorhergesehenes, das nicht im Programm des Apparats steht, aus ihm hervor.

The discursive field of proto-cinema is the magic box that Peter Miller reaches into again and again. His works summon the magic in everyday life and seek what is relevant to the media of film and photography. He lets bioluminescent insects loose to expose light-sensitive photographic paper (*Photuris*, 2008) (fig. 2) and creates darkening effects on paper using spray-tan in a tanning booth (*Faux Foto*, 2011). He sends the technicians at a large film laboratory a roll of film that turns out in development to be a romantic letter in twenty-four prints (*The Letter*, 2008) (fig. 3). In a work dedicated to Wilhelm Conrad Röntgen, the discoverer of X-rays, he encases an antique camera in lead—the only material X-rays cannot pass through (*Kamera für Röntgen*, 2015). He builds furniture out of photographic equipment—an infinity cove and tripods—and places a life-sized self-portrait atop them (*Fotoraum*, 2019). And he performs magic tricks as an actor in his own films (*Ten Minutiae*, 2012). Miller's approach is playful—but he is not playing around. Rather, behind all his work is a profound examination of how the media shape the world around us.

### Magic

In conversation with Peter Miller, words like mysticism and mystery, miracles and magic crop up frequently. To explain his interest in these themes, he speaks of his childhood desire to be a magician. For him, magic is more than a metaphor. Its peculiar double logic of illusion and demonstration, of concealing and revealing, is a fundamental strategy that permeates Miller's oeuvre, often manifesting itself as opposing tendencies within his work.

When production of Polaroid film was discontinued in the late 2000s, Miller used his last packages of instant film to photograph himself in a mirror in front of an audience. He taped the thirty individual photos from *Polaroid Performance* (2010) to the wall to create a larger tableau. When the last instant photo was displayed, what the audience saw was not a self-portrait of the photographer but the camera itself against a neutral background. As a performance piece, this work stands in the tradition of both expanded cinema and action art, yet it uses photography in a completely different way. In the 1970s, when traditional art forms were in decline, photography was used as a documentary medium. For Miller, five decades later, it is no longer simply a medium of reproduction: it is both the material and subject matter of his performance. *Polaroid Performance* refers, on the one hand, to the specific logic of the Polaroid at the end of its era. The artist demonstrated to his audience the slight time delay that is always involved in "instant" photography, a process that can be observed outside the darkroom and which, despite its name, always takes a few minutes to develop. On the other hand, he "played against the apparatus" in the Flusserian sense. By making his own mirror image disappear, he pulled something unexpected out of the camera—something that was not part of the device's program.

If the performance described above was about obscuring how the picture came into being, as if it were a magic trick, Miller has used the opposite strategy in other works. In *Silver Things* (2011) (fig. 4), for instance, the image reveals the method of its creation. In this work, the artist created a photogram of a bottle of chemical solution like those used in a photo lab to test for the silver that washes out of the gelatin layer into the fixer. He then extracted the silver particles, melted them down, and poured them into a mold, creating sixteen handmade nails on which the four images of the work are finally hung and presented. In classic darkroom processes, photo-processing effluent containing silver is a waste product that cannot be used again in fixing. Miller made this material the content of the image and thus positioned himself in opposition to the fixed program that defines how things are done in the photo lab. He shifts the viewer's attention to the conditions under which the photograph emerges, to the chemical nature of his medium, and thus ultimately to photography itself.

### Reflecting on the Medium

Miller's approach ties into debates that were part of a broader reflection on the photographic medium throughout the 1970s. Photographers such as Ugo Mulas and Timm Rautert and artists such as John Hilliard and Jan Dibbets dissected the medium to examine its defining aesthetic, material, technical, and institutional conditions. They turned against art photography, and thereby enabled the medium to belatedly take its place alongside the traditional fine arts. It was only when photography left modernist categories such as the "autonomous work" and "subjective design" behind and crossed over into conceptual art that it finally attained the status of art. Photography

Prozess des Sofortbildverfahrens vor, dessen Entwicklung entgegen seinem Namen einige Minuten in Anspruch nimmt und sich außerhalb der Dunkelkammer beobachten lässt. Andererseits spielte er im Flusser'schen Sinne gegen den Apparat. Indem er sein eigenes Spiegelbild verschwinden ließ, zauberte er Unvorhergesehenes, das nicht im Programm des Apparats steht, aus ihm hervor.

