

II. PROBLEME DER ANGEWANDTEN BILDWISSENSCHAFT

2. Bildwissenschaftliche Fragen im Bereich von Fotografie und Film

GOTTFRIED JÄGER

Generative Fotografie. Versuch einer Einordnung

Einleitung

Generative Fotografie ist Idee und sichtbarer Ausdruck eines historischen Syntheseversuchs aus exakter Ästhetik und Fotografie, eine Bildform eigener Prägung. Sie kann ursächlich auch als Reaktion auf die in den 1950er- und 1960er-Jahren dominierenden fotografischen Bewegungen ›Subjektive Fotografie‹ (STEINERT 1952) und ›Totale Photographie‹ (PAWEK 1960) gelten, denen sie eine neue konkrete fotografische Bildsprache, frei von Symbolismus und Realismus, entgegensetzt.

1968 traten entsprechende Aktivitäten erstmals öffentlich in Erscheinung. Das Bielefelder Kunsthaus richtete unter diesem Titel eine Ausstellung ein (Abb. 1). Ihre Autoren Kilian Breier, Pierre Cordier, Hein Gravenhorst und der Verfasser dieses Beitrags, der den Begriff prägte, verzichteten in ihren Werken bewusst auf jede Art der Wiedergabe außerbildlicher Realität. Das Medi-



Abb. 1: Ausstellung Generative Fotografie. Wandabwicklung mit Arbeiten von Hein Gravenhorst (l.) und Gottfried Jäger (r.). Kunsthaus Bielefeld, 1968

um wurde zum Objekt, das eigene Zeichen setzt. Eine nicht-gegenständliche, systematisch-konstruktive fotografische Formsprache mit deutlich seriellem Einschlag entstand. Durch ihre Nähe zu Zahl, System und Programm schlägt sie eine Brücke zur rechnergestützten Kunst unserer Zeit.

Der Beitrag thematisiert Stationen und Spezifika dieser Richtung. Im Rahmen des Bildsystems Fotografie ist sie ein Sonderfall. Aber auch ein Beispiel für den historischen Anschauungswandel, der mit Entwicklung und Bewertung der Fotografie einhergeht: Vom Foto als Abbild (Icon) über das Foto als Sinnbild (Symbol) zum Foto als Strukturbild (Symptom) – bis hin zum Foto als Reflexbild (Index). Das war ein weiter und beschwerlicher Weg, dessen interessanter, mehr als hundertfünfzigjähriger Ausbau längst nicht immer konfliktfrei verlief, sondern von heftigen ideologischen und sozialen Auseinandersetzungen begleitet war. Die Geschichte wird an anderem Ort ausführlicher beschrieben (vgl. JÄGER 2005). Hier geht es lediglich um einen Teilaspekt dieser Entwicklung, eine Sonderform, durch die der fotografische Weg eine neue Richtung gewann.

I. *Begriff und Entwicklung der Generativen Fotografie*

Der Begriff ›Generative Fotografie‹ wurde 1968 als Titel einer Ausstellung im Bielefelder Kunsthaus mit der Absicht eingeführt, den fotografischen Prozess als bilderzeugendes, ›generatives‹ System aufzufassen und zu etablieren (JÄGER 1968). Dabei bildete die Idee der konstruktiven Gestaltung von Anfang an eine feste Grundlage für alle künstlerischen Schritte. Kennzeichen der Projekte generativer Fotografie ist ihr analytisches und methodisches Vorgehen. Fotografische Gestaltungsparameter werden schrittweise erschlossen und der Bildkomposition zugeführt. Dabei werden auch bildnerische Verfahren im Grenzbereich der Fotografie eingesetzt. Bevorzugte Mittel sind neuartige, eigens konstruierte Apparaturen in Verbindung mit der Bildreihentechnik und dem eindeutig definierten Programm.

Die Idee dazu entwickelte sich im Schnittfeld dreier Entwicklungslinien, die die Generative Fotografie in sich aufgenommen und auf ihre Weise fortgeführt hat:

Die erste Linie ist durch die Entwicklung der Experimentalfotografie bestimmt. Ihr Anfänge liegen in den 1910er- und 1920er-Jahren, in denen europäische Künstler wie Alwin Langdon Coburn, Christian Schad, Lás-

zló Moholy-Nagy und Man Ray aus den unterschiedlichsten Ansätzen heraus neue Ideen und Praktiken erschlossen. Sie folgten nicht dem vorherrschenden Credo einer realistischen oder dokumentarischen Fotografie. Sondern sie suchten das latente und noch unentdeckte Bild, das im fotografischen Prozess verborgen war. Sie reduzierten das Foto auf seine Grundbestandteile, seine unverzichtbaren Elemente Licht und lichtempfindliches Material, und ließen alle verzichtbaren Bestandteile beiseite. So den Gegenstand und die Kamera sowie viele derjenigen Parameter, die bis dahin als wesentlich galten. Sie waren es nicht, wie sich zeigte. Denn es gibt auch gegenstandsfreie und kameranlose Fotografien ohne Abbildungstreue und Wiedererkennungswert. Durch Abstraktion und Konkretion der Fotografie entstand eine neue und eigene Bildsprache. Moholy-Nagy, der wichtigste Künstler-Theoretiker und Experimentalfotograf jener Zeit, forderte in seinem berühmten Bauhausbuch *Malerei Fotografie Film*: »Da vor allem die Produktion (produktive Gestaltung) dem menschlichen Aufbau dient, müssen wir versuchen, die bisher nur für Reproduktionszwecke angewandten Apparate (Mittel) zu produktiven Zwecken zu erweitern« (MOHOLY-NAGY 1967: 28), ein anthropologischer Gedanke für den Sinn der Kunst, der sich auch in den Texten über die Generative Fotografie wieder findet. – Die Entwicklung der Experimentalfotografie lässt sich – in groben Zügen – anschließend über eine unter surrealistischen Vorzeichen angetretene Fotoavantgarde in der Tschechoslowakei zwischen den beiden Weltkriegen sowie an mehreren Stationen in Westdeutschland nach 1945 verfolgen. Hier zuerst im Rahmen der Gruppen *fotoform* und *subjektive fotografie* der 1950er-Jahre, gipfelnd in den Lichtgraphiken und Luzidogrammen von Heinz Hajek-Halke und in den Lichtpendelbildern von Peter Keetman und Heinrich Heidersberger (Abb. 2 und 3).

