

Modus *Mehr*. Fotografie im Zeitalter ihrer Rezeption

Michael Kröger

"Jeder Einzelne hat seinen ganz eigenen Zugang zur Welt."
(Andreas Reckwitz, *Die Pflicht ruft*. DIE ZEIT, v. 16. 12. 2021 , S. 6)

Wohl kein anderes visuelles Medium der Moderne war und ist bis heute derart sozial adaptiv begabt wie die Fotografie. Seit einiger Zeit stehen dabei individualisierte, zeitbedingte Rezeptionsweisen im Mittelpunkt von angewandter, praktischer Fototheorie. Singuläre, selbst bestimmte Zugänge zu/r Fotografie/n werden heute weniger durch generationenbedingte Erfahrungen ermöglicht als vielmehr durch in eine Zukunft gerichtete Erwartungshorizonte (vgl. Philipp Staab, *Anpassung. Leitmotive der nächsten Gesellschaft*. Berlin 2022, S: 128 ff.) Bedingt durch ihr heutiges reaktionsschnelles digitales Produziertwerden realisieren Rezeptions-Verfahren von Fotografien weniger einen an Stil-Traditionen orientierten Umgang als eine auf Selbstreflexion basierende Veränderung der Beziehung zwischen den Zwängen des Mediums und den rezeptiven Spielräumen, die sich aus deren Veränderungen ergeben.

"Photographie sollte den Mut haben, sich als das darzustellen, was sie ist ... eine Komposition ... von einer Maschine hergestellt und einem Auge und dann noch etwas Chemikalien und Papier." Zitierte kürzlich Svetlana Alpers in ihrem Essay *Das Potential des Mediums* (2020) eine lakonisch klingende Äußerung von Walker Evans; in ihrem Text formuliert die Autorin dann eine relativ unscheinbar klingende Einsicht: "Sie (die Fotografie, M.K.) gibt mehr als das Auge sehen kann." (zit. nach Peter Geimer (Hg.) *Theorie der Fotografie V*, 1995 - 2022, S. 177.) Mit diesem erstaunlich einfachen Bezug auf den ebenso rätselhaften, noch unerkannten wie auch selbst unbestimmten *Mehr-Wert* des Mediums Fotografie hat Alpers eine übersehene

Eigenschaft für die praktische Fototheorie produktiv ins Spiel gebracht, an die ich im Folgenden anknüpfen möchte - auch wenn die These unbestimmt daher kommt: die Rezeption von Fotografie kann *mehr* als sie selbst denkt.

"Die Fotografie ist deshalb privilegiert (...) weil die Kamera (...) mehr tut als nur die Welt zu sehen, sie wird von ihr berührt." (Geoffrey Batchen, *Vernakulare Formen der Fotografie*, 2020. in: Geimer, a.a.O., S. 214) Fotografien berühren uns nicht nur. Sie offenbaren Momente des Besonderen und akzentuieren jetzt Vergleichbar-Gewordenes. Etwas möglicherweise unscheinbar Neues ist offensichtlich *etwas mehr* als etwas bekanntes Altes; Bilder, vor allem aber fotografische Bilder, triggern von ihren Anfängen bis heute unsere Erwartungen Neues zu erkennen - und an einzelnen Bildern lesbar zu machen.

Eine Fotografie wird als gegenwärtige Form einer chronologisch und sachlich pointierten Darstellung rückwirkend nutzbar. Und auch noch mehr: Eine Darstellung kann ihrerseits auch spielerisch erweitert - *wie* eine Fotografie konzipiert - werden. Diese entsteht aus einer historischen, gleichwohl abstrakten Differenz, einer Konstellation zwischen einem ungewissen *Mehr*, das sie jeweils aktuell offenbart und einem informierenden *Wert*, den ihr später Nutzende aus heutiger oder zukünftiger Sicht zuschreiben.

Fotografien üben Macht über Deutungsversuche ihre Nutzenden aus. "Hat die Kamera das Auge Gottes ersetzt? ... Sie wacht über uns wie Gott." formulierte John Berger 1978 in seinem Susan Sontag gewidmeten Essay *Möglichkeiten der Fotografie*. Wie kann sich ein Mehr einer Fotografie wie eine Darstellung ihrer selbst offenbaren?

