

In den international renommierten Museen beanspruchen abstrakte Fotografien von Künstlerstars wie Wolfgang Tillmans heute wandfüllend jenen Platz, den gleichermaßen ein Gemälde von Pollock oder Newman einnehmen könnte. Auch die Fotokünstler schließen mit ihren Äußerungen explizit an die abstrakte Kunst an. So antwortete Tillmans im Gespräch mit dem Kurator und Kunsthistoriker Hans Ulrich Obrist auf die Frage, ob er seine Fotografien in einer Beziehung zur Geschichte der Abstraktion sehe: »Unweigerlich. Ich denke, vor dem Hintergrund der Geschichte ermöglicht mir die Tatsache, dass es Fotografien sind – oder fotografisches Papier ist –, einen Manövrierraum, der selten ist in der abstrakten Kunst heute.«¹ Tillmans äußert zwar, dass es »natürlich [...] auch eine Geschichte abstrakter Fotografie« gäbe und es ihm nicht darum ginge, seine Arbeit »nur medienspezifisch zu rechtfertigen«², bemüht aber eine Logik, die die Fotografie von anderen Bildkünsten abhebt: Während die ungegenständliche Formensprache ein leitendes Paradigma der modernen Malerei gewesen ist, wird die abstrakte Fotografie dagegen als bislang wenig bearbeitetes Gebiet ausgewiesen – eine Einschätzung, der auch der Kunsthistoriker Obrist beipflichtet, der meint, dass vergleichbare Werke aus Aluminium, Holz oder Leinwand als »völlig besetztes Terrain« zu sehen seien.³

Zwar hat die Sonderstellung der Fotografie im Kanon der Künste eine lange Tradition,⁴ muss jedoch heute als Relikt irritieren, hat sich die »Zwei Welten Theorie der »Fotokunst« und der »Foto-Fotografie«⁵ doch

spätestens seit den 1970er Jahren aufgelöst. Ein Blick auf die Geschichte zeigt, dass die Abstraktion in der Fotografie kein neues Phänomen darstellt, sondern bis in die Avantgarden und darüber hinaus zurückverfolgt werden kann. Dass ihr Erfolg im Kunstbetrieb und einschlägige Publikationen zum Thema erst in den letzten Dekaden aufkommen,⁶ legt den Befund nahe, dass sich der gegenwärtige Blick auf die abstrakte Fotografie einer neuen Sichtweise auf das Medium verdankt. Diese verspätete Rezeption abstrakter Fotografie lässt sich exemplarisch an Wolfgang Tillmans ablesen. Seine großformatigen Tableaus werden meist unter Rückgriff auf die Abstraktionsdiskurse der Kunst besprochen,⁷ auch Tillmans selbst nimmt in seinen Kommentaren deutlich auf diese Kategorien Bezug. Folgt man der Erzählung und Werkgenese des Künstlers, zeigt sich, dass er mit dem Medium Fotografie heute Zusammenhänge bearbeitet, die zuvor die moderne Kunst durchzogen haben. In einem zweiten Schritt wird jedoch deutlich, dass Tillmans' Werke, die vor dem Hintergrund der Digitalisierung und damit in einer entscheidenden Umbruchsphase des fotografischen Mediums entstehen, darüber hinaus fotografiespezifische Fragen der Repräsentation thematisieren. Am »Ende des fotografischen Zeitalters«⁸ kehren sie zu fotomediale Topoi zurück, die bereits im 19. Jahrhundert diskutiert wurden und weisen damit über die Parallelisierung von abstrakter Malerei und Fotografie hinaus.



Abb. 1 Wolfgang Tillmans: »Parkettedition, 1992–98«, 60 Unikate auf Farbnegativ-Photopapier, je ca. 40,5 × 30,5 cm, signiert und nummeriert [aus: *Parkett*, Nr. 53, 1998, S. 140].