Die Arbeiten der generativen Fotografie ab Ende der 1960er-Jahre bildeten mit ihren systematisch-konstruktiven visuellen Untersuchungen hierzu einen gewissen methodischen Abschluss. Historisch gesehen stellen sie ein Bindeglied dar zwischen der Experimentellen Fotografie und den medienübergreifenden Ideen und Praktiken der nachfolgenden Konzeptkunst der 1970er-Jahre mit neuen Begriffen wie ›Bildanalytische‹ und ›Demonstrative Fotografie‹. Sie fanden z.B. in den *Verifiches* des Italieners Ugo Mulas und in den seriellen Bildtafeln und Diptychen des Engländers John Hilliard, sowie in den vergleichenden Fotografien des Deutschen Timm Rautert und in der Experimentellen Medienrefle-

xion der Kasseler Schule um Floris Neusüss ihren sichtbaren Ausdruck. Mit ihrer strikten Serialität nahm die Generative Fotografie deren Reihen- und Rhizomtechniken vorweg. Zusammengenommen bildeten die Bestrebungen eine Absage an das Einzelbild (JÄGER 1988).

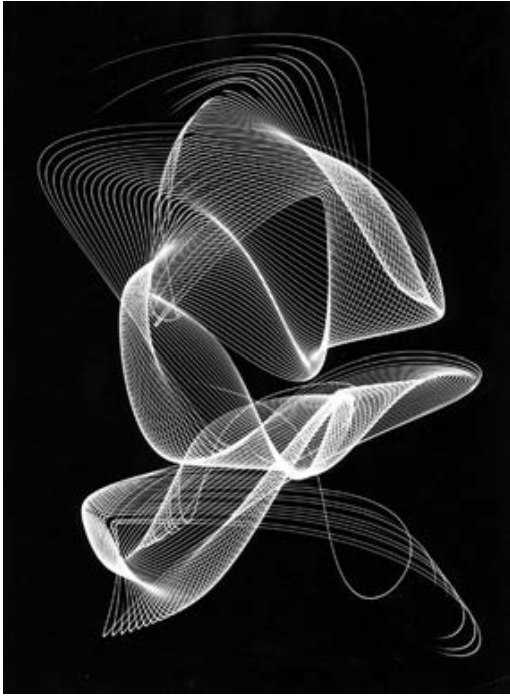


Abb. 2:
Heinrich Heidersberger: Rhythmogramm
Nr. 3782/247, 1956/57.
Lichtpendelbelichtung.
Silbergelatinepapier-Abzug, 23,2 x 17,6 cm.
Sammlung Prof. Gottfried Jäger, Bielefeld

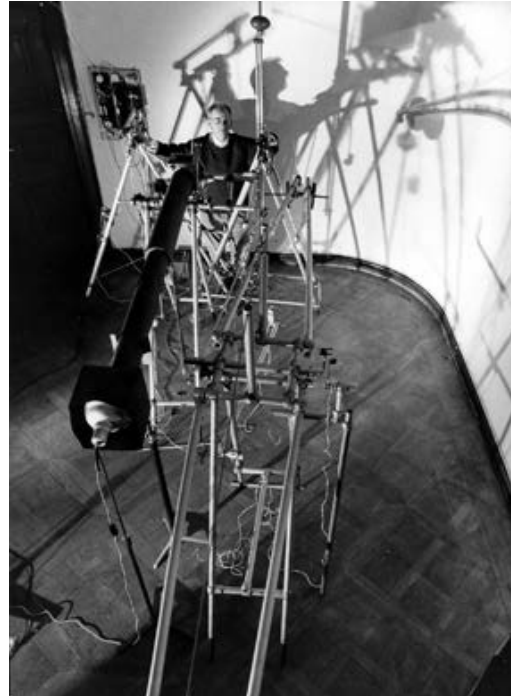


Abb. 3:
Heinrich Heidersberger: Selbstaufnahme
mit Rhythmogramm-Maschine.
Atelierinstallation o. Dat.

Die zweite Entwicklungslinie ist die der apparativen Kunst. Seit langem schon werden künstlerische Vorhaben mit Hilfe von Apparaten und technischen Systemen realisiert. Die frühe Camera obscura, die Zeichenmaschinen der Renaissance, die verschiedenen Pendelapparate zur Darstellung von geometrischen Mustern, die Guillochiermaschinen, Kaleidroskope, das Mikroskop und die Foto-, Film- und Videokamera kennzeichnen diesen Weg (FRANKE/JÄGER 1973). Das jüngste Instrument der apparativen Kunst ist der Computer, der längst nicht nur unterstützend und ausführend eingesetzt wird, sondern generativ, als kreativer Partner und »schöpferische Instanz«. Die Generative Fotografie bildet auch hier ein Verbindungsglied auf dem Weg zu einer Computerkunst, die durch Digitalisierung und Programmierung bestimmt ist. Numerik und System, verbunden mit einer hohen Präzision ihrer Apparate und

Verfahren, rücken sie in die Nähe zu den datenverarbeitenden Bildsystemen der Gegenwart. Das zeigt sich nicht zuletzt auch an ihrer Affinität zu entsprechenden ästhetischen Theorien.

