

FRAGILE FRAGMENTE

Fotografien aus Berlin an der Grenze zwischen
Figuration und Abstraktion, 1988 – 2003

Werke aus der Sammlung der Artothek
der Sozialen Künstlerförderung im
Abgeordnetenhaus von Berlin

Neue Grenzen erforschen: Fotografie zwischen Figuration und Abstraktion im Berlin der 1990er Jahre

Die Fotografie der 1990er Jahre zeichnet sich, der reinen Abbildfunktion nahezu enthoben und sich zwischen Figuration und Abstraktion bewegend, durch ein Spektrum an fotografischen und konzeptuellen Ansätzen aus: Figürliche Sujets und dokumentarische Aufnahmen sind genau wie abstrakte Werke in ihrer Vielgestaltigkeit allseits vertreten. Collagen, Montagen und Verfremdungen, Installationen und dreidimensionale Objekte sind Mittel und Verfahren, mit denen die Abgrenzungen der klassisch abbildenden, zweidimensionalen Fotografie untersucht und überschritten werden.

Für die Ausstellung *Fragile Fragmente* im Abgeordnetenhaus von Berlin liegt der Fokus auf Werken, die sich an der Grenze von Abstraktion und Figuration bewegen. Dies ist ein besonders bemerkenswertes Merkmal der künstlerischen Fotografie zum Ende des Jahrhunderts, welches hier hervorgehoben werden soll. Es geht um Werke, die nicht klar in die eine oder andere Kategorie einzuordnen sind. Figurative und gegenständliche Motive wie Gebäude, Gesichter oder Pflanzen sind zu erkennen. Jedoch sind diese nur selten realistisch abgebildet. Vielmehr kommt es durch die verschiedensten Bearbeitungen wie Überlagerungen, Unschärfe oder Fragmentierung zu starken Verfremdungen. Auf diese Weise abstrahiert, sind die Sujets der Werke auf den ersten Blick nicht immer klar erkennbar, sie entziehen sich der unmittelbaren Wahrnehmung. Andersherum betrachtet, kann ein zunächst abstrakt erscheinendes Bild auf den zweiten Blick durchaus Hinweise auf gegenständliche Komponenten geben.

Obwohl bekannt, wird der Begriff der *Abstrakten Fotografie* erst seit Anfang des 21. Jahrhunderts als Charakterisierung einer eigenständigen Kunstform verwendet – als Teilgebiet der abstrakten Kunst, das sich sowohl im Austausch mit anderen Gattungen als auch eigenständig entwickelt hat¹. Die begriffliche Einordnung soll dabei darauf hinweisen, dass neben der gegenständlichen fotografischen Abbildung auch ein Gebiet der „nichtgegenständlichen, gegenstandsungebundenen, gegenstandsfreien oder gegenstandslosen“ Fotografie existiert².

In den Anfängen der Fotografie, zunächst als rein abbildendes Medium verstanden, entstehen bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts Darstellungen einer nicht der Realität entsprechenden Wirklichkeit, bearbeitet durch Retusche, Montage und andere Techniken am Negativ sowie am Abzug. Susan Sontag diskutiert die Verbindung zwischen Fotografie und Realität in ihrem bekannten Essay *Über Fotografie*: „Auch wenn es in gewisser Hinsicht zutrifft, daß die Kamera die Realität einfängt und nicht nur interpretiert, sind Fotos doch genauso eine Interpretation der Welt wie Gemälde und Zeichnungen.“³ Bereits minimale Entscheidungen wie Bildausschnitt, Licht- und Schatteneinfall oder Zeitpunkt des Auslösens nehmen Einfluss auf das scheinbar unbeeinflusste Abbild der Wirklichkeit.