Analoge Materialität: Vom Entwicklungsfehler zur »manuellen« und »mechanischen« Abstraktion

Tillmans erzählt seine eigene Geschichte der fotografischen Abstraktion ausgehend von 60 Unikaten auf Farbnegativpapier, die er der Zeitschrift *Parkett* 1998 als Edition überließ – darunter einige unkenntliche Varianten seiner heute bekanntesten Aufnahmen. Er präsentierte vor allem Bilder, die das ganze Spektrum möglicher Fehler bei der fotografischen Laborarbeit durchspielten: Über- und Unterbelichtungen, Farbabweichungen, Aufnahmen, die doppelt belichtet oder nur zur Hälfte entwickelt waren oder solche, deren Referenzobjekt sich gänzlich in mono-

chromen Farbflächen auflöste (Abb. 1). Mit den »Zufällen und Interventionen aus der Dunkelkammer«⁹, die er nachträglich in den ästhetischen Kontext überführt und als Edition präsentiert, stehen Kategorien der Werk- und (Ab-)Bildhaftigkeit sowie der künstlerischen Autorschaft zur Disposition. Die Fotografien werden erst innerhalb des Kunstsystems legitimiert, indem Tillmans die »Fehlerbilder« als Unikate aufwertet und als auratische Einzelstücke nobilitiert – eine Umwertung, die die Moderne seit Marcel Duchamps *Ready-mades* strukturell durchzieht. Tillmans beschreibt retrospektiv, dass »das Beobachten und Nutzbarmachen von Fehlern [...] es mir ermöglicht [hat], die nichtgegenständlichen Bilder zu machen.«¹⁰ Damit führt er seine späteren Werkgruppen, die das ästhetische Potenzial der fotochemischen Irritationen ausschöpfen, sie als Produktionspraktiken etablieren und als künstlerische »Foto-Unart«¹¹ umcodieren, auf das Ausschussmaterial der *Parkett* Edition zurück. Zwar stellt die fotografische Labortätigkeit den Ausgangs- und zentralen Bezugspunkt seines Schaffens dar, die konkreten Stichworte seiner »Theoriepraxis oder Praxistheorie«¹², die er in Interviews und Notizen beschreibt, entfalten sich jedoch entlang tradierter Begrifflichkeiten der abstrakten Kunst.

Für seine abstrakten Arbeiten differenziert Tillmans zwischen zwei Abstraktionsty-

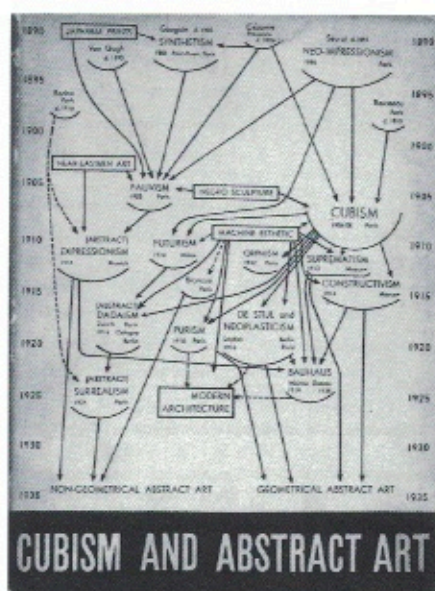


Abb. 2 Alfred Barr: Diagramm »Cubism and abstract Art« [aus: Gerald Coiler: *OCTOBER-Revolution in der amerikanischen Kunstkritik*, München 2009, S. 13].

pen, die auf eine prominente kunstgeschichtliche Unterscheidung zurückführen: die erste stilgeschichtliche Herleitung abstrakter Kunst, die Alfred Barr 1936 vornahm. Barr durchmaß das Feld der zeitgenössischen Abstraktion über die Unterscheidung einer geometrischen gegenüber einer nicht-geometrischen Formensprache (Abb. 2). Während die eine organische und biomorphe Formen aufweise und am Mystischen und Irrationalen interessiert sei, zeichne sich die andere umgekehrt durch ein geometrisches Formenspiel sowie einen rationalen und kalkulierten Zugang aus.¹³ Barrs Differenzierung wurde zwar in den Folgejahren in verschiedene Begrifflichkeiten übersetzt, die neben formalen auch nationale Traditionen markiert haben, sie stellt aber eine sich stetig wiederholende Unterscheidung dar, die sich in Dualismen wie gestisch-expressive vs. konstruktivistische Abstraktion findet. Einer ähnlichen dualen Struktur begegnet man 80 Jahre später in einer Skizze von Tillmans (Abb. 3), die nun darauf zielt, Zusammenhänge zwischen Gruppen des eigenen Werks herzustellen.