Damit ist die dritte Entwicklungslinie angesprochen, der die Idee zur generativen Fotografie eigentlich entstammt, die der ästhetischen Theorie, insbesondere der Exakten Ästhetik. Ihre Anfänge liegen im Altertum als Teilgebiet der Philosophie mit rationalen (Pythagoras, Aristoteles) und metaphysischen (Platon) Erklärungsversuchen des Schönen. Ihre neueren Ansätze beruhen auf exakten Wissenschaften wie Mathematik, Biologie, Neurologie und ihren Experimenten, um objektive Aussagen über die Bedingungen der ästhetischen Wahrnehmung und des ästhetischen Empfindens zu erhalten. Informationspsychologie und -ästhetik, Numerische Ästhetik, Generative Ästhetik sind Teilgebiete und Begriffe der Stationen auf diesem Weg. Besonders die zuletzt genannte Theorie bildete für die Generative Fotografie den geistigen und begrifflichen Hintergrund: Die bewusste und methodische Erzeugung ›ästhetischer Zustände‹ auf der Grundlage exakt definierter (mathematischer) Programme und ihrer Ausführung mit Hilfe technischer Apparaturen und Systeme: Ein ästhetisches Programm der Moderne, das der Determination des Schönen erneut eine Chance gab: »Unter generativer Ästhetik ist nun die Zusammenfassung aller Operationen, Regeln und Theoreme zu verstehen, durch deren Anwendung auf eine Menge materialer Elemente, die als Zeichen fungieren können, in diesen ästhetische Zustände (Verteilungen bzw. Gestaltungen) bewusst und methodisch erzeugbar sind« (BENSE 1965: 333). Es ging um die Erzeugung dieser Zustände durch ihre Zerlegung »in endlich viele unterscheidbare und beschreibbare Einzelschritte«. Dies war ein Programm für die ›Programmierung des Schönen‹ (BENSE 1960) mit weitreichenden Folgen für die neue reelle wie auch virtuelle Welt der apparativen Graphik und Malerei, des Animationsfilms, der seriellen Musik, der konkreten Poesie und Literatur und für deren künftige Entwicklungen.

II. *Zur Programmatik der Generativen Fotografie*

Die Generative Fotografie vertritt nun im Rahmen der zuvor genannten Entwicklungen eine eigenständige künstlerische Programmatik. Sie ist eine Erzeugungsfotografie, die sich von der zentralen Bedeutung des Fotos als Abbild und ihrer Forderung nach ›Abbildungstreue‹ löst, diesen

Begriff neu interpretiert und fortentwickelt. Sie bildet nicht mehr Gegenstände ab, sondern macht auch abstrakte Begriffe zu ihrem Gegenstand: Theoreme, Modelle, Ideen. Sie vermittelt nicht einen ›äußeren‹ Standpunkt, sondern liefert ein Innenbild des Systems Fotograf/Fotografie bzw. auf einer allgemeineren Ebene: des Mensch/Maschine-Systems und repräsentiert auf einem hohen abstrakten Niveau die Auseinandersetzung dieser beiden Kulturen. Auch die symbolische Bedeutung des Fotos wird dabei vernachlässigt, ja verworfen, um der Klarheit willen, obschon sich das Foto auch Anerkennung als Sinnbild und Äquivalent für nicht-sichtbare Bedeutungen auf einem langen geschichtlichen Weg von seinen Anfängen bis heute erworben und darin bewährt hat. Dieser Weg ist gekennzeichnet durch historische Begriffe wie ›Symbolismus‹, ›Pikturalismus‹, ›Kunstfotografie‹ um 1900 und ›Subjektive Fotografie‹ nach 1945 (KAUFHOLD 1986).

Generative Fotografie will dagegen eine konkrete, konstruktive neue Fotosprache schaffen mit dem Ziel, die latent im fotografischen Prozess selbst verborgenen Bilder zutage zu fördern und sie zu neuer Bedeutung zu erheben. Sie stellt insofern eine eigene ›Sprache‹ dar, als ihre Ergebnisse in Form logischer Strukturen auftreten, in Bildsätzen, die ›lesbar‹ sind. Die generative Fotosprache bildet ein Syntaxsystem eigener Art, eine visuelle generative Grammatik, die neue Bilder eigendynamisch aus sich selbst heraus erzeugt. Sie will die Intentionen ihres Schöpfers ebenso offen legen, wie die schrittweise Verwirklichung des Werks (JÄGER/HOLZHÄUSER 1975). Dabei soll das Foto seine ureigenen formalen Qualitäten entwickeln und dabei ›zu sich selber finden‹, zu einer Fotografie der Fotografie. Generative Fotografie ist insofern ein Projekt der formalen Ästhetik, die die Formbedingungen ästhetischer Zustände (Syntax) unter Vernachlässigung von deren Inhalt und Bedeutung (Semantik) und vor deren Gebrauchs- und Verwendungszusammenhängen (Pragmatik) untersucht (WIESING 1997).

