

Gregor Schiemann

DER ZWEITE BLICK  
REALISMUS UND ROUSSEAUISMUS IN DER  
AMERIKANISCHEN DOKUMENTATIONSFOTOGRAFIE

Anfang der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts findet in der sachlich orientierten amerikanischen Fotografie ein Themenwechsel statt, der ganz dem Wandel gesellschaftlicher Befindlichkeiten im allgemeinen und der Gesellschaftskritik im besonderen entspricht: Nachdem in den sechziger Jahren gesellschaftliche Konflikte, das Elend von Randgruppen und alternative Lebensformen im Zentrum der Aufmerksamkeit standen, wendet sich der Fokus des Interesses dem Verhältnis von menschlicher Zivilisation und äußerer Natur zu.

Die Fotografie nimmt damit ein Thema auf, das schon den Anfang ihrer Geschichte in den Vereinigten Staaten prägte. Seit dem Ende der sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts begleiteten Fotografen das Vorrücken der Siedler im Westen<sup>1</sup>. Sie richteten ihre Kameras nach vorne, auf das unbekannte Land, auf zukünftige Besitztümer, teils um den Daheimgebliebenen Kunde von ihren Eindrücken zu geben, teils im geologischen Interesse an Bodenschätzen. Grandiose Ansichten von Gebirgsmassiven, Ebenen, Wasserfällen, skurrile Formen verwitterter Felsen, idyllische Motive an abgelegenen Seen, aber auch erste Siedlungen, Eisenbahnen, Goldminen und Kirchen gehörten zu den Motiven, die dem Traum von den unbegrenzten Möglichkeiten der weißen Macht ebenso unverhohlen wie gelungen in Szene und dabei Maßstäbe für kommende Generationen von Fotografen setzten. Die Bilder wollten Dokumente sein, die von noch nie gesehenen Ansichten zeugen. Ihre Sachlichkeit und ihr Realismus verband sich mit der zugleich verfolgten wissenschaftlichen Landesforschung.

Hundert Jahre danach haben sich der Blick und die Einstellung, wenn auch vielleicht nicht die Ideale und Auffassungen von der eigenen Erkenntnisfähigkeit gewandelt. Die Arbeiten der siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts setzen sich mit dem Verhältnis von Mensch und Natur kritisch auseinander. Sie blicken zurück auf die Spuren und Umgestaltungen, die die Besiedlung des Westens zurückgelassen hat. Sie nehmen Bestandsaufnahmen der mittlerweile »man altered«, der »social landscape« auf, in der sie weniger Errungenschaften als Verwüstungen entdecken. Die Naturveränderung, -verdrängung und -ersetzung erfährt eine durchgehend negative Bewertung. Zum Sinnbild werden die letzten Reste einer zwischen verbauten Umwelten verkümmerten Natur<sup>2</sup>.

1 Vgl. Weston J. Naef, *The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*. Buffalo/New York 1975.

2 Vgl. Jonathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*, New York 1984, S. 163 ff.

Thematisch und methodisch bleibt die Kritik dem Vergangenen verhaftet. Der einst von den Siedlern gesehene Westen scheint immer wieder als Inbegriff einer noch unzerstörten, nie wieder erreichbaren Naturwelt durch, die zwar nicht Vorbild, aber doch Maßstab ist. Diese Einstellung der KünstlerInnen könnte man als versteckten Rousseauismus bezeichnen. Obwohl die Vorstellung einer Einheit von Mensch und Natur, die die Landschaftsfotografen des neunzehnten Jahrhunderts leitete, als Ideologie entlarvt ist, bildet sie den Ausgangspunkt für die Beurteilung der seitherigen Naturveränderungen als Zerstörungen eines Ursprungs. »The work of these photographers is an almost clinical examination of the relationship between the American past and the American present. It looks at America from the vantage point of the land that was first photographed. From this perspective it describes the land as it has been tamed, conquered, broken, and developed by the advancing line of settlements«<sup>3</sup>.

Der paradoxen Orientierung an dem für immer verlorenen Zustand entspricht die gebrochen realistische Ausrichtung der Arbeiten, in denen das Verhältnis von Mensch und Natur im Vordergrund steht. Das Naturideal wird nicht als Konstrukt, sondern als vergangener Zustand begriffen, von dem es zwar kein Abbild mehr, aber doch noch Spuren gibt, die hinreichen, um den Umfang der nachfolgenden Veränderungen im Verhältnis von Mensch und Natur zu bewerten. Entzieht sich das Vergangene nur wegen seiner fehlenden Gegenwärtigkeit der Darstellung, steht das Gegenwärtige einem objektiven Abbild offen. Die Landschaftsfotografie der siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts verschreibt sich einer Objektivität, die den eigenen kritischen Standpunkt hinter einer Maske der Neutralität verbirgt und die eigenen Überzeugungen durch Bilder beweisen zu können meint. Von den Bildern und ihren FotografInnen heißt es: »[T]hese photographs are sterile, that there's no emotional content« (Lewis Baltz), oder: »As individuals the photographers take great pains to prevent the slightest trace of judgement or opinion from entering their work. ... Their viewpoint is anthropological rather than critical, scientific rather than artistic«<sup>4</sup>.