Während Barr einen rezeptionsästhetischen Ansatz verfolgte und ausgehend vom äußeren Erscheinungsbild seine Definitionen traf, operiert Tillmans von Seiten der Produktion und unterscheidet nach der Herstellungsmethode sowie der Rolle, die er selbst als Künstler einnimmt. Als Medium

bleibt die Fotografie damit zwar der zentrale Bezugspunkt, wird aber entlang der abstrakten Kunst gedacht: Die formalen Kategorien des Organischen vs. Geometrischen modelliert er für die Produktionslogik des eigenen Mediums neu. Mit der Unterscheidung zwischen einer »kontrollierten« und »unkontrollierten« Abstraktion setzt Tillmans ein Modell der künstlerischen Intervention gegen eine autopoetische Bildgenese, die der Fotografie strukturell inhärent ist.¹⁴ Handelt es sich bei der »kontrollierten« Abstraktion »um Spuren und Kompositionen, die ich *manuell* aktiv ins Bild bringe«, sind im andern Fall »meine Hände nur noch insofern im Spiel, als ich manche Blätter mit farbigem homogenem Licht belichte. Das Bildgebungsverfahren ist aber *rein mechanisch* der Eigenlogik des Materials unterworfen.«¹⁵ Zum Korpus dieser »manuellen« Abstraktion zählt er Werkgruppen, die sich durch filigrane, Punkte und Fäden bildende Muster auszeichnen, wie *Blushes* oder *Freischwimmer* (vgl. Abb. S. 60), die durch direkte Behandlung des Fotopapiers mit speziellen Lichtquellen entstehen und ihr Erscheinungsbild somit nicht durch fotochemische Einwirkung verändern.¹⁶ Als »mechanische« Abstraktion werden dagegen Werke geführt, die minimale Markierungen sowie vertikale und horizontale rhythmische Musterungen ausbilden (vgl. Abb. S. 61). Anders als die vormals beschriebenen Gruppen entstanden diese Musterungen auf den ansonsten nahezu monochromen Bildern »von selbst«. Laut Tillmans rühren sie von der Rollenmechanik der Entwicklermaschine, deren Restchemikalien Silberpartikel auf dem Trägermaterial ablagern: »merkwürdige Spuren von Schmutz, die entstanden, als ich meine Farbentwicklungsmaschine mit einem Blatt Papier sauber machte«¹⁷.

Modernismus: Abstraktion als Diskurs der Kunst

Insbesondere Tillmans' Beschreibung der »mechanischen« Arbeiten der *Silver* Serie schließt an prominente Debatten der Kunstgeschichte an. Wenn er von der »Autonomie der fotografischen Darstellung«¹⁸, der »reinen Farbe«, der »reinen Abstraktion« oder dem »puren Fotopapier«¹⁹ spricht, darf man sich an die Terminologie essenzialistischer

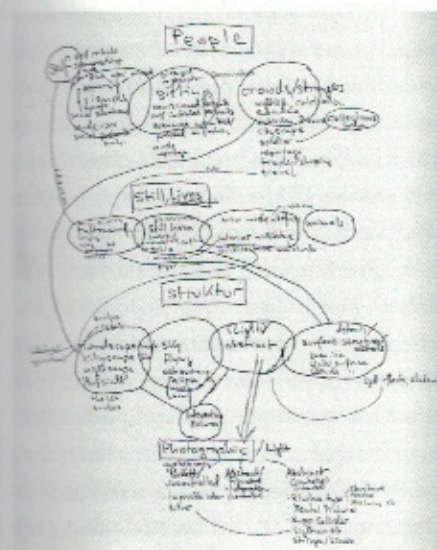


Abb. 3 Wolfgang Tillmans: »Diagramm« [aus: Wolfgang Tillmans: if one thing matters, everything matters, Ostfildern-Ruit 2003].