Generative Fotografie bedeutet insofern nicht einen anarchischen, zerstörerischen Umgang mit dem Apparat, wie das in manchen ›alternativen‹ und neodadaistischen Tendenzen der Nachmoderne zum Ausdruck kommt. Sondern sie benutzt den Apparat im Sinn seiner kreativen Aneignung. Aber sie benutzt ihn auch nicht unkritisch und wendet sich durch ihre Werke gegen einen stereotypen Umgang mit technischen Systemen, die uns entmündigen und abhängig zu machen drohen und dazu führen, dass der Mensch nur noch »in Funktion seiner Apparate funktio-

niert« (FLUSSER 1983: 50). Generative Fotografien bedeuteten daher auch eine gewisse ›Störung‹ des konventionellen fotografischen Systems, und zwar insofern, als sie seine Regeln und Gebrauchsanweisungen unterlaufen und außer Kraft setzen und sich seiner eingespielten Schemata widersetzen. Sie halten dem ›System‹ so eine andere Art des Umgangs mit diesem entgegen. Das alles geschieht aus einer konstruktiven Grundhaltung heraus im Sinne einer Erweiterung apparativer Möglichkeiten und der Entdeckung neuer schöpferischer Potenziale. Der Apparat wird umfunktioniert und seinem ursprünglichen Zweck entfremdet. Aber er erhält damit – wie auch der Mensch, der mit ihm umgeht – neuen Raum für kreative Entfaltung.

Mit dem generativen Konzept kehrt der Fotoprozess programmatisch an seine Wurzeln zurück: ›Photogènie‹ statt ›Photographie‹. Seine ersten Ergebnisse nannte man ›photogenic drawings‹ oder ›photogenische Zeichnungen‹, Begriffe, die mehr mit dem Prinzip des Schöpferischen und des Hervorbringens als mit dem des Abbildens zu tun haben. Die erste Verwendung des Wortes ›Photographie‹ im Jahr 1839 interpretierte es noch als ›Lichtzeichenkunst‹, ehe sich seine Wortbedeutung stärker mit der des Aufzeichnens und Dokumentierens verband (BAIER 1964: 119).

III. *Formen der Generativen Fotografie*

Die eingangs erwähnte Ausstellung vereinte nun drei deutsche und einen belgischen Fotografen in dem gemeinsamen Ziel, einen neuen Weg in der Fotografie einzuschlagen. Kilian Breier zeigte dazu siebzehn permutatorische ›Luminogramme‹ (Abb. 4), Hein Gravenhorst eine Wandabwicklung mit ›Fotomechanischen Transformationen‹ (Abb. 1 und 5), der Bel-

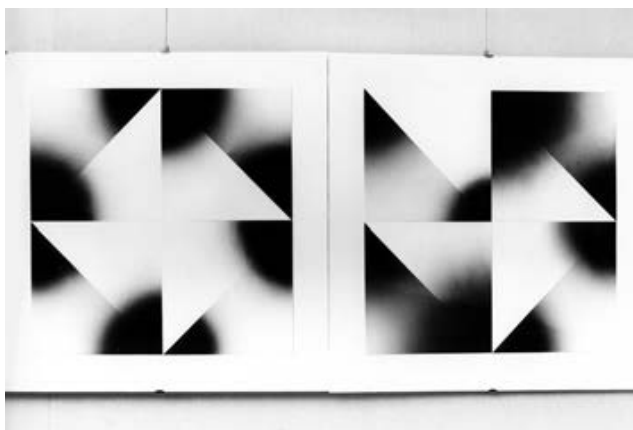


Abb. 4:
Kilian Breier: Luminogramme
Nr. 5 und 6, 1967. Aus der Reihe
von 17 Silbergelatinepapier-
Montagen, 50 x 50 cm.
Ausstellung Generative
Fotografie, Bielefeld, 1968

gier Pierre Cordier zeigte mehrere Serien seiner frühen ›Chemigramme‹. Die Arbeit des Verfassers dieses Beitrags bestand in ersten ›Lochblendenstrukturen‹, reinen Lichtbildern auf der Grundlage der Camera obscura

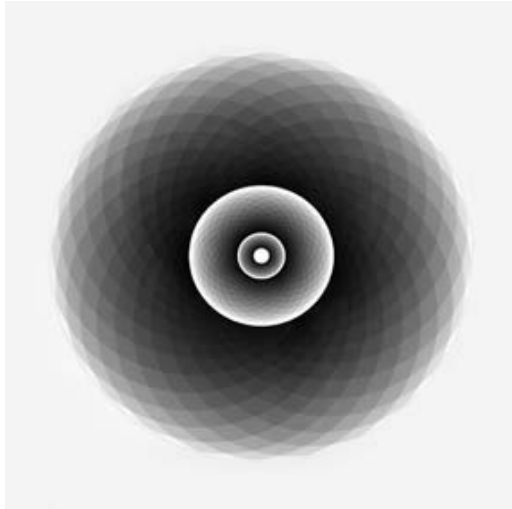


Abb. 5: Hein Gravenhorst:
Fotomechanische Transformation, um
1966. Silbergelatinepapier-Unikat, 50 x
50 cm. Ausstellung Generative Fotografie,
Bielefeld, 1968

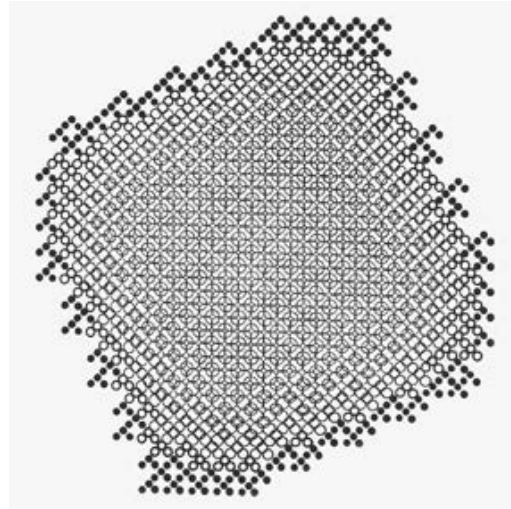


Abb. 6:
Gottfried Jäger: Lochblendenstruktur
3. 8. 14 D 2.6, 1967. Camera-obscura-
Arbeit. Silbergelatinepapier-Abzug, 50 x
50 cm. Ausstellung Generative Fotografie,
Bielefeld, 1968