Ging es in der beschriebenen Aufführungssituation darum, einem Zauberkunststück gleich den Weg zum Bild zu verrätseln, verfolgt Miller mit anderen Werken die genau umgekehrte Strategie. Arbeiten wie *Silver Things* (2011) (Abb. 4) führen ihre eigenen Entstehungsbedingungen im Bild vor. Der Künstler hat eine Flasche chemischer Lösung fotografiert, die im Fotolabor zum Testen des Gehalts von Silber dient, das sich aus der Gelatineschicht wäscht und im Fixierbad sammelt. Die Silberpartikel hat er dann materialisiert, geschmolzen, in eine Form gegossen und so 16 handgemachte Nägel hergestellt, an denen die vier Bilder des Werks schließlich aufgehängt und präsentiert werden. Für klassische Dunkelkammerabläufe ist die mit Silber gesättigte Chemie ein Abfallprodukt, da sie nicht weiter zum Fixieren genutzt werden kann. Miller nimmt sie hingegen zum Bildinhalt und positioniert sich so gegenüber dem festgeschriebenen Programm, dem die Tätigkeiten des Fotolabors üblicherweise folgen. Er lenkt den Blick auf die Entstehungsbedingungen der Bilder, auf die chemische Natur seines Mediums und damit letztlich auf die Fotografie selbst.

### Medienreflexion

Mit diesem Ansatz schließt Miller an medienreflexive Fragen an, wie sie in der Fotografie der 1970er-Jahre debattiert wurden. Fotografen wie Ugo Mulas und Timm Rautert, aber auch Künstler wie John Hilliard und Jan Dibbets legten das Medium auf den Seziertisch, um seine ästhetischen, materiellen, technischen und institutionellen Bedingungen in den Blick zu nehmen. Sie wendeten sich gegen die Kunstfotografie – und ließen das Medium damit verspätet neben die tradierten bildenden Künste treten. Denn die Fotografie erlangte den Status der Kunst gerade dann, als sie modernistische Kategorien wie die eines autonomen Werks oder der subjektiven Gestaltung hinter sich ließ und in der Konzeptkunst aufging. Nun wurde Fotografie als referenzielles Medium adressiert, das keine Alternativen zur Abbildung finden kann und das in seinen niederen Formen des Presse- und Werbefotos, des Amateur- und Kripserbildes den Alltag bestimmte.

Millers Erkundungen der unentdeckten Gebiete der Fotografie führen dieses Thema heute unter veränderten Vorzeichen fort. Denn angesichts der Auflösung der Zwei-Welten Theorie von „Foto-Kunst“ und „Foto-Fotografie“ in den 1970er-Jahren und des Erfolgs des großformatigen Tafelbilds auf dem Kunstmarkt in den 1980er-Jahren stehen seine Arbeiten in ganz anderem Kontext als vorausgehende medienreflexive Auseinandersetzungen. In seiner Beschäftigung mit dem Fotografischen vereint der Künstler Fragen der Repräsentation, des Materials und der Technik mit der (im doppelten Sinn) selbstbewussten Ästhetik des schönen Bildes. Dies zeigt sich an seinen Präsentationsformen, die an die 10×15 cm-Standardgröße des Drogeriemarkt-abzugs ebenso angelehnt sind wie an das großformatige Wandbild, das die Betrachter\*innen konfrontiert und zum Versinken in seiner abstrakten Oberfläche einlädt. Wenn Miller auf die große Form zurückgreift, ergibt sich dies aus seiner Fragestellung. So ist *Kronleuchter* (2011) (Abb. 5) eine Kontaktkopie, die der Künstler anfertigte, indem er im Dunkeln eine Fotopapierbahn um das titelgebende Leuchtmittel wickelte und dieses, durch kurze Betätigung des Stromschalters, sich selbst porträtierte ließ. Sein Werk ist eine liebevolle Hommage an die Fotografie, mit der er das Fotografische im Medium der Kunst auflöst.