Gleichsam quer zu dieser Frage realisiert sich die Lektüre einer Darstellung wie einer Fotografie jeweils innerhalb eines erweiterten Kontextes, der ausgewählte sachliche Details und chronologische Marker wie etwa Geistesgegenwärtigkeit,

Aufmerksamkeit und Zukunftsbeziehung miteinander in Beziehung setzen. Parallel dazu offenbart jede gelesene/konsumierte Darstellung eines derartigen kontextuellen Raums eine potentielle Täuschung/Artifizialität von Realität: gerade so, als ob sich etwas Anderes, eine zweite Bezugsebene vor oder hinter diesem Raum verbergen würde. Andererseits und gleichzeitig können Fotografien jedoch nichts Täuschendes vortäuschen, gerade weil sie als zeitbedingt-zeitlose Kontexte von unendlich vielen Informationen fungieren und damit für spätere De-Kontextualisierungen von Nutzerinnen für andere Nutzerinnen nutzbar sind - etwa für assoziativ aufladbare Erinnerungen und andere kreative Prozesse des Umordnens, die nicht etwas mit einem Umgang mit dem Sichtbaren sondern im Hintergrund mit unsichtbaren Affekten und Erwartungen der Konsumentinnen zu tun haben. Dass diese Perspektive - zum Beispiel der Umgang mit im Bild dargestellten künstlichen Hintergründen - gerade heute in den Fokus der Reflexion rückt, verdanken wir etwa Wolfgang Kemp, der zu Beginn der Corona-Epidemie die artifiziell-künstlichen Paradiese im Studio des Fotografen Olympe Aguado in den Vordergrund seiner Analyse rückte. (Wolfgang Kemp, *Die künstlichen Paradiese*. in: FAZ, 1. Juli 2020, S. N3) . Den Wert seiner Darstellung reflektierte der Autor in seinem gelehrten Motto: "Was man nicht verbergen kann, muss man betonen" (ebda.) Auch so kann ein durch Fotografie und Gegenwärtigkeit induziertes Mehr angemessen formuliert werden.

Lange wurde Fotogeschichte nicht als Gewinn- sondern eher als Verlustgeschichte geschrieben. Der "Traditionswert am Kulturerbe" , von dem etwa Walter Benjamin 1936 sprach, wird heute jedoch nicht, wie Benjamin glaubte, liquidiert, sondern wird genau umgekehrt und während des heutigen exzessiven Rezipierens zu unerwarteten Mehrwerten von sozial verwertbaren Einsichten gesteigert. Indem die Möglichkeit der (Vor-)Täuschung von Wirklichkeit als künstliche, fotografierte und zusätzliche Ebene - quasi als nutzbare *Darstellung 2. Ordnung* - innerhalb eines aktuellen Rezeptionsgeschehens erscheint, verwandelt sich das bisherige Format der historischen Kommentierung und Bewertung einer Darstellung plötzlich eine neuartige, sich spiegelnde, komplexe Fläche, die - buchstäblich und bildlich

gesprochen - ein komplexes Mehr an kommunikativem Wert und sich damit selbst wie eine Option auf ein gesteigertes Mehr reflektiert. Auf diese Weise lässt sich jedes Bild einer Fotografie wie eine skalierbare Darstellung ihrer künstlichen Realität konstruieren.

Fotografie funktioniert von Beginn an nicht ohne die Imaginationskraft ihrer KonsumentInnen; sie ermöglichte von Beginn an eine eigenständige Resonanz ihrer Betrachtenden. Die Kamera und ihre Daten sind dabei - kurz gesagt - an die Position Gottes gerückt; die *Fotografie der Gesellschaft* arbeitet heute wie selbstverständlich mit (oder gegen) künstliche/r Intelligenz und skaliert dabei bislang unbekannte Maßstäbe. Was jemand als Autor-Fotograf oder ein Algorithmus auswählt, ins Bild setzt und als Bilddarstellung aus- und verwertet, können heute einzelne Betrachtende je nach historischer Lesart/Kommentierung/Bewertung als offensichtliche Übertreibung oder als hintergründige Untertreibung formulieren. In jedem Fall müssen die Rezipientinnen vor einer Darstellung wie einer Fotografie mit jeweils eigenen sprachlichen Mitteln ihren Standpunkt zum Geschehen verdeutlichen. So wie heute nicht mehr die einzigartige Gestaltung eines exklusiven Einzelbildes im Vordergrund steht, sondern eher die seriellen Prozesse des Auswählens aus einem Meer von immer Mehr, so werden die Nutzenden hierdurch animiert, sich umgekehrt ihrer eigenen Vorlieben, individuellen Erwartungen und eigenständigen Zugangsweisen überhaupt erst bewusst zu werden. Das jeweils Eigene in den Optionen einer aktuellen Rezeption zu erkennen und erkennbar zu machen ist ein historischer Mehrwert einer geistesgegenwärtig arbeitenden Fotografie-Theorie. "Bilder sind Rohstoff, selbst ein Material" diagnostizierte Wolfgang Ullrich 2003 in seinem Essay "Ohne Folgen. Bilder im Plural" (zit. n. Peter Geimer, a.a.O, S. 427) für das XX. Jahrhundert. Es sind Darstellungen, die - vor allem wie die Fotografie - eine selektiv und sozial gesteigerte Weise ihrer Rezeption einfordern.