

FOTOGRAFIE HEUTE: EINE STANDORTBESTIMMUNG

»It's clear that younger artists feel that they have to go elsewhere – toward more overtly visible and mannered digital work, smaller scale, studio work involving various kinds of hand crafting, and of course dealing with the online image traffic question.«
(Jeff Wall, 2018)

Ist die Fotografie ein zeitgemäßes Medium?

So überraschend und vielleicht sogar kokett diese Frage erscheinen mag (schließlich wird sie doch im Rahmen eines Kunstpreises gestellt, der ausschließlich dieser einen Bildform gewidmet ist), so berechtigt ist sie – zumal aus einer historischen Perspektive. Und einer solchen bedarf es, will man den Versuch einer Standortbestimmung zeitgenössischer Fotografie in begründeter und nachvollziehbarer Weise angehen. Angesichts des Umstands, dass die Menge der fotografisch erzeugten Bilder in den letzten beiden Jahrzehnten rasant angestiegen ist, mag diese Frage überraschen. Jährlich werden sagenhaft viele Millionen Fotos geschossen. Im Jahr 2017 sollen angeblich 1,2 Milliarden neue Fotos entstanden sein. Dahin gestellt bleibt, wie dieses Ergebnis erhoben wurde. Aber wie auch immer: Die Anzahl der Fotografien ist so groß, dass es irrelevant wird, ob wir sie in Kategorien von Milliarden oder gar Billionen beziffern – sie bleibt unvorstellbar.

Das enorme quantitative Wachstum fotografischer Bilder hat zweifellos mit der Entwicklung und dem Einsatz digitaler Techniken zu tun. Während man sich in den 1970er-Jahren noch eines Rollfilms bediente und die Spiegelreflexkamera mit Bedacht auslöste, kann man heute nahezu ohne Einschränkungen wild drauflosschießen, wobei die ballistische Metapher vielleicht niemals zuvor so angemessen war wie heute. Alles bleibt dabei in einer Hand, in derjenigen der Produzent_innen selber. Denn diese betätigt, was fast schon wieder die Ausnahme ist, eine Digitalkamera oder, was in mindestens 85 % aller Fälle geschieht, die Kamera eines Smartphones.¹ Und nach der Bearbeitung im handelsüblichen Bildprogramm übernimmt – sofern eine Materialisierung des Bildes überhaupt gewünscht ist – der Drucker die ›Entwicklung‹ des Bildes. Ausgehend vom ursprünglichen Mobiltelefon hat die voranschreitende Technik der Verkleinerung sowie der Verbindung verschiedener Funktionen in einem Gerät dazu geführt, dass sowohl der Speicherplatz als auch die optische Qualität der Smartphonekameras erheblich gestiegen ist. Schon vor einigen Jahren hat der ursprünglich für seine Dokumentarfotografie berühmt gewordene Lewis Baltz mit

¹ Vgl. zu den Zahlen: <https://www.businessinsider.de/grafik-zeigt-so-viele-bilder-werden-jedes-jahr-auf-der-welt-geschossen-2017-9>

Witz bemerkt, dass er mit seiner neuen Kamera nun endlich auch telefonieren könne. Kurz und gut: Zwar ist die Rede von der Bilderflut schon erstaunlich alt, aber die Vehemenz, welche diese durch die Einführung der Digitalfotografie erlangt hat, ist historisch beispiellos. Entgegen den beliebten Endzeit-Diagnosen (›Das Ende der Fotografie‹ etc.) kann man mit Recht behaupten, dass das digitale Zeitalter zugleich auch ein solches der Fotografie ist.

Welche Fotografie?