### Mediengeschichte

Viele von Millers Arbeiten kreisen um elementare Bestandteile der Medien. Dennoch verfolgt der Künstler keinen essenziellistischen Ansatz. Ging es im *High Modernism* der Nachkriegszeit noch darum, dem Wesen der Medien durch Reduktion und Eliminierung von Narration nahe zukommen, spielte dieses ontologische Programm schon in den 1970er-Jahren keine Rolle mehr. Die Gegenwartskunst, die in den letzten 10 bis 15 Jahren eine Rückkehr zu medialen Fragen erlebt, ist nicht dem Modernismus, sondern der Geschichte verpflichtet. Auch Millers Arbeit ist am anderen Ende der auf Autonomie bestehenden Logik der modernistischen Kunst zu positionieren. Er interessiert sich für den von medialen Aspekten durchdrungenen Alltag, unsere Verwendung von und unser Leben mit Fotografie und Film. Auch er löst viele seiner Untersuchungen historisch auf und bezieht sich auf konkrete Figuren und Phänomene der Mediengeschichte, die

was now addressed as a referential medium that could offer no alternative to representation and that—in its lowlier forms, as press, advertising, amateur, and snapshot photography—had come to define everyday life.

Miller's forays into unexplored regions of photography continue this theme today, but within a changed framework. Since the dissolution of the two-world theory of "photo art" versus "photo photography" prevalent in the 1970s and the success of large-scale photographic prints in the art market of the 1980s, the context for his work is completely different than it was for earlier critical reflections on the photographic medium. Miller's photographic explorations bring together questions of representation, material, and photographic technique and the simultaneously self-confident and self-aware aesthetic of the "beautiful image." This is evident in the formats he chooses for his works. These range from the standard 10×15 cm drugstore prints to wall-sized photographic murals that confront the viewer and invite immersion in their abstract surface. When Miller chooses to work on a large scale, it is because of the particular questions he is seeking to address. *Chandelier* (2011) (fig. 5), for example, is a contact print made by

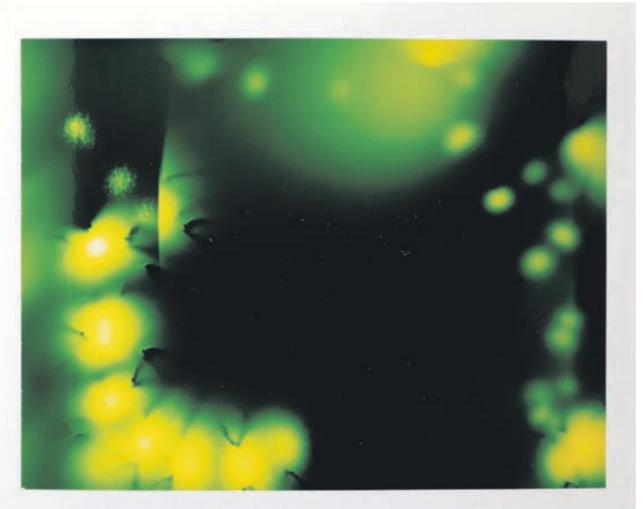


Abb. 2/ Fig. 2 *Photuris #13*, 2013 . Courtesy Galerie Crone Berlin/Wien  
© Peter Miller . VG Bild-Kunst, Bonn 2021

wrapping a sheet of photographic paper around the eponymous fixture in the dark and, by briefly turning on the light, allowing it to create its own self-portrait. Miller's work is an affectionate homage to photography, with which he simultaneously dissolves the photographic into the medium of art.

### History of the Medium

Many of Miller's works revolve around basic elements of his media. Yet he does not take an essentialist approach. While the high modernism of the postwar era was still concerned with reducing the different media to their pure essence and eliminating narrative, this ontological approach had already lost its relevance in the 1970s. Contemporary art, which has seen a return to media-related questions over the last ten to fifteen years, is committed not to modernism but to history. Miller's work, too, occupies a space diametrically opposed to modernist art logic and its insistence on aesthetic autonomy. He is interested in how aspects of media permeate everyday life, and how we use and live with photography and film. He also resolves many of his questions by addressing the history of these media, making reference to specific figures and phenomena that played a role in the culture, science, and photographic technologies of past centuries and transposing them into the art of our time. In Miller's works, we meet the chronophotographer Eadweard Muybridge; the aforementioned Wilhelm Conrad Röntgen; the rediscoverer of the kaleidoscope, David Brewster; and the designer of the zoetrope, William George Horner.