(Abb. 6). Technik und Programm waren als Einheit eine Novität in der damaligen Fotowelt. Sie wurden zuerst der Experimentellen Fotografie zugerechnet, was nicht falsch war, aber auch nicht ganz zutrifft. Denn im Gegensatz zu den vielfach zufälligen und spontanen Ergebnissen der Experimentalfotografie, die sich auch aus surrealistischen Quellen speisten oder aus Ansätzen des Informel zustande kamen, waren hier, wie erwähnt, streng logisch nachvollziehbare Reihen und damit eine eher wissenschaftlich ausgerichtete Arbeitsweise für die Resultate bestimmend. Den theoretischen Rahmen setzte der Kunstwissenschaftler Herbert W. Franke mit seinem Katalogbeitrag *Kybernetische Ästhetik*. Darin definierte er Kunstproduktion und Kunstrezeption als Teile eines kybernetischen Regelkreises mit dem Ziel einer ›erfolgreichen‹ und sich dabei ständig verfeinernden und erweiternden Wahrnehmung nach einem ›Optimierungsprinzip‹. Danach besteht die gesellschaftliche Aufgabe von Kunst darin, ständig neue, variable Muster, Motive und Modelle zu schaffen, an denen sich dieser Prozess vollziehen kann (FRANKE 1968). Dieses Bildverständnis entspricht einer anthropologischen Sinngebung

des Phänomens Kunst, wie sie schon in der Künstlertheorie *Produktion Reproduktion* von Moholy-Nagy zum Ausdruck kam. Die Fotografie besitzt hierzu eigene Möglichkeiten, wenn sie sich von ihren traditionellen Aufgaben löst und neue Wege einschlägt. Ihre Kunst trainiert dabei »die Fähigkeit der Strukturdifferenzierung, also des Erkennens und Verstehens« (ebd.: 6).

Inhaltlich ging es um Egalität: die Gleichheit aller Teile eines Ganzen. Einzelbilder, Reihen und Raster waren zwar geordnet, vermittelten aber keine Hierarchie. Es gab definitiv kein ›Oben‹ oder ›Unten‹, keinen ›Anfang‹ und kein ›Ende‹. Elemente und Strukturen waren gleichrangig und gleichgewichtig am Aufbau der Bildkollektive beteiligt. Die Elemente waren klar getrennt, und ihr Aufbau folgte Formgesetzen, die es zuließen, dass man sie auch andersherum las – ohne dabei ihren Sinn und ihre Schönheit zu verlieren. Ihr didaktischer Charakter war unverkennbar, unterstützt durch eine entsprechende Terminologie und Sprachregelung: »Angestrebt wird nicht eine einzelne Qualität. Sondern der funktionale Bezug aller beteiligten Elemente untereinander: Elementarzeichen – Zeichenaggregat – Zeichenstruktur – Strukturkollektiv – Außenwelt«, hieß es im Katalog und in den nachfolgenden Texten dazu.

Generative Fotografie war danach auch eine Absage an die vorherrschenden Fotostile der Zeit, Subjektive Fotografie und Totale Photographie, die eingangs schon genannt wurden. Das »subjektive Gestaltungsmoment des Lichtbildners« als Bestandteil des Fotos war ein Verdienst dieser Bewegung (STEINERT 1952); aber in der ständigen Wiederkehr ihrer Formen hatte sich ihre Kraft Mitte der 1960er-Jahre erschöpft. Die sozialen Gebrauchsweisen des Fotos gingen darüber hinweg. Die Totale Photographie nahm zwar die Sozialfotografie in sich auf, lehnte aber jeden Kunstanspruch des Fotos mit der Begründung ab, Fotografie könne ›Sein‹ nur abbilden, jedoch kein neues ›Sein‹ schaffen (die Schaffung eines neuen Bewusst-Seins durch Fotografie blieb dabei ausgespart). Die Folgerung: »Fotografie kann niemals Kunst sein« (PAWEK 1960). Dem war zu widersprechen.

Generative Fotografie war zugleich auch eine Absage an das Einzelbild. Sie war eine Prozessfotografie, weniger an einem vorgefassten Ergebnis als an der Darstellung des Ablaufs der Bildentstehung interessiert: ergebnisoffen. So vollzieht sich die Bildentstehung vielfach im Dunkeln, in der Dunkelkammer, in der Black box des Apparates. Der Fotograf arbeitet in der Kamera, fast blind. Daher entsprechen die Ergeb-

nisse auch eher jene wissenschaftlichen Experimenten, die zunächst jedes Ergebnis als Resultat eines authentischen Versuchs annehmen, gleich, ob es ›gefällt‹ oder nicht, bis sich schließlich der ganze Versuch als ›richtig‹ oder ›falsch‹ herausstellt. Mit ihrem seriellen Erscheinungsbild nahmen die generativen Fotografien die später weit verbreiteten Sequenz-, Intervall- und Phasenfotografien, wie sie sich in den zahllosen Schrittfolgen von Raum- und Zeitdarstellungen, so in der Konzeptfotografie, in der Land Art und in der Spurensicherung der 1970er-Jahre zeigten, strukturell vorweg. Jedenfalls kündigten sie die kommenden Bildkollektive mit ihren Reihen und Rhizomen, Rastern und Clustern, erkennbar an.