Abstraktionskonzepte erinnert fühlen, die im Modus der Negation eine zunehmende Entleerung anstreben, um die Medien von den Schlacken der Repräsentation zu befreien und dadurch ihre je spezifischen Eigenheiten hervorzukehren.²⁰ Während der modernistische Diskurs die Fotografie aus seiner Geschichte der fortlaufenden Abstraktion ausschloss, lassen sich Tillmans' Äußerungen hier als systematisches Durchmessen dieses Diskursfeldes verstehen. Dabei wird die Medienspezifität der Fotografie nicht mehr über ihre Transparenz bestimmt, sondern äquivalent zur Malerei über den anderen Pol des in diesem Kontext aufgerufenen Dualismus – über die mediale und materielle Opazität, die nun als »physische Materie auf der Oberfläche des Bildträgers«²¹ in den Fokus rückt.²²

Im Ringen um den Kunstwert der Fotografie haben diese Kategorien der Abstraktion, die Tillmans heute aufruft, zu hitzigen Diskussionen geführt. Für die Fotografen der Avantgarde waren sie keinesfalls voraussetzungslos gegeben. Weniger ontologisch als vielmehr materialästhetisch argumentierte etwa der Bauhäusler Ernst Kallai gegen die fotografische Abstraktion und damit für eine Differenz zwischen Malerei und Fotografie: Kallai meinte, dass die »eigentliche Grenze zwischen Malerei und Fotografie nicht formaler Beschaffenheit« sei, sondern »durch die *stoffliche Verschiedenheit* der Malmittel und der lichtempfindlichen Platten, Filme und Papiere bedingt«²³ werde. Die zentrale Unterscheidung, die er einführte, um sich gegen kameralos erzeugte, abstrakte Lichträume eines Moholy-Nagy zu wenden, stellt die malerische *Faktur* als »tastbare Stofflichkeit«²⁴ der fotografischen *Textur* als formaler Flächenlösung gegenüber. Liegt der Mehrwert abstrakter Malerei darin, dass durch die Reduktion der dargestellten Körper mit der opaken Materialität eine andere Form der Körperlichkeit hervortritt, ließe die Fotografie dies vermissen. Der Fotografie »fehlt die Faktur, fehlt die optisch wahrnehmbare Spannung zwischen Bildstoff und Bild«, weswegen alle Versuche abstrakte Fotografien zu produzieren, letztlich »gegen die Gestaltmöglichkeiten ihres Materials und somit *stilwidrig*«²⁵ seien – sie verbleiben in der Fläche, greifen jedoch nicht auf den dreidi-

mensionalen, haptisch erfahrbaren Bildraum über.

Was Kallai hier als Kritik gegen die Fotografie formuliert, wendet Tillmans dagegen in eine Stärke: Da »die Fotografie etwas kann, was die Malerei nicht kann, was Aluminium nicht kann: eine Art intuitives Absorbieren des Lichts, ein rein physischer Prozess, frei vom Drang des Urhebers, totale Kontrolle auszuüben«²⁶, geht es ihm »vor allem um Textur, um Oberfläche«²⁷. Damit hebt er gerade auf Kategorien ab, die tradierterweise gegen die moderne Fotografie gewendet wurden.

Post-Modernismus: Fotopapier als Objekt und Installation

Tillmans' bildkünstlerisches Werk lässt jedoch eine Wende zum Haptischen erkennen. Folgt man der Teleologie seiner Erzählung, erwies sich ein weiterer laborativer Unfall als glückliche Fügung: Aus einem Stau in der Entwicklungsmaschine resultiert eine neue Werkgruppe von geknickten und zerknüllten, meist monochromen Fotopapieren, die er als *Lighter* präsentiert, um »die klare Unterscheidung zwischen dem zweidimensionalen Bild und dem dreidimensionalen Objekt infrage [zu stellen].«²⁸ (vgl. Abb. S. 62) Die Arbeiten werden zwar in Objektkästen an der Wand präsentiert und werden damit wie klassische Bilder einer Ausstellung gehängt. Indem sich die Papiere aber in den Raum wenden, gewinnen sie dem fotografischen Material eine neue Dimension ab, die nun weniger auf modernistische, sondern vielmehr auf spätmoderne Zusammenhänge hinführt: auf die Minimal Art US-amerikanischer Prägung, die in den 1960er Jahren entstand. Ähnlich wie Tillmans es nun in der reduzierten *Lighter* Serie verfolgt, wurden Abstraktion und Zerstreuung der Autorschaft bei Künstlern wie Donald Judd oder Robert Morris verknüpft.²⁹ Sie wendeten sich vom Bild ab und dem Objekt bzw. der Skulptur zu, um neue, situative und leibliche Betrachtungsweisen herbeizuführen. Nehmen die *Lighter* Arbeiten einen Status zwischen Bild und Relief ein, muss Tillmans' installative Praxis, die bei der Ausstellung seiner Arbeiten Anwendung findet, als weiterführende Entgrenzung des Bildraums gesehen werden, die darauf zielt eine Konfrontati-