Die Frage nach der Aktualität der Fotografie scheint im Anschluss an diese einführenden Bemerkungen umso absurder. Deshalb bedarf es an dieser Stelle einer Differenzierung, die ihren Sinn verdeutlicht: Denn die Rede war bislang vom *alltäglichen* Einsatz und Gebrauch der Fotografie. Aber ›Fotografie‹ ist ein Sammelbegriff. Es gibt verschiedene Arten, Gebrauchsweisen und Funktionen der Fotografie. Im Zusammenhang des vorliegenden Textes geht es nun allein um die *künstlerische* Form der Fotografie – womit zunächst keine Wertung verbunden ist. Denn die Kunst ist keine ›höhere‹ Form der Fotografie, sondern nur eine bestimmte, womit automatisch andere Formen ausgeschlossen werden. Das betrifft auch die Struktur des Diskurses selbst, die je nach Funktion der jeweiligen Fotografie einfach *andere* Fragestellungen in den Vordergrund rückt.

Bei aller Differenzierung muss klar sein: Die Grenzen zu anderen fotografischen Genres sind in Einzelfällen fließend und ihre permanente Infragestellung kann sogar einen dezidierten Antrieb von Künstler_innen und Fotograf_innen darstellen, die diese Grenzen auflösen wollen. Daran hat z.B. Wolfgang Tillmans in den 1990er-Jahren erfolgreich gearbeitet. Und auch wenn manche Institutionen zwischenzeitlich ein anderes Bild vermittelt haben, darf man wohl behaupten, dass Jürgen Teller in dieser Hinsicht weniger erfolgreich gewesen und allenfalls auf der Grenze zwischen Mode-Fotografie und Kunst stehen geblieben ist.

Wann aber ist ein Foto ein künstlerisch relevantes Bild? Da diese Frage nicht mit einem einfachen Satz zu beantworten ist, nähern wir uns dem Phänomen *ex negativo*. Sicher ist, dass es keine Frage der Technik und fotografischer Ausrüstung ist. Ob die Künstler_innen eine Großformat- bzw. Plattenkamera oder ein Smartphone einsetzt, spielt erst einmal keine Rolle. Ebenso irrelevant für die Bestimmung des Prädikats ›künstlerisch‹ ist auch der Aspekt der Drucktechnik. Und, ehrlich gesagt: Wer erkennt schon den Unterschied zwischen einem C-Print und einem Inkjet-Print, wenn man nicht mit restauratorischen Mitteln ausgerüstet ist? Folgern wir also: Ein Bild ist jedenfalls nicht *deshalb* schon künstlerisch wichtig, weil sich seine Entstehung einer bestimmten Technik verdankt, die es ausreichend nobilitieren würde.

Ein nächster Schritt wäre die Frage nach dem Ort und dem Kontext der Präsentation. Hier kommen wir einer möglichen Antwort schon näher, sind es doch die so bezeichneten Institutionen – etwa Kunstmuseen, Fotomuseen, Geschichtsmuseen, Galerien o.ä. –, welche die Definitionsgrundlage für eine bestimmte Zuordnung liefern. Vereinfacht gesagt sollte man davon ausgehen dürfen, dass jene Bilder, die in einem

Kunstmuseum gezeigt werden, auch künstlerische Bedeutung besitzen. (Dass sich auch Institutionen – bzw. deren Mitarbeiter_innen – irren können, wäre ein weiteres Thema, das man aber auf einer grundlegenden Ebene nicht unbedingt verfolgen muss).

Der Glaube an die Autorität der Institution ist nun eine denkbar bequeme Antwort, besonders, wenn sie in eben diesem Kontext gegeben wird. Warum können diese vielleicht in der Geschichte des Bildes gut ausgebildeten Vertreter_innen der Institutionen so etwas schlechthin behaupten? Entgegen einer weitverbreiteten Annahme wird die Antwort im Zeitalter der Digitalisierung erstaunlicherweise sogar leichter, denn hier radikalisiert sich ein gedankliches Motiv, das wir wesentlich früher in der Kunst und ihrer Rezeptionsgeschichte entdecken können: So wie die abstrakte Malerei das allgemeine Verständnis dessen, was ein Gemälde sein kann, verändert hat, so gilt dies analog für die Fotografie etwa achtzig Jahre später. Das künstlerische Foto erschöpft sich als solches nicht länger in seiner abbildenden Funktion. Spätestens nun sollte klar sein, dass es in der Kunst um mehr oder weniger ›autonome‹ Bilder geht. Sowohl die ›Wahrheit‹ als auch die ›Wirklichkeit‹ des künstlerischen Fotos beschränkt sich keineswegs auf eine Abbild-Funktion. Selbst wenn es ebenso naiv wäre, eine Referenz zur außerbildlichen Wirklichkeit uneingeschränkt zu leugnen, muss man den Stellenwert des Bildmotivs doch in jedem Einzelfall überprüfen – und genau dies ist die Aufgabe der Institution.