IV. *Das Umfeld der Generativen Fotografie*

Der ersten Gruppe der generativen Fotografen schlossen sich bei gemeinsamen Projekten weitere Künstler an. Dazu zählen im engeren Sinne die deutschen Fotografen Karl Martin Holzhäuser mit *Mechano-optischen Untersuchungen* ab 1969 (HOLZHÄUSER 1993) und Albrecht Zipfel mit Kegelprojektionen um 1970 (JÄGER 1988: 60), beides Schüler von Kilian Breier. – Im Herbst 1968 fand die Ausstellung *fotografie elementar* in Köln statt, an der die Genannten beteiligt waren (Köln 1968). Sie knüpfte an die ein halbes Jahr zuvor gezeigte Schau *Generative Fotografie* an und zeigte Ergebnisse von vier fotografischen Grundlehren europäischer Hochschulen für Gestaltung. Die Ausstellung machte auch deutlich, wie eng didaktische Motive mit der generativen Idee verbunden waren, schließlich kamen ihre Vertreter überwiegend aus dem Hochschulbereich.

Zur Entwicklung einer neuen Kunstform gehört eine Infrastruktur, die ihre Idee fördert und unterstützt, wie Galerien, Museen, Sammlungen, die Fachpresse, usw. In der Frühphase der Generativen Fotografie hat sich hier die erste deutsche Fotogalerie, die von Käthe Schroeder gegründete *Galerie Clarissa* in Hannover, verdient gemacht. Sie bestand nur etwa drei bis vier Jahre ab etwa 1965, bildete aber in der Zeit ein wichtiges Zentrum für die junge, vorwiegend abstrakte und generative Fotokunst jener Zeit und führte deren Vertreter zusammen. 1968 ging die Sammlung *Galerie Clarissa* unter der Bezeichnung ›Foto-Graphik‹ in den Besitz des Kestner-Museums Hannover ein. Sie ruht heute im Sprengel Museum Hannover (CLARISSA 1968). – Ein wichtiges Zentrum

für diese Szene war auch die Schweiz mit der ersten europäischen Fotogalerie in Zürich, der Galerie *form*. – 1967 zeigte die Berner *galerie actuelle* die erste Ausstellung zu dem Begriff ›Photographie concrète‹ mit Arbeiten von vier Schweizer Avantgardefotografen: Roger Humbert, Jean Frédéric Schnyder, Rolf Schroeter und René Mächler (ROUILLER 1967). Sie waren, zusammen mit dem Schweizer Théodore Bally, auch Künstler der Galerie Clarissa und vertraten in ihrer konstruktiven Art Ideale der Generativen Fotografie. – Gut zehn Jahre später, um 1977, begann in Breslau, Polen, ein neues Zentrum dieser Art seine mehr als zwölfjährige Tätigkeit in der Galerie *Foto-Media-Art* um den Fotografen und Kurator Jerzy Olek. Sie existierte bis über die politische Wende nach 1990 hinaus und verband westliche und östliche Künstler dieser Richtung, auch mit einem intensiven theoretischen Austausch mehrerer Ost-West-Konferenzen (OLEK/KUTERA 1991). Hier wurde besonders der Begriff der Elementarfotografie vor dem Hintergrund des ›historischen Elementarismus‹ von Theo van Doesburg fortentwickelt (DOESBURG 1959). Seine sichtbaren Ergebnisse sind Ausdruck einer fundamentalistischen und auf ihre äußersten Grundbausteine hin reduzierten Fotokunst, ihre Nähe zur Generativen Fotografie ist offenkundig. – Schließlich soll im Zusammenhang mit der Verbreitung des Gedankens Generativer Fotografie – besonders in ihren Anfängen um 1970 – noch ihr intensiver Austausch mit der aufkommenden Computerszene erwähnt werden. Generative Fotografien waren an wichtigen internationalen Ausstellungen mit Neuen Medien und Kunsttechnologien beteiligt. Vor allem auch an der Schau *Wege zur Computerkunst*, zusammengestellt von Herbert W. Franke. Es war eine von Vorträgen und Texten begleitete Wanderausstellung, die Anfang der 1970er-Jahre durch die deutschen Goethe-Institute um die Welt ging und in mehr als 200 Präsentationen den Gedanken einer fruchtbaren Beziehung zwischen den ›Zwei Kulturen‹ – Kunst und Technik – eindrucksvoll ins Bild setzte (FRANKE 2001: 172ff.). Im Rahmen dieses Beitrag können nicht annähernd alle wichtigen Namen und Stationen genannt werden, die auf dem Weg der Generativen Fotografie früher wie heute eine Rolle spielen.

Daher noch ein Sprung und kurzer Blick in die Gegenwart. Unter dem Titel *Narration und neue Reduktion in der Fotografie* formiert sich in Österreich eine neue Szene dieser Richtung um die Kunsthistorikerin Ruth Horak. Sie stellt das traditionelle analoge konkrete Lichtbild durch Arbeiten von Herwig Kempinger und Robert Davies neben das digitale, nur noch in rudimentären Resten an das ›Photo‹ erinnernde ›Image‹.

So in den Arbeiten des Künstlerpaares Sabine Bitter und Helmut Weber (*Image. Source*, 2000) und Liz Deschenes, einer New Yorker Künstlerin, die sich mit *Green Screens*, 2001, auf dem schmalen Grat zwischen der Realität des Fotos und der Virtualität des Images behauptet (HORAK 2003). Das gilt auch für Arbeiten von Inge Dick mit ihrer Serie *Bleu du Ciel*, 1998/99, die damit die Grenzzone zwischen Generativer Fotografie und generativem Image am eindrucksvollsten schildert (DICK 1999). Die Rückbindung auf das Vormalige wird zum Haltegriff für das Kommende. In England zeigt eine neue Gruppe unter dem Titel *Optic Nerve*, organisiert von Roderick Packe, Arbeiten reiner Lichtbildkunst mit seriellem Einschlag, so Richard Caldicott und Garry Fabian Miller und andere (PACKE 2003). In den USA arbeiten James Welling (Abb. 7) und Adam Fuss an autonomen Bildstrukturen, die sich teilweise mit dem generativen Gedankengut verbinden (WELLING 1999; FUSS 2002).