on mit dem Betrachter herbeizuführen. Wenn Tillmans in seinen Hängungen Licht reflektierende C-Prints als monochrome, »großformatige Wandzeichnung[en]«³⁰ installiert und in der Zusammenstellung »Neue Welt« spiegelnde Arbeiten aus der Serie *Silver* rahmt und sie figürlichen, matten Tintenstrahldrucken gegenüberstellt, berechnet er den sich im Ausstellungsraum bewegendem Betrachter mit ein. Die Besucher spiegeln sich in den hochglänzenden Papieren und den reflektierenden Gläsern. In der Ausstellungssituation erscheint der eigene Körper so als ephemeres Element auf der abstrakten Bildoberfläche, das sich beim weiteren Durchschreiten des Raumes wieder verflüchtigt.³¹

Tillmans konstatiert, dass es ihm darum gehe, was die »gegenständliche und abstrakte Abbildung verbindet, [da] das abstrakte Bild schon deshalb gegenständlich [ist], weil es bereits ein konkretes Objekt ist«. Wenn es »keine Entkopplung des Bildes vom Bildträger«³² gibt, argumentiert er nun vor der Folie der Minimal Art, deren Formalismus nicht essenziellistisch gewendet war, sondern dazu diente, die Präsenz der Objekte in der Welt zu betonen, um jede Form von Darstellung zu vermeiden.³³

Abstraktion & Digitalisierung

Die Ausführungen haben gezeigt, dass sich Tillmans' Werkgenese als systematisches Abschreiten verschiedener Stationen der Entwicklungsgeschichte der abstrakten Kunst lesen lässt. Ob diese Dramaturgie planmäßig inszeniert ist oder nicht eher von dem experimentell arbeitenden Künstler intuitiv am Material nachvollzogen wird, spielt an dieser Stelle eine untergeordnete Rolle. Für den Erfolg gegenwärtiger abstrakter Fotokunst ist vielmehr signifikant, dass Fotokünstler wie Tillmans, die ihre Fotografien als Großformate und Installationen für den *White Cube* konzipieren und an den Museumswänden ausrichten, heute selbstverständlich an die Kategorien abstrakter Kunst anschließen. Sie schöpfen erfolgreich aus Ansätzen, die im Medium der Malerei als »besetztes Terrain«³⁴ wahrgenommen werden. Wenn heutige Fotografen ihre Arbeit in die bestehenden Diskurse der Kunst einschreiben, lässt sich die gegenwärtige Reprä-

se der fotografischen Abstraktion zwar letztlich auf die Nobilitierung der Fotografie als Kunstmedium zurückführen. Zugleich verstellt die Lektüre entlang tradierter Schemata der Malerei jedoch einen anderen Blick auf die Abstraktion, der sich ebenfalls an Tillmans' Werk entwickeln lässt. Seine Arbeiten entstehen an der Wende von analogen zu digitalen Techniken und stellen grundlegende Fragen über die fotografische Repräsentation, die mit diesen Kategorien des Abstraktionsdiskurses nicht zu haben sind.