#### The Rephotographic Survey Project

Versteckter Rousseauismus und gebrochener Realismus finden ihren bezeichnenden Ausdruck Ende der siebziger Jahre in dem »Rephotographic Survey Project«, dessen Resultate unter dem Titel »Second View« 1984 veröffentlicht werden<sup>5</sup>. Dieses Projekt der Dokumentationsfotografie folgt einer Idee, deren bestechende Einfachheit sich eine für die Fotografie typische und lebensweltlich nicht zuletzt an Jahrestagen gern genutzte Möglichkeit zunutze macht: Es stellt eine Auswahl von

<sup>3</sup> Ebd., S. 164.

<sup>4</sup> William Jenkins, beide Zitate in: Green, S. 166.

<sup>5</sup> Mark Klett et al., *Second View. The Rephotographic Survey Project*, Albuquerque 1984.

122 Landschaftsfotografien, die an der vordersten Besiedlungsfront im Westen des neunzehnten Jahrhunderts entstanden, unter möglichst identischen Bedingungen 100 Jahre später nach. Die fünf durchführenden FotografInnen (Mark Klett, Ellen Manchester, JoAnn Verburg, Gordon Bushaw, Rick Dingus), deren unterschiedliche, sich wechselseitig ergänzende Ausbildungen und Interessen von der künstlerischen Landschaftsfotografie über die Museumsarbeit und die Geologie bis zur Mathematik reichen, wollen mit diesem Verfahren dem Fluß der Zeit (passage of time) Ausdruck verleihen.

Als wichtigste Bedingung für die nachgestellten Aufnahmen geben sich die FotografInnen die Einnahme des gleichen Aufnahmeortes bzw. »Aussichtspunktes« (vantage point) vor, dessen exakte räumliche Position sich aus dem alten Bildmaterial meist rekonstruieren läßt, wenn das Motiv wiedererkannt ist. Außerdem verwenden sie Linsen mit denselben Brennweiten, um die gleichen Landschaftsausschnitte wie auf den Originalen zu erhalten. Ferner strebt das Projekt eine maximale Ähnlichkeit mit den jahres- und tageszeitlich bedingten Lichtverhältnissen an. Diese Vorgaben perfektionieren den vorherrschenden Objektivismus der Landschaftsfotografie. Die FotografInnen arbeiten bei den Neuaufnahmen wie Maschinen, suchen systematisch eigene Einflußmöglichkeiten auszuschalten. Die Anlehnung an die Originale kennt allerdings auch Grenzen. So benutzen die Projektmitglieder Apparate und Filmmaterialien ihrer Zeit, woraus sich deutliche Verbesserungen der Präzision gegenüber den Originalen, für deren Erstellung sich meist längere Belichtungszeiten als hundert Jahre später notwendig waren, ergeben. Szenische Elemente der ursprünglichen Bilder, mitaufgenommene Personen, Schiffe auf Seen usw., werden nicht nachgestellt. Diese Freiheiten bieten den FotografInnen freilich nur minimalen Gestaltungsraum.

Leider gibt die Dokumentation der Resultate keinen Aufschluß über die Auswahlkriterien der Originale. Offensichtlich hat keine Sichtung des Gesamtbestandes stattgefunden, der mit mehreren tausend verfügbaren Bildern allerdings auch einen beträchtlichen Umfang haben soll<sup>6</sup>. Auch liegt kein Bericht darüber vor, in welchem Ausmaß Motive nicht identifiziert werden konnten. Sofern es sich nicht um ohnehin bekannte Plätze handelt, enthalten die Tagebucheintragen der Fotografen des neunzehnten Jahrhunderts Angaben zur Lokalisation ihrer Motive. Vermutlich wurden die Originale meist ausgewählt, ohne daß der heutige Zustand des ehemaligen Motivs bekannt war. Jedenfalls berichten die Projektmitglieder, daß der Vergleich zwischen dem ursprünglichen Bild und der Ansicht, die sich ihnen bot, wenn sie am Aufnahmeort ankamen, der provokativste Aspekt ihrer Feldarbeit war: »first, because it was always a shock to see that the place didn't look like the picture, second, because we could compare what was included in the frame with what was left out, and third, because it was a way to experience a hundred years through a very simple comparison«<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Klett, in: Klett et al., S. 40.

<sup>7</sup> Verburg, in: Klett et al., S. 8.