Auch im Wissenschafts- und Kunstbetrieb sind Theorie und Praxis der Generativen Fotografie inzwischen »angekommen«. So als Gegenstand eines umfangreichen Programms von Hochschule und Museum in Bielefeld im Jahr 2000, womit der Gedanke nach fast vierzig Jahren an seinen Ursprungsort zurückkehrte. Thema des Projekts: *Abstrakte Fotografie: Die Sichtbarkeit des Bildes*. Seine Ergebnisse sind inzwischen



Abb. 7:
James Welling: Abstraction # 1A, 1998.
Silbergelatinepapier-Abzug, 89 x 67 cm.
Sprengel Museum Hannover, 1999

publiziert (KELLEIN/LAMPE 2000; JÄGER/WIESING 2000; JÄGER 2002). Zahlreiche Arbeiten der Generativen Fotografie befinden sich inzwischen auch in privaten und öffentlichen Sammlungen und Standardwerken zur Geschichte der Fotografie. Einige ihrer Frühwerke sind in die erste museale Präsentation einer Abteilung »Konkrete Fotografie« eingegliedert. Zu sehen als Dauerausstellung der Sammlung von Peter C. Ruppert: *Konkrete Kunst in Europa nach 1945* im Museum Kulturspeicher der Stadt Würzburg (Würzburg 2002). Nach Jahren der Einführung und Zeiten erfolgreicher Konsolidierung, tre-

ten Arbeiten der Generativen Fotografie jetzt in die Phase des Rückblicks und der Reflexion ein. Sie werden gesammelt, archiviert und gepflegt.

Persönliches Nachwort

Sicherlich waren den ersten Vertretern dieser Richtung die hier ausgeführten Gedanken anfangs nicht in der Form bewusst wie heute. Dieser Beitrag ist eine Nachbetrachtung. Wir fühlten mehr, als dass wir wussten, was wir taten. Das Unternehmen Generative Fotografie war ein Versuch mit ungewissem Ausgang, ein Wagnis auf ungesichertem Terrain. Erst später, durch Selbstbetrachtung und Selbstreflexion und durch das Sprechen und Schreiben *über* Generative Fotografie, so wie jetzt hier, gewannen wir tiefere Einblicke in die vielfältigen Bedeutungszusammenhänge. Die Selbstanalyse, auch wenn sie erst lange nach dem Schöpfungsakt erfolgt, ist Teil des künstlerischen Werkes, Teil eines Gesamtkunstwerks. Es schließt die gedankliche Überprüfung mit dem Versuch der Einordnung und der theoretischen Auseinandersetzung mit Begriffsdefinitionen, usw. – bis hin zu Überarbeitungen, Ergänzungen, Umdeutungen und Umbenennungen – in sich ein. Theorie und Praxis gingen jedenfalls bei den Projekten Generativer



Abb. 8: Gottfried Jäger: *Rest I*, 1998.
Silbergelatinepapier-Objekt in
Distanzrahmen, 50 x 50 cm. Ausstellung
Lutz Teutloff Galerie, Bielefeld, 2000

Fotografie stets eine enge Wechselbeziehung und Wechselwirkung ein. Auch das ist eines ihrer Kennzeichen. Aber auch die intensivste Selbstbetrachtung erschließt nicht die volle Bedeutung des Werkes, nie. Sie erschließt sich weder dem Künstler noch durch den Künstler, auch keinem noch so weit ausholenden und klugen Rezipienten! – »Meine Bilder sind klüger als ich«, sagte der Maler Gerhard Richter in einem Interview (Richter o. D.). Daher ist jeder Bericht über Kunst, wie dieser, lückenhaft.

Doch noch einmal zurück zu den Wechselwirkungen von Theorie und Praxis: Erst die radikalen

Formulierungen des Philosophen der *Telematischen Gesellschaft*, Vilém Flusser, und sein Eintreten *Für eine Philosophie der Fotografie* haben den ›modernen‹ generativen Fotografen, so auch mir, einen über das bis dahin bestehende Begriffsrepertoire hinausgehenden ›post-modernen‹ Neuansatz und den entscheidenden Begriff dafür geschenkt: ›Freiheit! Freiheit im Apparatekontext: »Freiheit ist, gegen den Apparat zu spielen« (FLUSSER 1983: 55). Daraus sind, fast wie von selbst, auch neue Bilder entstanden. Sie lösen sich von dem bis dahin bestimmenden Determinismus der Komposition und der Ordnung der geometrischen Optik und beziehen auch Paradoxie und Spiel in ihren Kanon ein (Abb. 8). Doch selbst die experimentierenden unter den Fotografen, so schränkte Flusser vor zwanzig Jahren kritisch ein, diejenigen Fotografen also, die eine ›andere‹, experimentelle Praxis seit langem üben und längst mit ihr vertraut sind, auch sie verharren noch in einem naiven, vormodernen Zustand und sind sich der Tragweite ihrer Praxis nicht bewusst: »Sie wissen nicht, dass sie eine Antwort auf die Frage der Freiheit im Apparatkontext überhaupt zu geben versuchen« (ebd.). Wie wahr.