Bevor wir uns nun der unmittelbaren Gegenwart, also dem 21. Jahrhundert, zuwenden, stellen wir zunächst einmal fest, wie sich die Voraussetzungen der Gegenwart darstellen. Die folgende kurze Entwicklungsgeschichte verfolgt im Blick auf die aktuelle Situation die Fragen: Wie und wann kam die Fotografie im Kunstdiskurs an? Welche Rezeptionsformen und künstlerische Tendenzen haben sich als Ergebnis dessen entwickelt?

Was bislang geschah

Was das Thema eines ausführlichen Buches sein könnte – eine wirklich befriedigende Geschichte der künstlerischen Fotografie liegt überraschenderweise bis dato nicht vor² –, sei hier holzschnittartig skizziert: Wagen wir einen kurzen Blick auf die Bedeutung der Fotografie in der Kunst des 20. Jahrhunderts – mit einem Fokus auf die Entwicklung in der Bundesrepublik Deutschland.

Allgemein sei vorausgeschickt, dass die Geschichte der künstlerischen Fotografie in Europa von derjenigen in den USA stark abweicht. Kann man jenseits des Atlantiks eine mehr oder weniger kontinuierliche Auseinandersetzung von Kunst und Fotografie beobachten, so erfuhr sie in Europa nach einer sehr intensiven Zeit in den 1920er-Jahren im folgenden Jahrzehnt einen tiefen Einschnitt. Die einseitige Funktionalisierung der Fotografie als Mittel der Propaganda in den totalitären Systemen der

² Vgl. die Literatur-Übersicht: <https://www.kleinefotogeschichten.de/literatur>

1930er- und 1940er-Jahre unterbrach die künstlerische Entwicklung des Mediums radikal. Das lässt sich konkret an wenigen Beispielen benennen: So endete die Karriere der in den zwanziger Jahren bereits künstlerisch anerkannten Pioniere August Sander, Umbo oder Albert Renger-Patzsch im Nationalsozialismus. Karl Blossfeldt oder Aenne Biermann verstarben und gerieten ebenfalls bis in die 1970er-Jahre in Vergessenheit. Alexander Rodtschenko kehrte nach seinen Aktivitäten in der mitteleuropäischen Avantgarde in die UdSSR zurück. Und wichtige Fotografen wie André Kertész, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy oder Man Ray emigrierten während des Zweiten Weltkriegs in die USA, Germaine Krull nach Brasilien und Afrika. Zeitgleich exportierte die US-Amerikanerin Berenice Abbott weite Teile des Nachlasses von Eugène Atget in ihre Heimat und sorgte dort für dessen Rezeption.