Das sich verbreitende Verständnis, eine Fotografie stelle nicht zwingend die Realität dar, führt seit Anfang des 20. Jahrhunderts zu zahlreichen experimentellen Werken. Diskutiert wird z.B. die Umkehrung des Blickes, die Kamera als Sujet, die Selbstreflexion des Mediums oder die kamera-lose Fotografie. Licht, Bewegung und Farbtöne werden untersucht, um die eigene Wahrnehmung zu hinterfragen und durch die Kunst zu versuchen, neue Perspektiven zu erschaffen. Abstrakte Fotografien stellen einen Gegenpol zur Dokumentation, zum Journalismus, zur fotografischen Auftragsarbeit in Mode und Werbung dar. Die Strömung ist bekanntlich nicht neu. In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg kommt es zu verschiedensten abstrakten Ausdrucksweisen, in der Malerei wie auch in der Fotokunst. Im fotografischen Werk von Künstler/innen wie Herbert Bayer, Germaine Krull, László Moholy-Nagy oder Man Ray zeichnen sich starke abstrakte Tendenzen ab. Verwendet werden hier Techniken der Montage und Collage sowie Mehrfachbelichtungen oder Licht- und Schattenspiele.

Die Künstler/innen der Avantgarde befassten sich mit der Erforschung neuer fotografischer Techniken, beispielsweise der kamerалosen Fotografie durch Foto- und Rayogramme. Die direkt auf dem Negativ erstellten Lichtspuren zeigen eine völlig neue Umgangsweise mit dem Medium. Zudem ist ein neuer Fokus auf Details, Strukturen und Materialien zu sehen. Als Bezugspunkt dieser experimentellen Fotografie diente die abstrakte und gegenstandslose Kunst. Form und Komposition sind teilweise Gemälden von Künstlern wie Wassily Kandinsky oder Kasimir Malewitsch entnommen⁴. Wichtig anzumerken ist dabei, dass die Künstler/innen der 1920er Jahre oftmals analog zu ihrer Arbeit in den Medien Malerei und Bildhauerei fotografische Techniken experimentell erforschten und in ihnen neue gestalterische Möglichkeiten, auch über das fotografische Medium hinaus, aufdeckten⁵.

Einen klaren Bezug auf die Fotografie jener Jahre, auf Bauhaus, Neues Sehen oder Surrealismus, nimmt die sogenannte *Subjektive Fotografie* der 1950er Jahre. Die Strömung entstand aus den Lebensbedingungen der Zeit kurz nach dem Zweiten Weltkrieg. Das „Subjektive“ jener Bilder

machte sich in der individuellen Einwirkung der Fotograf/innen bemerkbar. Ideen und Gefühle wurden zunehmend wichtiger als die Realität: „Der Fotoapparat diente der Entdeckung persönlicher Gefühle, die von den Objekten der sichtbaren Welt symbolisiert wurden.“⁶ Dinge wurden nicht nur betrachtet als das, was sie sind, sondern auch als das, was sie sein können. Die *Subjektive Fotografie* wird als Gegenpol zur angewandten Gebrauchs- und Dokumentationsfotografie angesehen – die Künstler/innen waren auf der Suche nach einem neuen fotografischen Stil⁷. Die Mittel sind den 1920er Jahren entlehnt: ein Interesse für elementare Formen und strenge Kontraste, eine Vorliebe für Strukturen und der Fokus auf Details.

Vor dem Hintergrund der historischen Vorläufer stellt sich die Frage nach der zeitgenössischen sowie heutigen Bedeutung der Formensprache einer sich zwischen Figuration und Abstraktion bewegenden Fotografie der 1990er Jahre. Ein wichtiger Aspekt ist hier, dass durch abstrahierende Techniken die Visualisierung einer Idee in den Vordergrund rückt, welche Gegenständlichkeit und Wiedererkennungswert zunächst vernachlässigt. Auf diese Weise werden neue, vom Werk ausgehende Aussagen ermöglicht, die über das reine, fotografische Abbild hinausgehen und die Möglichkeiten der Wirklichkeit überschreiten⁸.