Since its emergence in the first half of the nineteenth century, photography has occupied a peculiar place between artifact and fact, art and nature, wonder and technology. This historical ambiguity pervades

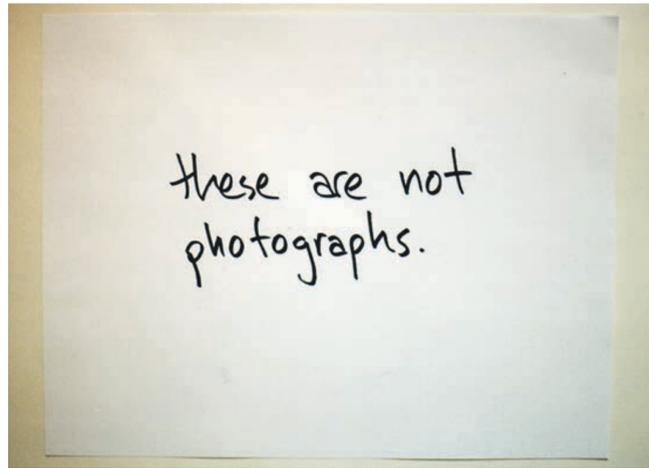


Abb. 3/ Fig. 3 The Letter, 2008  
© Peter Miller . VG Bild-Kunst, Bonn 2021

aus Kultur, Wissenschaft und Fototechnik vorheriger Jahrhunderte bekannt sind und die er dann in die Kunst unserer Zeit überführt. In Millers Arbeiten begegnet man dem Chronofotografen Eadweard Muybridge ebenso wie dem schon genannten Wilhelm Conrad Röntgen, dem Wiederentdecker des Kaleidoskops David Brewster oder dem Konstrukteur des Zoetrops William George Horner.

Seit ihrem Aufkommen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nimmt die Fotografie eine eigentümliche Stellung zwischen Artefakt und Fakt, Kunst und Natur, Wunder und Technik ein. Neben konkreten mediengeschichtlichen Referenzen durchzieht auch diese historische Doppeldeutigkeit Millers Werk. Einerseits zeigt er mit *Silver Things* (2011) wie sein Medium gemacht ist. Andererseits partizipiert er mit dem *Kronleuchter* an der Idee von Fotografie als natürlichem Phänomen, als selbsttätigem Prozess und autopoietischem Verfahren. Diese Denktradition verbindet die Fotografie mit Zauberei und Magie. Denn aufgrund der gleichermaßen regelhaften und rätselhaften Vorgänge in der Dunkelkammer war man im 19. Jahrhundert überzeugt, Fotografie sei mit der Alchemie verwandt. Beide suchen „in der Dunkelheit ihrer Labore nach den Geheimnissen, welche die Natur nur diejenigen entdecken läßt, die mit leidenschaftlicher und beständiger Liebe forschen.“<sup>1</sup> Diese Vorstellung übersetzt sich in Metaphern: In ihrer Frühzeit wurden Fotografien als Halluzinationen, Silberspiegel und Zauberkameras beschrieben. Und auch die Filmgeschichte weist eine sprachliche Verbilligung wundersamer Phänomene auf, die sich in der Namensgebung optischer Geräte wie der Camera Obscura oder der Laterna Magica zeigt. Dass Millers Nachdenken über Zauberei von Film und Fotografie ausgeht, ist vor dieser historischen Interpretation der technischen Medien nur einleuchtend. Als gelernter Silberbeschmied ist der Künstler schon biografisch mit der (A)Chemie verbunden.

#### Das Analoge

Millers Auseinandersetzung mit der Geschichte und Beschaffenheit der analogen Medien findet nach dem vielbesungenen Ende des fotografischen Zeitalters statt – zu einem Zeitpunkt, an dem die Kunstfotografie zunächst zur Post-Fotografie geworden und dann in der Post-Internet Art aufgegangen ist. Fotograf\*innen sind heute Editoren\*innen, die selbst keine Bilder mehr aufnehmen, sondern gefundene, oftmals aus dem World Wide Web stammende Bilder neu arrangieren. In Ausnahmefällen bedient sich auch Peter Miller dieses bestehenden Materials, etwa, wenn er für seine 16-mm-Filminstallation *Set* (2016) zehntausende digital zirkulierende Einzelaufnahmen zu einem kollektiven Sonnenuntergang arrangiert und dann in das traditionelle Trägermedium Film zurückübersetzt. Im Fluchtpunkt dieser Arbeit steht jedoch gerade nicht die Netzkultur, sondern die Wahrnehmungsbedingung des (analogen) Kinos. Mit der Rückführung in den Resonanzraum des Analoges bewegen sich Werke wie diese in einer Linie mit dem zeitgenössischen künstlerischen Ansatz, ganz bewusst hinter die technologischen Standards unserer Epoche zurückzugehen und darin einen kritischen Gegenentwurf zum Diskursfeld des Digitalen zu bilden. Ob als „New Wave in Old Processes“ oder als „Analog Turn“ bezeichnet – die Affinität zu im Alltag überholten historischen Verfahren,