Im Hinblick auf die künstlerische Fotografie gelang in Deutschland ein ›Neubeginn‹ nach dem Zweiten Weltkrieg nur überaus zögerlich. Als zentrale Figuren im Versuch um eine erneute künstlerische Emanzipation der Fotografie muss man Otto Steinert (subjektive Fotografie), Hilla und Bernd Becher (dokumentarische Fotografie) und Gottfried Jäger (konkrete bzw. generative Fotografie) benennen. Sie allein erreichten im Kunst-Kontext aber zunächst nicht genügend Resonanz und blieben in den kleinen Kreisen der Foto-Freunde stecken. Das änderte sich erst langsam in den 1970er-Jahren als 1972 die Documenta V Fotografie vor allem im Kontext der Konzeptkunst stärker integrierte.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch im Galeriewesen jener Zeit machen – ohne die eine gesellschaftliche Wiederentdeckung der künstlerischen Fotografie nicht gelingen konnte. Die erste deutsche Fotogalerie eröffnete in Köln unter dem Namen Album Fotogalerie; seit 1973 firmierte sie unter dem Namen ihrer Gründer Galerie Wilde. Nach einem dreijährigen Vorspiel der Galerie Clarissa (1965–1968) folgte in Hannover sodann die Spectrum Fotogalerie, ein nicht-kommerzieller Ausstellungsraum. Wiederum ein Jahr später wurde in Aachen von Rudolf Kicken und dem Fotografen Wilhelm Schürmann die Galerie Lichttropfen eröffnet, die seit 1979 von Kicken allein und unter neuem Namen in Köln fortgeführt wurde.

Die eigentliche gesellschaftliche Etablierung der Fotografie erfolgte dann 1977 mit der Documenta VI, bei der die Kunsthistorikerin Evelyn Weiss zusammen mit Klaus Honnef erstmals eine eigenständige Fotografie-Sektion einrichtete. Dort wurden, was bezeichnend ist, nicht nur zeitgenössische Positionen gezeigt. Vielmehr machte es die verschüttete historische Kenntnis der Geschichte der Fotografie offenbar erforderlich, eben jene Fotografie-Sektion zu einem historischen Überblick auszubauen. Analog zur Documenta I, bei der 1955 eine Aufarbeitung der zuvor als ›entartet‹ diffamierten Malerei und Skulptur der klassischen Moderne erfolgte, waren 1977 auch Fotografien des 19. Jahrhunderts zu sehen.

In Düsseldorf wurde 1976 nahezu zeitgleich die erste Professur für künstlerische Fotografie an einer deutschen Kunstakademie eingerichtet und mit Bernd Becher be-

setzt. Damit war ein weitreichender Schritt getan, der später auch an anderen Hochschulen vollzogen wurde. Und auch seitens der Museen tat sich in dieser Zeit einiges: Parallel zur Documenta VI wurde im neu ausgegliederten Kölner Museum Ludwig eine fotografische Abteilung gegründet, was im Folgejahr auch im Essener Folkwang Museum geschah. Die bereits bestehenden Aktivitäten in Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe) und Berlin (dort vor allem die von Michael Schmidt initiierte Werkstatt für Fotografie) wurden dadurch gleichfalls beflügelt. Mehr Aufmerksamkeit erhielt das zu jener Zeit noch immer zarte Pflänzchen Fotografie auch durch einige institutionelle Ausstellungen.

Der Boom der 1990er-Jahre

Der breitenwirksame Boom der Fotografie ließ aber bis in die 1990er-Jahre auf sich warten. Er wurde ganz wesentlich durch die Kunstszene im Rheinland forciert. Namentlich zu nennen sind hier vor allem die in Köln aktiven Jürgen Klauke, Bernhard Johannes und Anna Blume, Sigmar Polke und Gerhard Richter sowie die in Düsseldorf tätigen Katharina Sieverding, Lothar Baumgarten (später New York und Berlin), Klaus Rinke, Hans-Peter Feldmann, Jan Dibbets und nicht zuletzt die frühen Schüler von Bernd und Hilla Becher. Von diesen erzielten zunächst Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff und Thomas Struth besondere Aufmerksamkeit. In diesem Zusammenhang wurde das profitable Label der »Becher-Klasse« bzw. der »Düsseldorfer Fotoschule« geprägt. Diese Marke beglückte den Kunsthandel und wurde auch von den Institutionen fortgeschrieben. Die vermeintliche Einheit der Düsseldorfer Fotograf_innen, von denen tatsächlich nur die Obengenannten nachhaltigen (kommerziellen) Erfolg hatten, war allerdings Mitte der 1990er-Jahre bereits inhaltlich brüchig und vollendete sich sodann schnell zu einem historisierten Phänomen, das in den Museen noch als zeitgenössisch gefeiert wurde. Als Höhepunkte ragen hier auf der internationalen Ebene die Einzelausstellungen von Andreas Gursky 2001 in New York, Chicago und Paris, Thomas Ruffs seit 2001 durch viele europäische Städte wandernde Einzelausstellung, Thomas Struths Retrospektiven in Dallas, Los Angeles und Chicago 2002 und Candida Höfers Beitrag im Deutschen Pavillon auf der 50. Biennale di Venezia im Jahr 2003 heraus. Ebenso fand 2002 im Düsseldorfer Museum Kunstpalast die große, zweiteilige Überblicksausstellung »heute bis jetzt. Zeitgenössische Fotografie aus Düsseldorf« statt, deren thematische Fokussierung 2008 im Pariser Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris als »Objectivités: La Photographie à Düsseldorf« firmierte. Erfolgreich war also ein Label, hinter dem sich eine Diversität künstlerischer Ansätze verbarg, die weder mit ihren Lehrern und in zunehmendem Maße auch untereinander keine große Ähnlichkeit mehr verband.

