













zufällig ins Bild. Und quantitativ betrachtet, handelt es sich dabei um das Gros der Erscheinungen.



Théodore Rivière: Loie Fuller, dans la „Danse du Lys“, um 1896, 14 x 10,5 cm (aus: *Photographies*, N° 87, Mai 1985, S. 57)

Talbot weist bereits in *The Pencil of Nature* von 1844/46 auf diesen Umstand hin: „Es geschieht häufig – und macht einen Reiz der Photographie aus –, daß der Photograph selbst, und unter Umständen erst nach langer Zeit, bei der Nachprüfung entdeckt, daß er viele Dinge mit aufgenommen hat, die ihm seinerzeit gar nicht aufgefallen waren.“<sup>11</sup> Der Schriftsteller Emile Zola, der selbst fotografiert, äußert sich 1900 ähnlich in einem Interview: „Meiner Meinung nach kann niemand behaupten, einen Gegenstand wirklich gesehen zu haben, wenn er von ihm nicht eine Photographie gemacht hat, denn sie offenbart eine Fülle von Details, die sonst gar nicht wahrgenommen würden.“<sup>12</sup> Der deutsche Fotograf Walter Hege macht 1935 dieselbe Erfahrung: „Auf dem Negativ entdeckte ich zu meinem Erstaunen Schiffe auf dem Wasser weit hinter den Tempeln, die ich mit bloßen Augen bestimmt nicht gesehen hatte.“<sup>13</sup>

<sup>11</sup> H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, [1844–1846], zit. nach: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hrsg. von Wilfried Wiegand, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1981, S. 59-89, hier S. 74.

<sup>12</sup> Emile Zola, Interview, erschienen 1900 in der englischen Zeitschrift *The King*, zit. nach: *Emile Zola Photograph. Eine Autobiographie in 480 Bildern*, hrsg. und zusammengestellt von François Emile Zola und Massin, Übertragung aus dem Französischen von Ulrike Bergweiler, München: Schirmer/Mosel, 1979, S. 11.

<sup>13</sup> „Prof. Walter Hege“, in: *Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten*, hrsg. von Wilhelm Schöppe, Halle-Saale: Wilhelm Knapp, o.J. [1935], S. 42-48, hier S. 46.



Jules Déplanque: Markt in Paris, um 1865, Visitformat  
(Privatbesitz)

Obgleich ähnliche Bekenntnisse anderer Bildautoren vorliegen und die Differenz in der Wahrnehmung von Vorbild und Bild mit Sicherheit jedem, der fotografiert hat, schon aufgefallen ist, hat man diesem Fakt in den theoretischen Erörterungen zur Fotografie kaum Aufmerksamkeit gezollt. Lediglich Katharina Sykora hat ostentativ darauf verwiesen: Es fehle, bemerkt sie 1977, „[...] dem Fotografen notwendig der ‘Überblick’ über die unendliche Zeit, um einen bewußten, künstlerisch kalkulierten Zeitausschnitt zu wählen, der seine Intention spiegeln kann. Der Aspekt des Zufalls wird hierdurch im Moment des Auslösens impliziter Teil des fotografischen Handelns. Dasselbe gilt für die vergleichsweise geringe Kapazität des natürlichen Auges, das sich auch beim Blick des Fotografen durch das Kameraobjektiv einschränkend vor die Linse des Apparats schiebt. Die Maschine hält immer mehr fest, als der Fotografenblick sehen kann.“<sup>14</sup> Dieser Überschuss kann nicht geplant oder vorausgesehen werden, er ergibt sich durch Zufall. Und auch wenn der Überschuss nicht augenfällig ist, zeichnet er jedes fotografische Bild aus. Die nicht intendierten Details in einer Aufnahme machen erst den Realitätseffekt aus. Denn auch das Bewußtsein um die alltägliche Wirklichkeit konstituiert sich über die Gewissheit, dass *mehr* vorhanden ist, als man wahrnimmt.

<sup>14</sup> Katharina Sykora, *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 14), S. 71.