where it exists alongside concrete references to the history of the photographic medium. In *Silver Things* (2011), on the one hand, Miller shows how his medium is made. In *Chandelier*, on the other hand, he engages with an idea of photography as a natural phenomenon, as a self-generating process and autopoietic method. This latter tradition of thought connects photography with sorcery and magic. In the nineteenth century, the operations and processes that went on in the darkroom seemed both rule-bound and mysterious in equal measure, leading to the belief that photography was related to alchemy. Both practices sought, “in the darkness of their laboratories, the secrets that nature only revealed to those who search with a passionate and enduring love.”<sup>1</sup> This idea translated easily into metaphors. In the early days of photography, photographs were described as hallucinations, silver mirrors, and magic lamps. Film history also contains examples of linguistic visualizations of wondrous phenomena—optical devices with names like *camera obscura* and *laterna magica*. In light of these historical interpretations of the technical media, it makes sense that Miller’s reflections on magic take their starting point in film and photography. And indeed, having apprenticed to be a silversmith, the artist even has a biographical connection to alchemy and chemistry.

#### The Analog

Peter Miller’s work engages the history and nature of analog media at a point in time when the photographic era has reached a much-heralded end—after art photography gave way, first, to post-photography and then to post-internet art. Today photographers are editors who assemble and arrange images that they have found, in many cases on the internet, instead of taking photos themselves. In a few rare cases, Peter Miller makes use of found material in his work. For his 16 mm film installation *Set* (2016), he downloaded ten thousand photos of the sunset from the internet, adjusted and arranged the individual images, then translated them back into the traditional medium of film to create a single collective sunset. This work does not deal with internet culture, however, but with the perceptual conditions that make (analog) moving pictures possible. By translating this found material back into the analog sphere in works like these, Miller’s work is in line with the contemporary artistic practice of stepping back from the technological standards of our time and so formulating a critical alternative to the digital as a discursive field. Whether it is referred to as a “new wave in old processes” or an “analog turn,” the affinity for outmoded historical processes, apparatuses, and techniques has increased dramatically over the last fifteen to twenty years since digitalization has become ubiquitous in everyday life. Miller’s work is rooted in this discursive field: when he uses analog media, it is not out of nostalgia but because the medium itself is the subject of the work. For *Rain on a Sunny Day* (2015), Miller used cyanotype, the blueprint process that came after daguerreotype and calotype in the early history of photography. The work’s title already discloses the conditions under which it came into being: the artist placed a stretched canvas soaked in cyanotype chemistry outside at an angle on a day when it was raining and the sun was shining. The Minimalist work is a manifestation of its production history, and is therefore both the finished image and

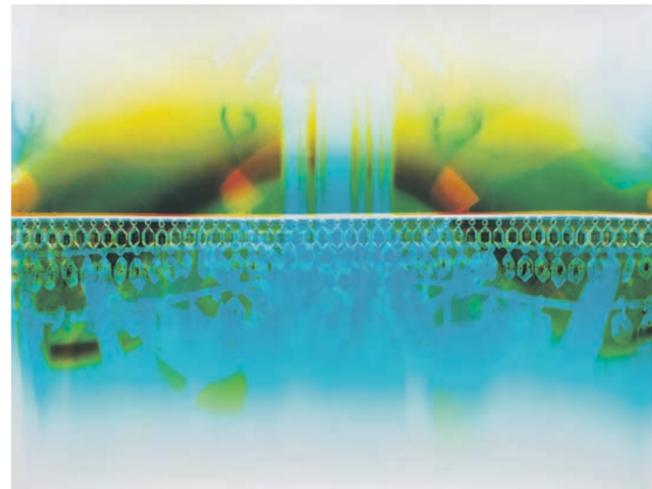


Abb. 5/ Fig. 5 Kronleuchter/ Chandelier, 2011 . Courtesy Galerie Crone Wien/Berlin  
© Peter Miller . VG Bild-Kunst, Bonn 2021