Spätestens um 2000 war freilich die Düsseldorfer Fotografie kein rein regionales oder nationales Phänomen mehr, sondern als ein internationales Markenzeichen legitimiert. Damit wurde das Verständnis zeitgenössischer deutscher Fotografie flächendeckend geprägt, während andere Ansätze weitgehend aus dem Blick gerieten. Zugleich entwickelte sich mit der partiellen Verabschiedung der dokumentarischen

Sichtweise, die einige Vertreter der ehemaligen »Becher-Klasse« vorangetrieben haben, auch eine künstlerische Heteronomie, die das Ende dieses Markterfolges von innen heraus betrieb.

An dieser Stelle sei die Leitlinie der Rezeptionsgeschichte zugunsten inhaltlicher Aspekte kurz vernachlässigt: was meint ›Heteronomie‹ in der Düsseldorfer Fotografie? Beschränken wir uns auf drei exemplarische Positionen, welche im Bewusstsein des digitalen Zeitalters das traditionelle Paradigma des ›dokumentarischen Stils‹ verabschiedet haben. So geht es bei Thomas Ruff in seinen extrem verschiedenartigen Serien grundsätzlich um eine Befragung der Funktion des Mediums, die seit vielen Jahren auf den Gebrauch der Kamera verzichtet und stattdessen mit einer aneignenden Haltung einhergeht, also fotografische Bilder selbst reflektiert. Im Unterschied dazu betont Andreas Gursky die Konstruktivität des Bildes, die sich zu einer »Enzyklopädie des Lebens« bzw. zu Superzeichen des gesellschaftlichen Lebens verdichten. Auch Jörg Sasse geht von einem Bruch des indexikalischen Zusammenhangs zwischen Kamera und Motiv aus. In seinen »Tableaus« führt er – jenseits des Motivischen – eine Analyse des Bildlichen des Fotografischen vor. Weiter getrieben hat er dies mit den auf gefundenen Fotos basierenden »Skizzen« und in den »Speichern«: Dort zielt Sasse in einer skulpturalen Präsentationsform auf eine Rückverwandlung des digitalen Datenflusses in ein haptisches, analoges Bild-Archiv. Zugleich eröffnet sich hier eine performative Dimension, denn der Rezipient verwandelt sich zu einem Kurator, der den konzeptuellen Vorgaben des Künstlers folgt – eine Umkehrung der traditionellen Beziehung.