Literatur

- BAIER, WOLFGANG: *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*. Halle/Saale [VEB Fotokino Verlag] 1964
- BENSE, MAX: *Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik*. Baden-Baden/Krefeld [Agis-Verlag] 1960
- BENSE, MAX: *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*. Baden-Baden [Agis-Verlag] 1965
- CLARISSA: *Foto-Grafik: Sammlung Clarissa. Ausstellungskatalog*. Text: Hajek-Halke. Heinz. Hannover [Kestner-Museum] 1968
- DOESBURG, THEO VAN: Reprint seines Beitrags zum Elementarismus in *De Stijl* 1927. In: HAUS, ANDREAS: *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*. München [Schirmer/Mosel] 1959, S. 27
- DICK, INGE: *Bleu du Ciel. Ausstellungskatalog*. Text: Misselbeck, Reinhold. Wien [Fotogalerie] 1999
- FLUSSER, VILÉM: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen [European Photography] 1983
- FRANKE, HERBERT W.: *Kybernetische Ästhetik*. In: JÄGER, GOTTFRIED:

- Generative Fotografie. Ausstellungskonzeption und Beteiligung. Katalog-Faltblatt.* Text: FRANKE, HERBERT W.. Bielefeld [Kunsthhaus] 1968 1968
- FRANKE, HERBERT W.: *Kybernetische Ästhetik. Phänomen Kunst.* München, Basel [Ernst Reinhard Verlag] 1979
- FRANKE, HERBERT W.: Wege zur Computerkunst – ein Rückblick. In: *Murnau, Manila, Minsk. 50 Jahre Goethe-Institut.* München [Verlag C. H. Beck] 2001
- FRANKE, HERBERT W.; GOTTFRIED JÄGER: *Apparative Kunst. Vom Kaleidoskop zum Computer.* Köln [DuMont Schauberg] 1973
- FUSS, ADAM: *Adam Fuss.* Ausstellungskatalog. Text: KELLEIN, THOMAS. Boston [Museum of Fine Arts]; Bielefeld [Kunsthalle Bielefeld] 2002
- HOLZHÄUSER, KARL MARTIN: *Mechano optische Untersuchungen und Lichtmalerei.* Marburg [Jonas Verlag] 1993
- HOLZHÄUSER, KARL MARTIN: *Konkrete Gesten. Lichtmalerei zwischen Konstruktion und Informel.* Bielefeld [Kerber Verlag] 1995
- HORAK, RUTH: *Rethinking Photography I + II. Narration und neue Reduktion in der Fotografie.* Salzburg [Fotohof edition] 2003
- JÄGER, GOTTFRIED: *Generative Fotografie. Ausstellungskonzeption und Beteiligung. Katalog-Faltblatt.* Text: FRANKE, HERBERT W. Bielefeld [Kunsthhaus] 1968
- JÄGER, GOTTFRIED; KARL MARTIN HOLZHÄUSER: *Generative Fotografie. Theoretische Grundlegung, Kompendium und Beispiele einer fotografischen Bildgestaltung.* Ravensburg [Otto Maier Verlag] 1975
- JÄGER, GOTTFRIED: *Bildgebende Fotografie. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform.* Köln [DuMont Buchverlag] 1988
- JÄGER, GOTTFRIED; LAMBERT WIESING: *Abstrakte Fotografie. Bildmöglichkeiten, Denkmöglichkeiten.* Bielefeld [Lutz Teutloff Galerie] 2000
- JÄGER, GOTTFRIED (Hrsg.): *Die Kunst der Abstrakten Fotografie / The Art of Abstract Photography.* Stuttgart/New York [Arnoldsche Art Publishers] 2002
- JÄGER, GOTTFRIED: Bildsystem Fotografie. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaften und Bildwissenschaft.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005
- KAUFHOLD, ENNO: *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900.* Marburg [Jonas Verlag] 1986
- KELLEIN, THOMAS; ANGELA LAMPE (Hrsg.): *Abstrakte Fotografie.* Ausstellungskatalog. Bielefeld [Kunsthalle Bielefeld]; Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz Verlag] 2000
- Köln, Volkshochschule; TOM; MOEHLEN, EVA (Hrsg.): *Fotografie elementar in*

- vier Beispielen*. Hochschule für Bildende Künste Hamburg; Koninklijke Akademie voor Kunst en Vormgeving s-Hertogenbosch; Werkkunstschule Bielefeld; Werkkunstschule Dortmund. Ausstellungsfaltblatt. Text: Seitz, Fritz u.a. Köln [VHS] 1968
- KRAUSS, ROLF H.: *Sukzessionen*. Ausstellungskatalog. Text: Schmalriede, Manfred. Stuttgart [Autorenverlag] 1977
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: *Malerei Fotografie Film*. Bauhausbuch Nr. 8, 1925. Reprint Ausgabe 1927, Mainz/Berlin [Florian Kupferberg] 1967
- OLEK, JERZY; ROMUALD KUTERA: *New Spaces of Photography. Second East-West-Photoconference »European Exchange«*. Ausstellungskatalog und Textband. Breslau [Galerie Foto-Media-Art] 1991
- PACKE, RODERICK: *Optic Nerve*. Ausstellungskatalog. Text: Horton, Derek. Ipswich [Ipswich Borough Council, Wolsey Art Gallery] 2003
- PAWEK, KARL: *Totale Photographie. Die Optik des neuen Realismus*. Olten (CH)/Freiburg/Br. [Walter Verlag] 1960
- RICHTER, GERHARD: *Meine Bilder sind klüger als ich*. Zitat aus einem Interview, zugleich Titel eines Fernsehfilms über den Künstler. Köln [WDR] o. D.
- STEINERT, OTTO (Hrsg.): *Subjektive Fotografie und Subjektive Fotografie 2*. Bonn [Brüder Auer Verlag] 1952, 1955
- WELLING, JAMES: *James Welling. Ausstellungskatalog*. Text: CUEFF, ALAIN. Hannover [Sprengel Museum] 1999
- WIESING, LAMBERT: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Reinbek b. Hamburg [Rowohlt Taschenbuch Verlag] 1997
- Würzburg, Museum im Kulturspeicher; LAUTER, MARLENE (Hrsg.): *Konkrete Kunst in Europa nach 1945*. Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz Verlag] 2002