Den Ausgangspunkt für diese andere Geschichte der abstrakten Fotografie bilden erneut die »Fehlerbilder« der *Parkett* Edition, die an grundlegende Repräsentationsfragen des Mediums rühren. Die Erzeugnisse der Edition, die fehlerhaft entwickelt worden sind, löschen die Motive aus, da Bildentstehung und Bildverlust im analogen Prozess nah beieinander liegen. Die *Parkett* Bilder zeigen, dass die Abstraktion nicht nur als planmäßig herbeigeführtes Modell ästhetischer Verfahren auftritt, sondern dem fotografischen Bild strukturell eingeschrieben ist, da »das Verfahren, das die Fotografie überhaupt erst entstehen lässt, [...] seinen eigenen Tod in sich [trägt]«. ³⁵ Tillmans' *Silver* Arbeiten, die zum Teil nicht fixiert sind, sich partiell weiterentwickeln und damit ihr Erscheinungsbild verändern, stellen diese Logik aus. Auch im Modus der Installation weist die ephemere Spiegelsituation auf die fotografische Bildgenese zurück, die – etwa abhängig von der Belichtungsdauer – Figuren hervortreten lässt, sie aber gleichfalls auch wieder auslöscht.³⁶ Darüber hinaus lässt sich die *Silver* Serie nicht nur als materielle Thematisierung der fotografischen Chemie, sondern ebenso als nostalgischen Abgesang auf eine zu Ende gehende analoge Kultur verstehen, die angesichts der zurückgehenden Nachfrage nach Labormaterialien langfristig mit einem realen, industriellen Ende konfrontiert sein wird. Die Parallelisierung zur Kunstgeschichte übergeht, dass die Beschäftigung mit dem fotochemischen Material heute im Kontext des sich seit den 1990er Jahren vollziehenden Medienwechsels steht, auf den sich der gegenwärtige Erfolg abstrakter Fotokunst ebenso beziehen lässt, wie die virulent werdende Rede von der »neuen Reduktion in der Fotografie« bzw.