Wie auch immer: Die internationale Reputation der wenigen Düsseldorfer Fotografen (tatsächlich zählt ja nur eine Frau zu diesem illustren Kreis) geht mit einer grundlegend veränderten Bildsprache einher. Das betrifft – im Unterschied zur traditionellen Fotografie – die Integration von Farbe, eine neue Art der Rahmung und Präsentation (Diasec-Technik) der seit den ausgehenden 1980er-Jahren erheblich vergrößerten Bildern, die die Konkurrenz mit der Malerei aufnehmen konnten. Für diese, vor allem in Vancouver und Düsseldorf entwickelte Form des Displays schuf der französische Kunsttheoretiker Jean-Francois Chevrier den Begriff des »Tableaus«. Wenig später kam die erkennbare digitale Bearbeitung als ein mögliches Gestaltungselement hinzu.

Mit eben diesen Gestaltungselementen, die sich übrigens nicht allein den Düsseldorfern verdanken, wurde keine *neue* Norm gesetzt, aber der Horizont der Möglichkeiten künstlerischer Fotografie erheblich erweitert. Ein gutes Beispiel dafür ist auch die Fotografie von Günther Förg, der auch als Maler und Bildhauer bekannt war und das große Format noch früher als die Düsseldorfer Fotografen verwendete. In dieser Hinsicht noch avantgardistischer muss die Position von Katharina Sieverding bewertet werden, die das ›Big Picture‹ bereits Ende der 1960er-Jahre einsetzte.

Tatsächlich konnten in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre diverse andere deutsche Fotograf_innen die Konjunktur des wiederentdeckten künstlerischen Mediums nutzen, um größere Aufmerksamkeit für ihr Werk zu erhalten. Namentlich zu nennen sind hier insbesondere Timm Rautert, Joachim Brohm, Michael Schmidt, Thomas Florschütz, Christopher Muller und auch Floris Neusüss, Bernhard Prinz, Gisela Bullacher sowie Michael Wesely.

Es wäre nun eine starke Vereinfachung, wenn man das erwachte Interesse an der gar nicht mehr so jungen Bildform allein als Phänomen des Kunstmarktes begreifen wollte. Ausschlaggebend sind hier auch die Aktivitäten der Museen, von denen viele seit den ausgehenden 1990er-Jahren ihre Sammlungsbestände um künstlerische Fotografie ergänzen und ausstellen. Ohne diese Infrastruktur – zu der auch die Ausbildungsstätten für künstlerische Fotograf_innen in Deutschland zu rechnen sind, die international eine große Anziehungskraft ausüben – hätte der Boom kaum eine nachhaltige Wirkung erzielt.

Wo wir heute stehen

Nähern wir uns bei dem Versuch einer Standortbestimmung nun dem 21. Jahrhundert und kommen zu jenen künstlerischen Positionen, die gegenwärtig den Kunstdiskurs prägen. Hier empfiehlt sich eine Differenzierung in zwei Jahrzehnte. Für den unmittelbaren Beginn des Jahrtausends seien exemplarisch drei Ansätze benannt, die eine fortgesetzte Attraktivität des Mediums in innovativer Manier bekräftigen: Da ist zunächst Wolfgang Tillmans zu nennen, der 2000 mit dem viel beachteten Turner Prize ausgezeichnet wurde und in dieser Folge eine beispiellose Wirkung entfaltete. Nachdem sein Werk zunächst eher durch dokumentarische Aufnahmen einer Jugend-Generation im Kontext von Szene-Magazinen gekennzeichnet war, integriert er im neuen Jahrtausend zum einen Elemente des Amateurhaften, was ihn für Traditionalisten wie auch für Verfechter einer kritischen Fotografie gleichermaßen attraktiv macht. Zum anderen hat Tillmans aber auch experimentelle fotografische Ansätze (Stichwort: ›Abstraktion‹, ›Objekthaftigkeit‹) in sein Werk aufgenommen und erscheint deshalb stilbildend für ein unverkrampftes künstlerisches Schaffen, das im zunehmenden Maße auch durch das politische Engagement seines Urhebers Sympathiewerte erzielt.