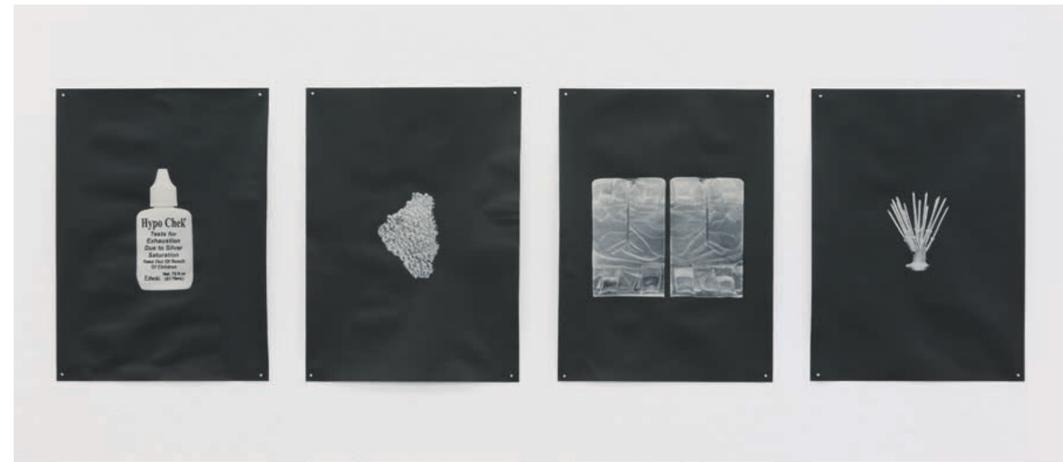


Abb. 4/ Fig. 4 Silver Things, 2011 . Courtesy Galerie Crone Wien/Berlin  
© Peter Miller . VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Apparaten und Techniken hat in den letzten 15–20 Jahren, seit sich die Digitalisierung im Alltag durchgesetzt hat, stark zugenommen. Auch das Werk von Peter Miller ist diesem Diskursfeld verpflichtet. Analoge Medien kommen hier jedoch nicht aus Nostalgie zum Einsatz, sondern weil sie Inhalt der Auseinandersetzung sind. Für *Rain on a Sunny Day* (2015) hat Miller beispielsweise auf die Cyanotypie zurückgegriffen – auf jenes Blaudruckverfahren, das kurz nach dem Aufkommen der Fotografie auf Daguerreotypie und Kalotypie folgte. Schon der Titel der Arbeit verrät die Entstehungsbedingungen: Er stellte eine mit Cyanotypie-Chemie getränkte, stoffbespannte Leinwand an einem sonnigen Tag schräg in den Regen. Die minimalistische Arbeit ist eine Materialisierung seiner Herstellungsgeschichte und damit Bild und Bildprozess zugleich – handelt es sich bei der Cyanotypie doch um ein Verfahren, das durch Sonne belichtet und durch Wasser beständig gemacht wird, ohne dass mit chemischen Bädern entwickelt oder fixiert werden muss. Das gewählte Verfahren ist hier keine variable Technik, sondern das Thema des Werks.