Die in der Ausstellung gezeigten fotografischen Kunstwerke arbeiten dabei mit verschiedensten Formen der Abstraktion. So wird das Sichtbare, Reale oder Gegenständliche zwar abgebildet, jedoch durch Techniken der Fragmentierung, Verwischung, Nahaufnahme, durch nachbearbeitende, das Negativ oder den Abzug betreffende Bearbeitungen oder auch in der Gestaltung des Gegenstandes selber – verhüllt, bemalt, verdoppelt – verfremdet. Auf diese Weise entsteht ein Fokus auf Form und Struktur, auf Bereiche außerhalb des Gängigen und des Möglichen in Richtung Traum und Albtraum, Mythos und Fantasie, Utopie, Dystopie, Kindheitserinnerungen, Wunschvorstellungen, Surrealem oder Irrealem. Besonders im Zwischenraum der rein abbildenden und der vollkommen verfremdeten Fotografie entstehen spannende Felder, die eine poetische Bildsprache mit weitreichenden Interpretations- und Betrachtungsräumen ermöglichen.

Eine Zeit, von Übersättigung durch die Fotografien der Medien geprägt, zeigt eine Künstler/innen-generation auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums. So sind in Gerhard Faller-Walzers Werkserie *Archäologische Funde aus der Gegenwart* (1991) durch den kleinen Bildausschnitt zunächst nur Farb- und Materialstrukturen zu sehen, ähnlich der Fotografien des Neuen Sehens der 1920er Jahre. Bei näherem Hinsehen ist jedoch rostiges Metall erkennbar sowie moderne Kabel und Rohre. Vorgefundene Spuren und Strukturen werden hervorgehoben und der Interpretation freigegeben. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine reine Reduktion auf Muster und Strukturen. Im Gegenteil wird das Motiv durch den größten Bildausschnitt der dreiteiligen Serie aufgeschlüsselt. Spuren der Zeit an metallenen Türen eines industriellen Raumes werden hier als

geschichtsträchtige Zeichen inszeniert. Das sonst Nichtbeachtete wird in einer Archäologie und Aufzeichnung des Alltags hervorgehoben.

Der urbane Stadtraum und die Natur, verändert oder erschaffen durch die Menschen, ist dabei ein beliebtes und wiederholt bearbeitetes Sujet der Zeit. Zwei Werkserien, *Stadt hinter Längsblende* von Kurt Buchwald, 1997 im Prenzlauer Berg aufgenommen, und *Wald I-IV* (1995) von Timo Kahlen arbeiten mit vor die Kamera gehaltenen Objekten und Blenden, die das Bild zum großen Teil verdecken oder stören. Das Resultat ist ein nur teilweise sicht- und erkennbares Sujet, der Rest des Bildes bleibt hinter einem schwarzen Balken bzw. weißen Abdeckung unsichtbar. Durch Buchwald als „Störbilder“ bezeichnet, hindern sie den freien Blick und lassen das Dahinterliegende offen. Themen der Zensur sowie der Vollkommenheit eines Bildes kommen hier zur Sprache und der neue Umgang mit der jahrzehntelang geteilten Stadt nach der Wende wird thematisiert. Auch das jüngste Werk der Ausstellung, Ute Ludwigs dreiteilige Werkserie von 2003, benutzt Komponenten, die den freien Blick auf das Objekt stören, wobei hier Teile des Bildes durch in ihrer Farbigkeit auffällige, opake Farbaufträge verdeckt werden.

Die industrielle Seite der Stadt scheint bei Anja Knecht (*Ohne Titel*, 1995) oder in Dagmar Uhdes dreiteiligem Werk mit dem klanghaften Titel *Er wird die Augen zukneifen, wenn er ins Freie tritt, wie es die Nachtvögel tun* (1992) Inhalt der Werke zu sein. Tatsächlich sind beide Fotografien jedoch durch die Licht- und Schattenspiele sowie engen Ausschnitte so stark abstrahiert, dass eine Auflösung des Sujets eine Vielzahl an Betrachtungspositionen ermöglicht.