Eine zweite zentrale Figur der deutschen Fotografie ist der in Los Angeles lebende und in Hamburg lehrende Thomas Demand, der nach seinen Einzelausstellungen im New Yorker Museum of Modern Art 2005 und in der Nationalgalerie Berlin 2009 mit zu den Aushängeschildern der künstlerischen Fotografie zählt. Seine Fotografien und auch seine bewegten Bilder beruhen auf gebauten Papiermodellen, die fotografiert und dann in gleicher (Lebens-)Größe als Fotografien produziert werden. Demands seit den frühen 1990er-Jahren entstandene Bilder nähern sich in ihrem Spagat zwischen Fotografie und Skulptur hybriden Kunstformen an, die von anderen Künstler_innen unterdessen noch weitergetrieben worden sind. Der Ansatz von Thomas Demand ist durch den öffentlichen Bilddiskurs (vielfach: Pressebilder) motiviert und

erinnert auf ebenso subtile wie elaborierte Weise an gesellschaftlich relevante oder gar historische Ereignisse. Es liegt auf der Hand, dass Demand damit ebenfalls eine durchaus bildkritische Haltung vertritt, die im digitalen Zeitalter zudem den Konflikt von manuellem Schaffen bzw. Realität und medialer Vermittlung vor Augen führt.

Die dritte wichtige Position, die im beginnenden 21. Jahrhundert von großer Bedeutung ist, bezeichnet keine einzelne Person, sondern eine heteronome ›Gruppe‹, die ihren Ursprung in Leipzig findet. Zentraler Ausgangspunkt ist die Klasse von Timm Rautert, der bis 2007 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst lehrte. Seit 1999 initiierte er für seine Studierenden mehrere Gruppenausstellungen unter dem Begriff »Klasse Rautert« – was dem Düsseldorfer Label verdächtig ähnlich klingt, aber wohl keineswegs als analoge Marketingstrategie gedacht war. Die Differenz wurde vielmehr in den Pressemitteilungen dergestalt betont, dass man eine Heterogenität der Spielarten des Fotografischen in den Vordergrund stellen wollte. Es sind dementsprechend deutliche technische Differenzen und auch unterschiedliche Präsentationsformen bei den einzelnen Fotograf_innen zu erkennen, die für die Ausbildung eines Markenzeichens ungeeignet sind. Auch der Hinweis auf ein gemeinsames Interesse an einer kritischen Umgangsform mit dem Medium reicht als *tertium comparationis* nicht aus. Insofern ist der Zusammenschluss dieser Künstler_innen zu einer Klasse fraglich – was aber keinesfalls die künstlerische Qualität einzelner Ansätze infrage stellt. Namentlich hervorzuheben sind in dieser Beziehung Viktoria Binschok, Peggy Buth, Sven Johné, Ricarda Roggan, Adrian Sauer, Oskar Schmidt und Tobias Zielony, die mittlerweile eine wichtige Rolle im überregionalen fotografischen Diskurs einnehmen.

Auch jenseits dieser drei Ansätze hinaus kann man auf einer anderen Ebene noch auf einige Themen hinweisen, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine große Rolle spielten und aktuell z. T. noch immer spielen. Da ist das Thema des *Archivs*, das in verschiedenen Formen von künstlerischem Interesse ist. Hier geht es nicht allein um eine historische Rückwendung, um eine Reflexion eingeübter Wahrnehmungsformen, sondern auch um eine Auseinandersetzung mit Bildern als Daten, die in der Gesellschaft als Wirtschafts- und Machtinstrumente eingesetzt werden können. Überdies sind die verschiedenen Formen des *Politischen* wieder verstärkt von künstlerischer Relevanz. Nur in wenigen Fällen führt dies zu plakativen Formen der fotografischen Rhetorik, doch die Suche nach einer neuen Sprache einer politisch motivierten Bildkritik ist ein ebenso virulentes wie schwieriges Thema. Von großer Bedeutung in der zeitgenössischen künstlerischen Fotografie sind nach wie vor auch mediale Reflexionsweisen und die Erkundung *hybrider Bildformen*. Man braucht keine modischen Neologismen wie den der »Post Internet Art« zu bemühen, um sich darüber klar zu werden, dass die Form des »Tableaus« mittlerweile längst verabschiedet ist. Den Exponenten dieser damals revolutionären Form eines bildmächtigen fotografischen Displays ist dies – man beachte die als Motto dieses Textes zitierte Aussage von Jeff Wall – durchaus bewusst. Mittlerweile setzen sich nicht nur Wall, sondern auch diverse deutsche Künstler_innen (etwa Andreas Gursky und Louisa Clement) Smartphone-Kameras bei der Produktion ihrer Bilder ein.

