Protokoll für die Sitzung am 15.06.2016

Protokollant: Milan Fleißgarten

Indem die Sitzung mit einem Referat zu Adalbert Stifters *Nachkommenschaft* einsetzte, wurde das Thema des Seminars zunächst von der literarischen Seite aus perspektiviert. Auch wenn der Text keinen direkten Bezug zur Photographie herstellt, wurde schnell ersichtlich, auf welche Weise der Roman für den Seminarzusammenhang Relevanz beansprucht. Der Protagonist der Novelle, seines Zeichens Landschaftsmaler, intendiert mit seinen Bildern, die wirkliche Wirklichkeit repräsentieren zu wollen, das heißt, er verhandelt die Werthaftigkeit von Kunst unter dem Kriterium der Nachahmung. Wenn die Welt aber zum unüberschreitbaren Vorbild für die Kunst wird, deren Produktionsprinzipen einzig einem radikalisierten Mimesiskonzept unterworden sind, könnte es naheliegen, sich der Wirklichkeit gleich selbst zuzuwenden. Folgt man dieser Lesart, ließe sich Stifters Novelle eindeutig als Krisentext klassifizieren, weil sie vorführt, wie ein Kunstverständnis, das die realitätsgetreue Nachahmung profiliert, mit der beginnenden Moderne schlussendlich das Ende der Kunst selbst bedeutet.

Als Auslöser dieser Krise muss selbstverständlich die Photographie gelten, weil sich mit ihr Repräsentationstechniken herausgebildet haben, die die Wirklichkeit um ein vielfaches genauer abbilden können, als die Malerei es vermag. Es überrascht deswegen kaum, dass das historische Auftauchen der Photographie eine diskursive Unruhe ausgelöst hat, die vor allem die Malerei, aber auch die anderen Künste, zwang, ihre Konstruktionsprinzipien zu überdenken und diese vielleicht nicht mehr zwingend an der Wirklichkeit zu orientieren. Im Anschluss an das Referat konnte so geradezu exemplarisch herausgearbeitet werden, wie die Photographie als neues Medium das Selbstverständnis der anderen Künste diskursiv unterläuft und nicht nur die Malerei als mimetische Kunst in Frage stellt. Denn Stifters Text wirkt selbstverständlich auch poetologisch auf die Literatur selbst zurück, die unter den Auswirkungen der neuen Repräsentationsverfahren die eigenen Darstellungsweisen und Selektionskriterien neu steuern muss.

Im Anschluss wendete sich das Seminar wieder der Photographie direkt zu, indem mit Roland Barthes’ frühem Aufsatz *Die Rhetorik des Bildes* die zeichentheoretische Dimension der Photographie diskutiert werden sollte. Gut strukturalistisch fragt Barthes zu Anfang nach einer Unterscheidung, das heißt, er fragt nach dem Besonderen der Photographie als Photographie. Während die Photographie, ausgehend von ihren historischen Bedingungen, analog verfahre, finde bei digitalen Medien eine Umschreibung der eingehenden Informationen in einen digitalen Code statt. Die analoge Photographie zeichnet dementsprechend das auf, was die Kamera „sieht“, das einfallende Licht schreibt sich direkt auf den materiellen Träger als Bild ein.

In einem zweiten Schritt definiert Barthes die informationstheoretische Ebene des photographischen Bildes und beschreibt den eigentlichen Informationsgehalt des Bildes als Denotation. Das heißt, auf der Ebene der Denotation liefert das Bild sofort eine Reihe diskontinuierlicher Zeichen, die wiederum erst im Zusammenspiel das Konnotat des Bildes evozieren. Deutlich wird das am Beispiel einer Panzani-Werbung. Während auf der denotativen Ebene Teigwarenpakete, eine Dose, ein Beutel, Tomaten, Zwiebel, Paprikaschoten und ein Pilz zu sehen sind, transportiert das Arrangement des Bildes ein spezifisches Geschmackserlebnis. Durch das Zusammenspiel der denotierten Objekte wird die Botschaft des Bildes vermittelt, die Barthes als *Italianität* benennt. Um also die Botschaft des Bildes zu codieren, reicht ein Mindestmaß an kulturellem Wissen aus, um von den eigentlich diskontinuierlichen Signifikanten auf das intendierte Signifikat des Bildes zu schließen.

An die Diskussion schloss ein Referat zu Roland Barthes’ 16 Jahre später publizierter Schrift *Die helle Kammer* an, in der Barthes zwar wieder an den Aufsatz *Die Rhetorik des Bildes* anknüpft, aber vor allem daran interessiert ist, die Photographie ontologisch zu bestimmen. Entscheidend ist dabei für Barthes, dass der Referent die notwendig reale Sache vor der Kamera ist und Photographie dementsprechend nicht fiktiv sein könne. Das heißt, das Bild ist die Emanation des Referenten; die von einem real existierenden Objekt eingefangenen Lichtstrahlen werden, obschon verzögert und konserviert, auf einem materiellen Träger eingeschrieben und derart dem Betrachter zugänglich gemacht.

Das letzte Referat beschäftige sich mit dem Bauhaus-Stil, insbesondere mit der experimentierenden Photographie László Moholy-Nagys. Vor allem seine Versuche mittels Kontaktbelichtung, welches als Verfahren der Herstellung von Fotogrammen dient, erwecken den Eindruck, dass das Bild nicht mehr die Realität zeigt, sondern den Gegenstand verfremdet. Allerdings sind auch hier die Bedingungen gegeben, die Roland Barthes in seinen theoretischen Schriften entwickelt. Der Referent des Bildes ist immer noch die notwendig reale Sache und muss zur Zeit der Belichtung vor der Kamera stehen. Die entstehenden Fotogramme müssen weder nachträglich retuschiert werden, auch wenn das möglich wäre, und die Photographie bzw. die photographierten Objekte sind immer noch verstehbar als Denotation. Zwar erscheint das belichtete Objekt verfremdet, aber nur, weil der Gegenstand aus einer ungewöhnlichen Perspektive zur Zeit der Belichtung arretiert wird. Das heißt, dass auch die experimentierende Photographie eines Nagys immer noch mit den Beschreibungsparametern Roland Barthes interpretierbar ist, weil die Bedingungen der Photographie sich nicht vollständig von dem historischen Ursprung abgelöst haben. Gleichzeitig wird an Nagy exemplarisch ablesbar, dass die Photographie sich seit ihrem geschichtlichen Auftauchen künstlerisch evolviert hat und nicht mehr nur noch eine reine Repräsentationstechnik ist, wie sie zu Adalbert Stifters Zeiten noch verstanden wurde.