Auch die Natur bekommt in den ausgestellten Werken ihren Platz. Helene Herbs dreiteilige, unbetiteltete Arbeit von 1993 zeigt einen toten Vogel, um ihn herum sechs Eier im Halbkreis angeordnet. Die Szene verschwimmt in den seriell folgenden Werken vermehrt und entwickelt sich eher zu einer Farbtonstudie als dem Abbild einer – sonst wie arrangierten – Wirklichkeit. Lesbar ist das Motiv als Dichotomie zwischen Leben und Tod: Durch die verschwommenen Bildkomponenten scheint Bewegung in das Stilleben zu kommen.

Verena von Hugo untersucht in ihrer mit *Der Hühnergott* betitelten Werkserie von 1994 unter anderem an der Ostseeküste vorkommende Meeressteine mit natürlich entstandenem Loch auf ihre volkstümlich mythische Bedeutung. Die acht Steinfotogramme werden durch eine Textarbeit abgeschlossen, in welcher der russische Dichter Jewgeni Jewtuschenko sich auf die Suche nach den scheinbar glückbringenden Steinen macht. Mit der Technik des Fotogramms wird lichtempfindliches Fotopapier direkt durch den Kontakt mit einem Objekt ohne die Verwendung einer Kamera belichtet.

Ob Sonnenfinsternis, Bewegungsstudie, Schattenspiel oder verbranntes Negativ – in den Werkserien von Karl-Heinz Eckert (*Aus der Serie: Sonnensieb und Wolkenträger*, 1993) und Uwe Wollschlaeger (*Aus der Sequenz: a retro – ab ante*, 1991) wird viel angedeutet, jedoch sind die Sujets derart abstrahiert, dass die Gewissheit ohne weitere Informationen stets bei den Betrachter/innen liegt. Dies mag auf den ersten Blick ungreifbar und vage erscheinen. Genau diese Offenheit einer nicht auf eine Lesart festgelegten Darstellung ist es jedoch, die es ermöglicht, die Werke mit einem zeitgenössischen Blick zu betrachten und weiterzudenken. Somit können diese wie auch andere Werke der Ausstellung in ihre Zeit eingeordnet werden und sind gleichzeitig so offen gehalten, dass auch heute bedeutsame Themen durchaus Platz in der persönlichen Betrachtung finden und gesellschaftliche Relevanz besitzen.

Die zwei Werkserien erinnern an naturwissenschaftliche Bilder, in denen zu untersuchende Materialien reproduziert bzw. dargestellt werden. Durch die Fotografie ist es möglich, mit dem bloßen Auge unsichtbare Phänomene sichtbar zu machen. Durch Vergrößerung bzw. Verkleinerung, durch Langzeitbelichtungen oder die Verwendung von Röntgen-, Ultraviolett- oder Infrarotstrahlen werden wissenschaftliche Untersuchungen sichtbar – und dadurch oft erst möglich. Die faszinierende Schönheit solcher Aufnahmen wurde bereits im Bauhaus entdeckt und entwickelte sich zum Leitmotiv der Avantgarde der 1920er und 1930er Jahre⁹. Fotografien und andere maschinell erzeugte Bilder wie Diagramme oder Kurven werden in der Naturwissenschaft oft als möglichst objektive Darstellung von Experimenten verwendet, welche ohne Beeinflussung durch Sprache, Meinung oder Gefühl Resultate kommunizieren können. Die Bilder werden dabei nach Lorraine Daston und Peter Galison zur Sprache der Phänomene selbst¹⁰.