Wie die Fotografen entdecken auch jene Personen ein Mehr an Informationen, die das Motiv aus eigener Anschauung kennen. Der englische Schriftsteller und Kulturkritiker John Ruskin etwa, der einem fotografierenden Adlatus die Bildobjekte vorgibt, notiert 1845 in Venedig: „Ich war heute den ganzen Tag auf dem Markusplatz und finde jetzt auf der Daguerreotypie eine Reihe von Dingen, die ich auf dem Platz selbst nicht gemerkt habe. Es ist ein so großes Glück, sich auf alle Informationen verlassen zu können [...]“<sup>15</sup> Und 1866 schreibt Gustave Flaubert in einem Brief: „Ich glaube, dass im allgemeinen (was man auch sagen mag) die Erinnerung idealisiert, das heißt auswählt. Aber vielleicht idealisiert das Auge auch? beobachten Sie unser Erstaunen angesichts eines photographischen Abzugs. Er ist nie *das*, was man gesehen hat.“<sup>16</sup>



Unbekannter britischer Fotograf: Prince Arthur, um 1853 (aus: Wilfried Wiegand, *Frühzeit der Photographie. 1826–1890*, Frankfurt: Societäts-Verlag, 1980, S. 118)

Ohnehin gibt sich der Zufall im einzelnen nicht zu erkennen. Denn von keinem Detail ist mit Bestimmtheit zu sagen, ob es beiläufig – also ohne Absicht des Bildautors – ins Bild eingegangen ist oder es der Fotograf vor dem Aufnahmevorgang bewusst wahrgenommen hat. Insofern ist vom Standpunkt des Betrachters das Zufällige vom absichtsvoll Registrierten nicht zu unterscheiden. Das eine wie das andere verbirgt sich hinter einer Ordnung, deren Regel Talbot 1844/46 formuliert hat: „[...] das Instrument registriert alles, was es wahrnimmt

<sup>15</sup> John Ruskin, 1845, zit. nach: Wolfgang Kemp, „Architektur – Aufnahme am Übergang von der Zeichnung zur Fotografie – das Beispiel Ruskin“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 20, Marburg: Verlag des kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, 1981, S. 55-62, hier S. 59.

<sup>16</sup> Gustave Flaubert, Brief an Hippolyte Taine, Ende November 1866, zit. nach: ders., *Briefe*, hrsg. und übersetzt von Helmut Scheffel, Zürich: Diogenes, 1977 (detebe 143), S. 505-506, hier S. 506.

[...]“<sup>17</sup> Es ist das Prinzip der Vollständigkeit, dem die Kamera teilnahmslos anhängt: In der Fotografie tritt der Zufall als Teil einer bildlichen Ordnung auf, in der er unsichtbar aufgehoben ist.

Ein durchaus Eigenes ist demgegenüber der Zufall, der sich beim Betrachten eines Bildes einstellt. Plötzlich fällt der Blick auf eine Einzelheit, die den Gesamteindruck durchstößt und dem Bild neue Bedeutung verleiht. Roland Barthes hat ihm einen Namen gegeben: „Dieses ‘Detail’ ist das *punctum* (das, was mich besticht).“<sup>18</sup> Das *punctum* kann weder seinem Inhalt noch seiner Form nach eine allgemeine Bestimmung erfahren, es ist für den Außenstehenden nicht zu verorten, sondern erstet ausschließlich im individuellen Blick. Der Zufall trifft nur den, der ihn merkt. „[...] wie ich immer denke, daß der Zufall etwas sehr Persönliches ist, etwas, das nur mir zufällt. Ich glaube, daß es nicht den Zufall gibt, der im gebräuchlichen Sinne zufällig ist, sondern daß er wirklich auf die jeweilige Person, auf die augenblickliche Verfassung und die Konstitution gemünzt ist.“<sup>19</sup>

Barthes’ *punctum* ist keine Besonderheit des Fotografischen, sondern eine der Wahrnehmung von Artefakten. Auch aus einem Gemälde mag dem Betrachter ein Detail ins Auge stechen und seine Auffassung des Bildes verändern. Bei fotografischen Hervorbringungen fasziniert das *punctum* vor allem, weil sein Vorhandensein selbst ein zufälliges sein kann und sich nicht der Intention oder Aufmerksamkeit des Fotografen verdankt, sondern der Konstitution der Apparatur. Denn „[e]s gibt keinen Zufall in der bildenden Kunst“, wie Hans Ulrich Reck richtig feststellt, „viele sieht nur so aus, als ob es damit zu tun hat.“<sup>20</sup>

Um so mehr haben Künstler immer wieder Versuche unternommen, den Zufall ins Spiel zu bringen – man denke neben anderem an die Anthropometrien von Yves Klein, die *écriture automatique* der Surrealisten oder manche Kreationen der Dadaisten. Wenn beispielsweise Hans Arp 1920 ein Blatt Papier zerreißt, die Schnitzel auf den Boden fallen lässt und sie anschließend in dieser zufällig entstandenen Anordnung auf eine Unterlage

---

<sup>17</sup> H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, [1844–1846], zit. nach: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hrsg. von Wilfried Wiegand, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1981, S. 59-89, hier S. 61.