Die Fragen, die Miller an historisch gewordene Verfahren stellt, gehen zwar von der Logik der jeweiligen Technik aus, zielen darüber hinaus aber auf allgemeine Konventionen des Fotografischen und in anderen Fällen des Filmischen. Die Frage nach der Spezifität dieser Medien stellt sich seit ihrem Aufkommen, ist vor dem Hintergrund ihres Verschwindens im Alltag jedoch aktueller als je zuvor. Wenn Polaroid und Cyanotypie, Fachkamera und 16 mm-Projektor, Fotogramm und kamerulose Fotografie Peter Millers Werk bevölkern, dann deshalb, weil das im Alltag Veraltete, Obsolete heute zum kritischen Motor für die aktuelle künstlerische Praxis geworden ist und dabei en passant den gegenwärtigen Blick auf die Medien Film und Fotografie korrigiert. Wenn seit der digitalen Wende jedes historische Verfahren als „alternativer fotografischer Prozess“ gelabelt und unter das Phänomen *des Analoges* subsumiert wird, geraten die materiellen, semiotischen und epistemologischen Wurzeln der (analogen) Fotografie zur Alternative des Digitalen. Peter Miller gehört hingegen zu jenen Künstlerinnen und Künstlern, die uns daran erinnern, dass es *die Fotografie* nie gegeben hat. Was sich konkret in seiner *Polaroid Performance* zeigt, kann sinnbildlich für sein gesamtes Werk stehen: Der Künstler zerlegt die vielen Gesichter des Analoges in seine Bestandteile. Er hält der Fotografie den Spiegel vor. Und er führt uns durch ihn hindurch auf die andere Seite des Wunderlands der opto-chemischen Medien.

<sup>1</sup> Eugène Durieu zit. n. Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 125.

Der vorliegende Text ist eine überarbeitete Fassung des gleichnamigen Beitrags in *Camera Austria*, Heft 141, März 2018, S. 45–56. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

**Dr. Kathrin Schöneegg** \*1982 / Fotografinhistorikerin / Promotion in Kunst- und Medienwissenschaft an der Universität Konstanz / Absolvierte das Stipendienprogramm „Museumskuratoren für Fotografie“ der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung / Erhielt diverse Preise, unter anderem 2017 das Thomas-Friedrich-Stipendium für Fotografierecherche der Berlinischen Galerie, 2018 den DGPh-Forschungspreis für Photographiegeschichte der Deutschen Gesellschaft für Photographie und 2019 den Exhibition Research and Production Fellowship der Rencontres de la Photographie d’Arles. / Seit 2019 leitet sie das Nachwuchsförderprogramm C/O Berlin Talent Award und ist als Kuratorin mitverantwortlich für das Ausstellungsprogramm von C/O Berlin. / Ihr kuratorischer Fokus liegt auf dem Dialog zwischen historischen Medientheorien und den digitalen Umgebungen unserer Zeit.

image-making process—in cyanotype, the image is exposed to sunlight and rinsed in water without the need for chemical developers or fixers. The process used here is not a variable technique, but the subject of the work.

The questions that Miller poses about obsolete photographic processes stem from the logic of the respective technologies, but they go further, aiming more broadly at the conventions of the photographic and in other cases the cinematic. The question of media-specificity has been posed since the emergence of these media, but as analog forms disappear from everyday life, it is more topical than ever. If Polaroids and cyanotypes, view cameras and 16 mm projectors, photograms and camera-less photographs all populate Miller’s oeuvre, it is because what is outdated and obsolete in everyday life has become a critical driver of contemporary artistic practice, correcting en passant the current view of film and photography. If, since the advent of the digital age, every historical process has been labeled an “alternative photographic process” and subsumed under the term *analog*, the material, semiotic, and epistemological roots of (analog) photography have become the alternative to the digital. Peter Miller is one of the artists who remind us that *photography* as a single, defined category never existed. What can be seen concretely in his *Polaroid Performance* can be said of his entire oeuvre: the artist dissects the diverse aspects of the analog, separating its component parts. He holds up a mirror to photography and leads us through to the other side—a wonderland of optical and chemical media.

<sup>1</sup> Eugène Durieu quoted in Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), 125.

This is a new translation of a revised version of the article with the same title in *Camera Austria* 141 (March 2018), 45–56. Reprinted with kind permission of the publisher.

**Dr. Kathrin Schöneegg** Born in 1982 / Photography historian / Holds a PhD in art and media studies from the University of Konstanz / Completed the museum curator of photography program by the Alfried Krupp von Bohlen and Halbach-Stiftung / Received several awards, including the Thomas Friedrich Grant in Photography by the Berlinische Galerie in 2017, the DGPh History of Photography Research Award by the German Photographic Association in 2018, and the Exhibition Research and Production Fellowship by Les Rencontres de la Photographie d’Arles in 2019. / Since 2019 she has been in charge of the funding program for up-and-coming talents, the C/O Berlin Talent Award, and one of the curators responsible for C/O Berlin’s exhibition program. / Her curatorial focus is on confronting and connecting early media theories with the digital environments of our time.