Wir kommen im Zuge unserer naiven Entwicklungsgeschichte, die sich bislang als eine Rezeptionsgeschichte maskierte, mit einem nächsten Zehn-Jahres-Schritt im Bereich der unmittelbaren Gegenwart an, sodass die Perspektive immer subjektiver wird und beinahe bekenntnishafte Züge annimmt. Das gilt sowohl für die einzelnen Positionen, die namentlich zu nennen sind, als auch für grundsätzliche Erwartungen an das fotografische Bild. Historiker und Theoretiker blicken vorzugsweise verlässlich zeitlich nach hinten. Allgemein darf man von wirklich zeitgemäßen Fotografien sicher mindestens doppelte Dimension erwarten: die Absetzung von der alltäglichen Bilderflut (ästhetische Differenz) als auch vom historischen Bildrepertoire (historische Differenz).

Im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends geht die Erfahrung einer veränderten gesellschaftlichen Realität wenig überraschend einher mit einem modifizierten Bilderkosmos. Das Zauberwort der *Digitalisierung* wurde in diesem Beitrag schon mehrfach erwähnt. In diesem Zusammenhang ist es jedoch wichtig, die Unterscheidung zwischen digitaler Technik als einer bildlichen Entstehungsweise einerseits und der Digitalisierung als einem thematischen Inhalt der Fotografie der Gegenwart andererseits einzuführen. Dass beide Bereiche zusammenfallen können, ist unbestritten. Der letztgenannte Aspekt aber, die Thematisierung des Digitalen, gewinnt in jüngster Zeit zunehmend an Bedeutung. Dabei ist die digital verursachte Bilderflut, die uns vor allem im Umgang mit dem Internet begegnet, generell nichts Neues. Sie wird seit Jahrhunderten beklagt, lediglich ihr quantitativer Zuwachs hat sich deutlich verstärkt. In den verschiedenen Formen der »Appropriation Art« ist sie zuletzt eine inhaltliche Motivation für Künstler_innen gewesen.

Werden wir zum Abschluss konkreter: Zu den bereits genannten wichtigen deutschen Künstler_innen haben sich in den letzten Jahren weitere Namen hinzugesellt – entweder, weil sie neu entdeckt worden sind oder weil ihre Rezeption verspätet stattgefunden hat. Namentlich nennen möchte ich die folgenden unterschiedlichen Ansätze: die (nicht nur) medienreflexiven Positionen von Jochen Lempert und – nahezu antipodisch dazu – Beate Gütschow; die ebenso konzeptuellen wie bildkritischen Ansätze von Dieter Kiessling, Peter Piller, Barbara Probst und Jan Paul Evers; die den Dokumentarismus und die Bildgeschichte gleichermaßen reflektierenden Ansätze von Annette Kelm, Heidi Specker, Laura Bielau, Andrzej Steinbach und Sabrina Jung. Auch über reaktualisierte Tendenzen des Feminismus hinaus ist insgesamt eine größere Aufmerksamkeit für weibliche Positionen unverkennbar. Sollte das alte »neue Medium« also mittlerweile tatsächlich ein emanzipatorisches Potential eröffnen, das im vergangenen Jahrhundert noch erstaunlich unterentwickelt war? – Die Auswahl der Künstler_innen des Kubus. Sparda-Kunstpreises 2019 spricht dafür. Inwieweit sie darüber hinaus zukunftsweisend ist, wird sich zeigen.

Stefan Gronert