<sup>18</sup> Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980], Übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 52.

<sup>19</sup> Dorothee von Windheim, in: Erika Billeter, „Dorothee von Windheim, Interview“ [geführt 1981], in: *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, hrsg. von Kai-Uwe Hemken, Leipzig: Reclam, 1996 (Reclam-Bibliothek, Bd. 1546), S. 286-290, hier S. 288.

<sup>20</sup> Hans Ulrich Reck, „Aleatorik in der bildenden Kunst“, in: *Die Künste des Zufalls*, hrsg. von Peter Gendolla und Thomas Kamphusmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999 (stw 1432), S. 158-195, hier S. 160.

klebt,<sup>21</sup> hält er zwar wie ein Fotograf Vorgefundenes fest. Doch er hat vor dem Akt der Bildproduktion sämtliche Papierstücke einzeln und in ihrer Konstellation zueinander gesehen, so dass nichts Zufälliges Eingang in das Werk gefunden hat. In diesem Fall repräsentiert das Bild einen Zufall, der mit Absicht in dieses getragen worden ist – es ist von einem *Zufall als Bild* zu sprechen.



Walter Ebenhofer: „Bis in die letzte Ritze, Schussbild 10“, 1999, 9-mm-Projektile auf Kodak EPP 100, 25,4 x 20,3 cm, Schuss: Martha Limpöck (aus: Gottfried Jäger, Rolf H. Krauss, Beate Reese, *Concrete Photography / Konkrete Fotografie*, Bielefeld: Kerber, 2005, S. 227) Eine volle Schachtel unbelichteten Diafilmmaterials wird mittels einer Schusswaffe durchlöchert.

Hinter solchen Inszenierungen des Zufalls steht das Bestreben, ihn zu bändigen, indem er vollständig bloßgestellt wird, das heißt ihn gewissermaßen zu überwinden, indem er sichtbar gemacht wird. Konzeptionell arbeitende Fotokünstler sind dabei unterschiedliche Wege gegangen, indem entweder – wie von Walter Ebenhofer praktiziert – das Dia-Material nicht in der Kamera, sondern durch ein in seiner Wirkung nicht abschätzbares Ereignis – im gegebenen Fall durch Beschuss – dem Licht ausgesetzt wird. Oder – wie von Andreas Müller-Pohle gehandhabt – der Auslöser aus einer Bewegung heraus betätigt wird, ohne er dabei durch den Sucher blickt. „Statt zu zögern, statt innezuhalten, zu kalkulieren, hat er sich ‘bedenkenlos’ mit dem Zufall eingelassen, um diesem später, mit Bedacht, Form und Gestalt zu verleihen.“<sup>22</sup> Was auch – wendet man Vilém Flussers

<sup>21</sup> Vgl. Hans Richter, *DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: M. DuMont Schauberg, 1964 (DuMont Dokumente. Reihe II: Texte und Perspektiven), S. 52.

<sup>22</sup> Vilém Flusser, „Einführung ‘Transformance’ von Andreas Müller-Pohle, 1983“, in: Vilém Flusser, *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, hrsg. von Andreas Müller-Pohle, Göttingen: European Photography, 1998 (Edition Flusser, Bd. VIII), S. 51-54, hier S. 53.

Einschätzung – bedeutet: Im Zögern des Fotografen liege die Utopie, den Zufall auszuschließen.



Andreas Müller-Pohle: „Transformance 7389 (New York)“, 1982 (aus: Andreas Müller-Pohle, *Interfaces. Foto + Video 1977–1999*, hrsg. von Hubertus von Amelnunxen, Buch zur Ausstellung im Alten Rathaus Göttingen, Göttingen: European Photography, 1999, S. 27)  
 „Ohne durch den Sucher zublicken, wurden sie [die Aufnahmen] aus Bewegungen heraus aufgenommen.“ (S. 22)