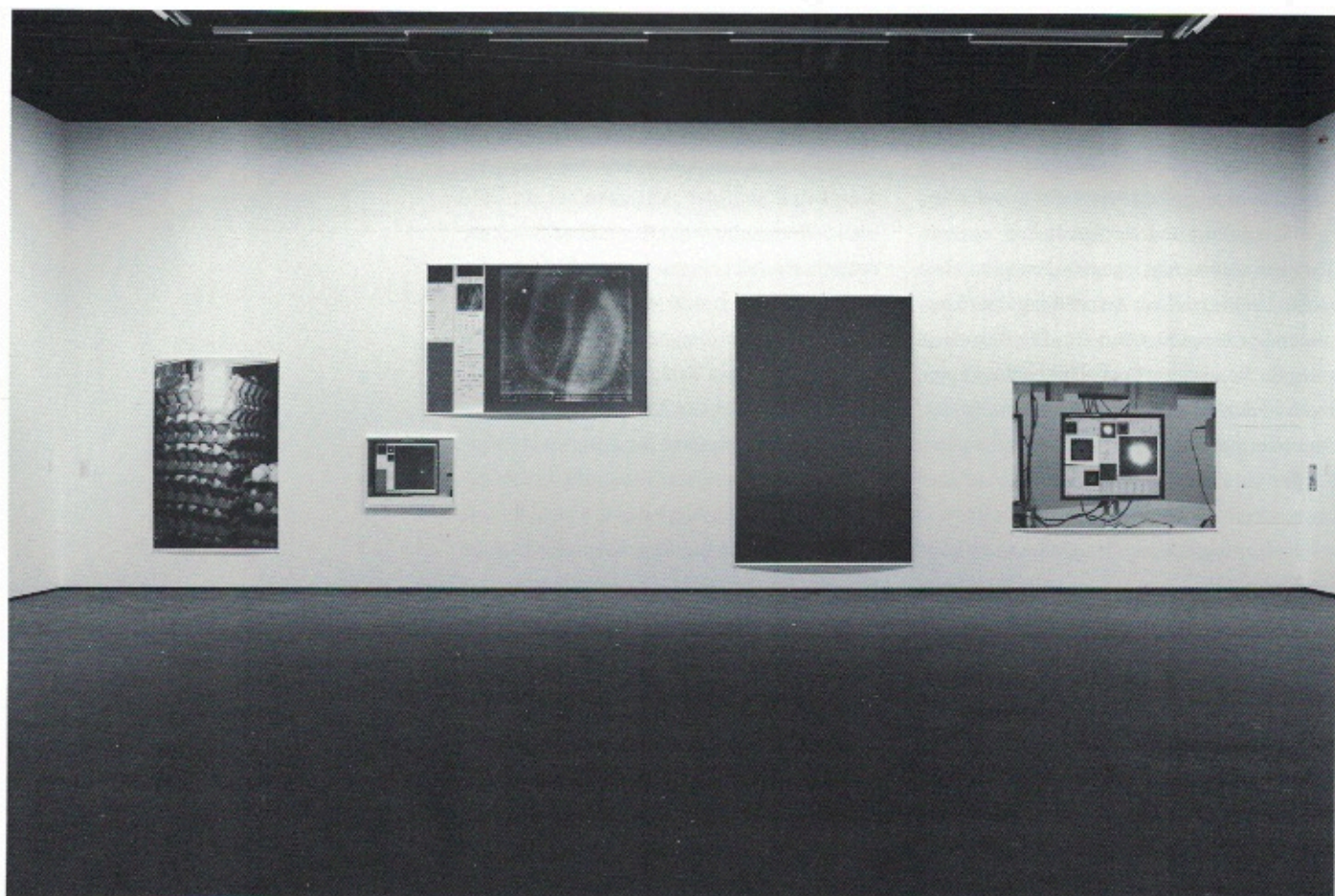


Abb. 4 Les Rencontres d'Arles 2013, Installationsansicht Wolfgang Tillmans u. a. mit »named and unnamed galaxies, ESO«, 2012 und »sensor flaws & dead pixels, ESO«, 2012, je verschiedene Größen. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Köln.

dem »neuen abstrakten Foto«³⁷. Wurde die Abstraktion der Malerei im frühen 20. Jahrhundert als Reaktion auf eine institutionelle und ontologische Krise gedeutet,³⁸ treibt die Digitalisierung der technischen Medien nun deutlich später vergleichbare Krisendiskurse hervor, die ähnliche Effekte und Rhetoriken zeitigen. So lässt sich die Auseinandersetzung mit der chemisch-physikalischen Bedingtheit des Materials als antiquarischer Blick darauf verstehen, was Beaumont Newhall bereits 1937 als »Gattungsmerkmale der Fotografie« bezeichnete, nämlich die »optischen und chemischen Gesetze [...], die ihre Herstellung bedingen.«³⁹ Mit der Digitalisierung stehen Arbeiten am »Ende des fotografischen Zeitalters« jedoch in anderem Kontext als abstrakte Fotografien der Avantgarde oder Nachkriegsfotografie, an die sie sich kaum bruchlos anschließen lassen. Materielle, produktionstechnische und formale Eigenschaften sind von dem Set von Konventionen, in dem oder gegen das die Künstler heute handeln, nicht mehr zu trennen⁴⁰ –

auch Tillmans' abstrakte Arbeiten sind demnach eher als archivarisch (rückwärtsgewandt) denn als avantgardistisch (vorwärts-gewandt) zu verstehen.

Digitale Materialität: Vom Fotokopierer zu den Sternen

Wenn Tillmans in seiner aktuellen Installation »Neue Welt« digitale Bildtechnologien thematisiert, führt das sein Interesse an der fotografischen Repräsentation und ihrer Materialität auf andere Art und Weise fort. Seine Sternen- und Planetenbilder sind im *European Southern Observatory* (ESO) entstanden und zeigen Details des Computerbildschirms, auf dem die gewonnenen Bilder hochauflösender Teleskope bearbeitet werden, die im sichtbaren und infraroten Bereich eingesetzt werden (Abb. 4). Angesichts modernster Technologien verlängern sich die Paradoxien des Aufzeichnungsmediums, die bereits mit wissenschaftlichen Aufnahmen des 19. Jahrhunderts einhergingen. War seinerzeit im Nachhinein nicht zweifels-

ohne zu sagen, was die sensible Platte aufgezeichnet hatte, führen heutige Objektive verschiedene Kontrollmechanismen ein, um Himmelsgestirne lokalisieren zu können. Wenn die digitale Kamertechnik mit potenziell überreizten Sensoren arbeitet und partiell ein referenzloses Rauschen kreiert, das zwischen Stern und digitalem Artefakt nicht zu unterscheiden weiß, werden adaptive Optiken eingesetzt, um diesen Fehler auszugleichen. Hier wie dort sind die Betrachter fotografischer Bilder mit einem »overkill an Signifikanz«⁴¹ konfrontiert: Jeder noch so winzige Punkt auf der Platte oder dem Bildschirm kann potenziell etwas bedeuten. In Tillmans' eigenem Bild wird die Bearbeitungspalette des Computers abgebildet und damit die digitale Software offengelegt, die nötig ist, um die vom Teleskop produzierten Artefakte in sprechende Faktizität zu überführen. Indem er diesen Prozess ins Bild setzt, stellt Tillmans letztlich Phänomene der Fehlbarkeit fotografischer Aufzeichnungstechnik aus, die in der analogen Foto-



Abb. 5 Wolfgang Tillmans: »Approach (road)«, 1987, 3 gerahmte Fotokopien, je 29,7 x 42 cm. Courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Köln.

chemie den Ausgangspunkt für seine abstrakten Arbeiten darstellten.