Die experimentellen Fotografien von Karl-Heinz Eckert fixieren ein durch das Licht der Sonne natürlich entstandenes Bild permanent auf Fotopapier. Im Gleimtunnel, Nähe Gesundbrunnen im Berliner Wedding, entdeckte der Fotograf Löcher in der Tunneldecke, die wie eine Camera Obscura ein Spiegelbild des Himmels in das Innere des Tunnels projizierten. Doch selbst mit dem Wissen dieses eher alltäglichen Phänomens in einem industriellen, urbanen Kontext entstehen Assoziationen zu wissenschaftlichen Darstellungen.

Die Werke der Ausstellung verwenden auch dann abstrahierende Techniken, wenn Menschen auf den Werken zu erkennen sind. So handelt es sich hier meist um anonyme, undefinierte Gestalten. Unschärf oder von hinten aufgenommen, entziehen sie sich einer klaren Zuordnung. Verschiedene Arbeiten von Birgit Kleber untersuchen eine zeitgenössische Darstellungsweise des menschlichen Körpers. In *Back* (1996) wird die Nackenpartie von fünf Frauen – anonym und identifizierbar zugleich – statt des im Portrait üblichen Gesichts gezeigt. Auch in ihrer älteren Arbeit *Ohne Titel I-III* von 1988 scheint die Künstlerin zwar zunächst klassische Portraits zu zeigen. Doppelt angeordnet,

die Gesichter erkennbar, jedoch durch Bewegung, Unschärfe oder starken Lichteinfall abstrahiert, erscheinen die Gesichtsausdrücke wie in Trance, die Betrachter/innen bannend. In ihrer vierteiligen Serie *Ohne Titel* von 1993 verschwimmen die abgebildeten Figuren zunehmend mit den Blautönen des Hintergrunds. Nur noch als unscharfe Silhouette erkennbar, lassen die malerisch wirkenden Bilder klare Zuordnungen zu Raum, Zeit und Geschlecht offen. Die Unschärfe¹¹, die in der Fotografie in der Regel als Makel angesehen wird – das ideale Bild ist gestochen scharf –, wird hier nicht nur absichtlich produziert, sondern auch auf der ganzen Bildfläche betont. Das nicht fokussierte Bild lässt vieles im Verborgenen, einzelne Details können sich nicht in den Vordergrund drängen und so kommt es vielmehr zu einer Eindringlichkeit der Bildwirkung im Ganzen.

Andere figurative Fotografien verwenden die Darstellung fragmentierter Körperteile, so Jürgen Baumanns großformatiges, dreiteiliges Werk *Can you ear me* (1994). Ohr, Auge und Mund sind als Ausschnitt zu sehen; in der Bewegung festgehalten, setzen sie sich, im Ganzen betrachtet, zu einer narrativen Körperlichkeit zusammen, die in einem flüchtigen Moment eingefangen scheint. Andere in der Ausstellung vertretene Künstler/innen verhüllen die dargestellten Körper auf ihren Abbildungen. Köpfe und Hände, die sich durch Stoffbahnen gerade so erkennbar abzeichnen, weisen auf einen neuen, abstrahierenden Umgang mit Körper und Identität. Heiderose Tomaskowitz zeigt in ihrer unbetitelten Arbeit von 1994 eine in schwarze Stoffbahnen verhüllte Gestalt, die gleichzeitig fest wie Gestein und fließend wie Wasser zu erscheinen vermag. In Sven Hoffmanns großformatigen Werkserien – die zweiteilige Arbeit *Manus* (1996) sowie das Triptychon *Biosphäre Bomb III* (1997) – arbeiten sich mal einzelne Hände, mal ganze Körper, das Gesicht kaum erkennbar, durch mit Steinmehl bzw. Marmor bestaubte Latexflächen.