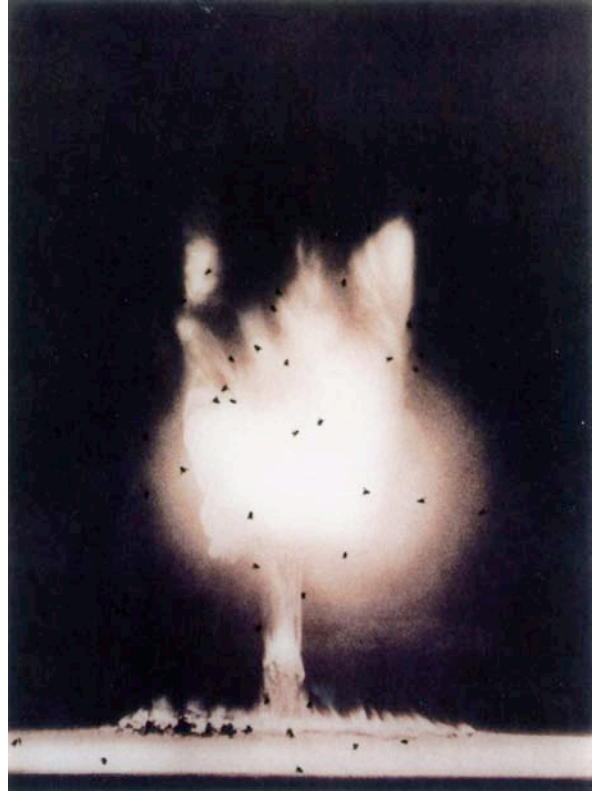
Das Ergebnis – bei den beiden genannten Künstlern und anderen, die auf dieselbe Weise Projekte realisieren – sind jeweils abstrakte Bilder, die sich vollständig dem Zufall verdanken, zumal kein Blick jemals die Vorbilder hat erfassen und auch keine Phantasie sie hat ausmalen können. Zugleich belegen solche Produkte, dass der Zufall nicht festzumachen ist. Denn um ihn identifizieren zu können, müsste er neben etwas zum Vorschein kommen, das sich nicht zufällig abgebildet hat. Nur im Aufeinandertreffen „zweier nicht füreinander gebauter Kausalverhältnisse“ in der Zeit ist von Zufall zu sprechen.<sup>23</sup> Die erwähnten fotografischen Hervorbringungen bedienen sich lediglich des Begriffs des Zufalls, dessen sie bildlich nicht habhaft werden können.

Was abstrakte Bilder und nicht-abstrakte gleichermaßen auszeichnet: Das Zufällige in ihnen entäußert sich nicht als solches. Sämtliche Erscheinungen sind denselben Regeln fotografischer Aufzeichnung verpflichtet, egal nach welchen Maßgaben sie ins Bild geraten sind. Indem Fotografien nach den Gesetzen der Optik, Physik und Chemie hervorgebracht werden und unverändert bleiben, wird ein Zustand der Ordnung konstatiert und zur Darstellung gebracht. Der Zufall fügt sich, indem er nicht auszumachen ist, nur scheinbar dieser Ordnung. Er steht für die Geheimnisse, die jedes Bild enthält, für die Fragen nach dem Vorher, nach dem Ansinnen des Fotografen, nach der Verfassung der Objekte. Die Bilder zeigen nur den Fall, der Zufall stattet sie mit einem Mehr aus, bringt Fiktives ins Bild, er verkörpert das Unwägbare im Vergangenen, das utopische Moment alles Gewesenen. Die Poesie der Fotografie liegt nicht zuletzt in den Zufällen, die zu ihr geführt haben.

<sup>23</sup> Vgl. Ernst Bloch, „Exkurs über Wirkung durch Zufall“, in: *Experimentum mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis* [1975], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 132-139, hier S. 133.



Antonio Beato: Mameluckengräber mit Fliege, um 1870 (aus: *Tomorrow For Ever. Architektur / Zeit / Photographie*, Hrsg. von Carl Aigner, Hubertus von Amelunxen, Walter Smerling, Ausst.-Kat. Kunsthalle Krems, Museum Küppersmühle, Duisburg, Köln: DuMont, 1999, S. 14)



Harald Fuchs: „Nevada, 2003, Fotoleinwand mit Giessharzoberfläche (ca. 8 mm), darin sind zahlreiche Laborfliegen eingegossen“, 174 x 105 cm (aus: Harald Fuchs, *Heimspiel*, Ausstellungskatalog Rehau-Art, Rehau 2003, S. 76)

8.8.2009 / 22.6.2010