Dass neben dem Diskurs der Kunst die Medientechnologie der Fotografie die Folie für seine ästhetischen Arbeiten bildet, zeigt eine weitere Serie, die er in den 1980er Jahren, noch vor den analogen »Bildfehlern« der *Parkett* Edition bearbeitete. Die programmatisch als *Approaches* (1987/1988) bezeichneten Werke operieren als geschnittene und »abgetastete Bilder«⁴² mit einem frühen Typ digitaler Bildtechnik, dessen Produktionslogik bis auf Modelle der Bildtelegraphie zurückreicht. Sie nähern sich in drei Vergrößerungsstufen ein und demselben Motiv an, bis dieses schließlich an der eigenen Textur zerfällt (Abb. 5). Anders als bei den fotochemischen Unfällen der *Parkett* Edition steht hier kein betont zufälliges Intervenieren des Materials im Fokus, sondern eine planmäßige Untersuchung der Möglichkeiten eines Laserkopierers erster Generation. Die Arbeiten lösen das Motiv auf und führen das Medienbild an seine inhärente Grenze. Während des Scanvorgangs wird die Vorlage in digitale Signale umgewandelt, ist jedoch zunächst kaum von einem Foto zu unterscheiden, bis es sich im dritten Zoomschritt in die grobe Rasterstruktur des Scannerbildes zersetzt.

Mit dem *Blow up* Motiv thematisieren Tillmans' *Approaches* einen tradierten Topos der

Fotografiegeschichte, der die Diskussionen um den Status des Mediums im 19. Jahrhundert antrieb. Er zeigt sich in der Suche nach Realpräsenz in frühen Bildern, wenn die Rezipienten zur Lupe griffen, um die unbeobachtet ins Bild gelangten Details der Darstellung zu erfassen,⁴³ und er durchzieht die Geschichte der Fotografie bis hin zu Antonionis Fotografen Thomas, der seine Aufnahmen so lange vergrößerte bis anstelle des Motivs das Silberkorn hervortrat. Versprach die Fotografie ihren frühen Rezipienten einen Überschuss an Sichtbarkeit, der bei angestrengtem Studium zu entschälen war, operieren *Approaches* und Astroatnahmen letztlich vor diesem Hintergrund. Sie untersuchen eben jenen Punkt, an dem die vielfache Vergrößerung keine weiteren Details, sondern nur mehr die eigene Materialität zu erkennen gibt.

In Auseinandersetzung mit digitalen Kamertechnologien formuliert Tillmans, dass es ihm um den »Wunsch, das Blickfeld zu erweitern«⁴⁴ ginge. Er deutet den fotografischen Apparat damit in tradiertem Rhetorik als Verlängerung des menschlichen Auges, der eingesetzt wird, um die defizitäre Wahrnehmung zu verkompletieren – um »besser sehen [zu] können« und »weiter sehen [zu] können«⁴⁵. Angesichts des Medienwandels transferiert Tillmans damit Phänomene heu-

tiger Bildkulturen in den Diskurs der Kunst, die im ausgehenden 19. Jahrhundert unter (pseudo-)wissenschaftlichen Vorzeichen diskutiert worden sind. Sie zeigen sich bei Protagonisten wie August Strindberg, der unbearbeitete Fotoplaten mit der sensiblen Oberfläche gen Himmel im Entwicklerbad platzierte, um dort direkt und unvermittelt »das wahre Abbild des Mondes« und »das wirkliche Aussehen des Himmelsgewölbes«⁴⁶ aufzuzeichnen, letztlich jedoch die Fotochemie selbst ins Bild setzte. Hier zeichnet sich ein Diskurs um die fotografische Abstraktion ab, der in den Kategorien der Kunst nicht aufgeht. Eine solche Geschichte abstrakter Fotografie setzt als Bezugsrahmen die eigene Medientechnologie, in dem sich die abstrakte Fotografie in ein wandelbares Gefüge von historisch und diskursiv bedingten Praktiken aufspaltet. Der fotografische Träger bleibt für verschiedene Deutungen offen.