Ein Großteil der Werke in der Ausstellung ist in Schwarz-Weiß gehalten, was wiederum auf eine starke Tendenz der künstlerischen Fotografie jener Zeit hinweist. Durch zumeist in Russland entstandene Portraits bekannt geworden, weisen die frühen, großformatigen Arbeiten von Ingar Krauß fragmentierte, surrealistische Komponenten auf. Das Werk *Ohne Titel* (1998) zeigt einzelne, menschliche Augen, ausgeschnitten und als Fragment der sie repräsentierenden Körper übereinander in einer Reihe angeordnet. Die Augen scheinen im kargen Lagerraum zu schweben. Ähnlich im Collage-Verfahren ist auch Lisa Schmitz' achteilige unbetitelte Werkserie von 1992 entstanden. Die kleinformatigen Werke stellen vier Rohröffnungen von Kanonen aus dem Innenhof des Deutschen Historischen Museums Berlin vier mit Gittern überklebten Steinfiguren gegenüber. Es handelt sich hierbei um die Mündern von sterbenden Kriegerern, die um 1700 von Andreas Schlüter für das Berliner Zeughaus angefertigt wurden.

Auch fast klassisch wirkende Portraitaufnahmen sind in der Ausstellung vertreten. Die Gesichter sind jedoch wie bei Ingar Krauß (*Ohne Titel I*, 1996) nur hinter einer vom Regen bedeckten Scheibe

oder in Dagmar Uhd's *Portrait des Stierkämpfers Francisco Rivera* (1997) stark gekörnt und durch Rauschen und Flimmern nur unscharf erkennbar. Die überlebensgroße Fotografie zeigt eine andere Möglichkeit der Distanzierung zur Realität. Zwei weitere Werke Dagmar Uhd's (*Ohne Titel*, 1995 und *Ohne Titel*, 1995/1996) scheinen auf den ersten Blick in die Kategorie „Portrait“ zu passen. Die zwei zunächst identisch erscheinenden Werke zeigen in der Luft schwebende Büsten, deren Ursprung – Schaufensterpuppe oder Abguss eines menschlichen Kopfes – durch den abstrahierten Hintergrund nicht ergründbar sind.

Besonders die experimentellen Arbeiten verdeutlichen, welche Vielzahl an Arbeitsprozessen angewendet wird, in denen oftmals nicht nur das Endergebnis, sondern auch der Entstehungsprozess sichtbar wird. Beispiele hierfür sind Stefan Zeyens sich um die eigene Achse drehende Körper, in gleißend gelbes Licht getränkt, in sich selbst und ihrer Bewegung auflösend (*Aus dem Zyklus: Describing Sculpture, Caecilia/Eric*, 1995). Auch Uwe Wollschlaegers dreiteilige Arbeit *Ohne Titel* (1992) und Timo Kahlsens Bewegungsstudien (*Bewegung I-IV*, 1994) fangen durch Langzeitbelichtung die Spuren des sich bewegenden Lichtes ein. Der abgebildete Gegenstand löst sich durch dieses Verfahren zunehmend auf und wird dadurch entmaterialisiert. Schließlich nur noch als Linien oder Schatten erkennbar, ist eine genaue Zuordnung nicht mehr möglich und eine Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten entsteht.

Die zwei in der Ausstellung vertretenen fotografischen Objekte ermöglichen schließlich einen ungewohnten, dreidimensionalen Blick auf das klassisch zweidimensionale Medium der Fotografie. Das paraventartig aufgestellte Triptychon *Cloning* (1994) von Ulrike Bolenz spielt mit Licht und Form und ermöglicht so neue Überlagerungen und Durchblicke. Die lebensgroße und verdreifachte Frauendarstellung scheint uns, obwohl durch Überarbeitungen verfremdet, direkt ins Gesicht zu blicken. Bolenz arbeitet dabei mit Schichten und Überlappungen. Am Objekt entstehen Transparenz, Schatten und Licht; die Umrundung des Werkes und das beidseitige Betrachten ermöglichen neue Betrachtungsräume.

Die innerhalb von Türfenstern angeordneten Fotografien aus dem Werk *Zopping – Lidschlag I und II* (1997) von Pat Binder wechseln Ausschnitte aus Fernsehsendungen (Wetterbericht, Fußballspiel, Tanzaufführung, Interview) mit verschiedenen Gesichtsausdrücken ab. Die Augen mal geöffnet, mal geschlossen, wird hier die Rolle der Betrachter/innen untersucht. Als – auf Anweisung der Künstlerin – an der Wand lehndes Objekt, ermöglicht die Installation im Raum Schattenspiele, die dem Werk eine neue Ebene hinzufügen. Hinter dem Werk an der Wand bilden sich Spiegel- und Abbilder der beidseitig sichtbaren Fotografien, die sich durch die Bewegung der Betrachter/innen noch weiter verändern.

Die Fotografien in der Ausstellung verweisen durch die sehr vielseitigen Mittel der Abstraktion auf eine Welt hinter dem Bild. Reduziert oder aufgeblasen, in Einzelstücke aufgeteilt, wiederholt, verdeckt oder hervorgehoben vermögen sie auf einen flüchtigen und zerbrechlichen Moment zu verweisen. Jene *fragilen Fragmente* sind als Ausschnitte einer Schaffensphase oder eines Werkkomplexes angehender Künstler/innen zu verstehen. Als Momentaufnahme können sie auf die Ideen, Träume, Wünsche, Visionen und Ausdrucksformen der Zeit verweisen. Gedacht ist die Ausstellung als Ausschnitt und Einblick – und nicht als allumfassender Überblick – in eine von Veränderung und Aufbruch, aber auch Unsicherheit und Neuanfang geprägte Zeit, in der die Grenzen – geografisch, kunstgeschichtlich, emotional, medial – hinterfragt, überschritten und neu gezeichnet werden.

Teresa Reichert

Anmerkungen:

1. Siehe Gottfried Jäger, *Abstrakte Fotografie* (2002). In: Ruth Horak (Hrsg.), *Rethinking Photography I + II – Narration und neue Reduktion in der Fotografie*. Graz, New York 2003, S. 163.
2. Ebd.
3. Susan Sontag, *Über Fotografie*. Frankfurt am Main 1984, S. 6.
4. Siehe Manfred Schmalriede, *Die subjektive Fotografie und ihre Beziehung zu den zwanziger Jahren*. In: Ute Eskildsen (Hrsg.), *Subjektive Fotografie – Bilder der 50er Jahre*. Essen 1984, S. 22.
5. Ebd., S. 23.
6. Shelley Rice, *Jenseits des Realen – Die subjektive Fotografie*. In: Michel Frizot (Hrsg.), *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998, S. 660–678, hier: S. 664.
7. Zum Thema der Subjektiven Fotografie siehe: Eskildsen (wie Anm. 5).
8. Siehe hierzu Jäger, S. 177 (wie Anm. 1).
9. Siehe Rice, S. 674 (wie Anm. 6).
10. Zum Thema Sichtbarkeit, Sichtbarmachung und dem wissenschaftlichen Bild siehe: Lorraine Daston und Peter Galison, *Das Bild der Objektivität* (1992). In: Peter Geimer (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit – Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main 2002, S. 29–99.
11. Zum Thema der Unschärfe im fotografischen Bild siehe: Wolfgang Ullrich, *Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde*. In: ebd., S. 381–412.

Weiterführende Literatur:

Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main 2012

Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen 1999

Michel Frizot (Hrsg.), *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998

Peter Geimer (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit – Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main 2002

Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg 2010

Gottfried Jäger (Hrsg.), *Die Kunst der Abstrakten Fotografie*. Stuttgart, New York 2002

Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelnunx (Hrsg.), *Theorie der Fotografie*. Band 4: 1980 – 1995. München 2000

Rosalind E. Krauss, *Das Photographische – Eine Theorie der Abstände*. München 1998

Susan Sontag, *Über Fotografie*. Frankfurt am Main 1984

Herta Wolf, *Paradigma Fotografie*. Frankfurt am Main 2010