## Der Realismus des ersten und des zweiten Blicks

In diesem Erstaunen verrät sich eine realistische Auffassung von Fotografien. Nur weil die Projektmitglieder glauben, daß die ursprünglichen Aufnahmen ihnen »die abgebildeten Dinge so zu sehen erlauben, wie [...] sie in leiblicher Anwesenheit [...] gesehen hätten«, können sie sie mit den Ansichten vergleichen, die sie selbst nun von den veränderten Erscheinungsweisen der Dinge haben<sup>8</sup>. Gernot Böhme hat diese Bedeutung des Realismus von einer weiteren unterschieden, die unabhängig vom sinnlichen Wahrnehmungserleben besteht und sich auf die physikalischen Abbildungsbeziehungen zwischen realen Objekten und Fotografien bezieht<sup>9</sup>. Fotos heißen demnach zu Recht realistisch, insofern ihre Darstellungen »Aufnahmen« sind, d. h. sich den Gesetzen der Optik verdanken. Da sich das Projekt die exakte Rekonstruktion der optischen Beziehungen zur Aufgabe setzt, möchte ich die Neuaufnahmen im zweiten Sinn realistisch nennen. Durch die Beschränkung auf die Wiedergabe der abbildbaren Objekte beanspruchen die Neuaufnahmen, bei ihren BetrachterInnen ähnliche Wahrnehmungen hervorzurufen, wie sie bei Anwesenheit an den entsprechenden Aussichtspunkten möglich wären, und genügen damit auch der ersten Bedeutung des Realismus.

Auf der anderen Seite erleichtern die Originale nicht nur eine Austauschbarkeit von Bild- und Realitätsbetrachtung, sondern sind ebenfalls insofern realistisch, als ihre Darstellungen Abbildungsgesetzen nicht widersprechen (keine erkennbaren Retuschierungen, Montagen usw.). Sie gehen im Unterschied zu den Neuaufnahmen jedoch nicht in ihrer dokumentarischen Absicht auf. Vielmehr verstehen sie sich als künstlerische Darstellungen, die teilweise durch ihre Abweichung von einer bloß abbildenden Aufnahmetechnik wesentliche Eigenschaften des Motivs hervorheben (wofür O'Sullivans »Rock Formations. Pyramid Lake. Nev.« von 1867 ein Beispiel sein wird). Auch steht bei anderen Bildern die Gestalt des realistisch aufgenommenen Motivs in Analogie zu formverwandten Gegenständen, die aus der Vorstellungswelt der BildbetrachterInnen stammen, wo sie ganz unterschiedliche Assoziationen wecken können: »[M]ost of their work tamed the West as it brought home to easterners pictures of places where few of them could have survived. A favoured technique was to find a camera position from which the side of a mountain or a huge rock formation would look like a silhouette of something anthropomorphic, mythic, or religious. The photographs' titles tell you what to look for: The Little Dutch Boy, [...] the Gateway to the Garden of the Gods, Montezuma's Cathedral [...] and so forth«<sup>10</sup>. Schließlich wurde die perspektivische Ansicht, die sich an den Aufnahmeorten bot, auch zur Versinnbildlichung abstrakter Vorstellungen über das Verhältnis von Mensch und Natur genutzt (dafür wird Russells »Hanging Rock, foot of Echo Canon« von 1868 exemplarisch sein).

<sup>8</sup> Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*. München 1999, S. 117

<sup>9</sup> Ebd., S. 117 f.

<sup>10</sup> Verburg, a.a.O., S. 9.

Mit diesen nichtrealistischen Bildelementen entfalten die Originale ihre Eigenständigkeit gegenüber der Realität und den sie abbildenden Elementen. Um diese Differenz zu charakterisieren, hat Böhme zwischen Realität und Wirklichkeit unterschieden. Realität meint die nicht manifesten Eigenschaften der Dinge und ihrer Beziehungen, die wahrnehmende Subjekte in Wechselwirkung mit ihnen aus unmittelbarer Erfahrung gewinnen, d. h. »das Potential von Dispositionsprädikaten, die im leiblichen Umgang mit Dingen erfahren werden können«<sup>11</sup>. Man weiß um die Zerbrechlichkeit, Wasserlöslichkeit, Eßbarkeit usw. von Dingen wie um das Spektrum seiner eigenen Fähigkeiten, sie wahrzunehmen und mit ihnen handelnd umzugehen. Demgegenüber bezeichnet »Wirklichkeit [...] die Erscheinung als solche. [...] Jedes Ding, jedes Stück Realität erscheint auch jeweils und hat damit seine Wirklichkeit; diese Wirklichkeit ist immer die Wirklichkeit dieses Stücks Realität, dessen Manifestation. Nur beim Bild ist das anders. Die Wirklichkeit des Bildes steht in einer Spannung zu dem, was es als Realität ist. [...] Das Wesen des Bildes spielt in dieser Differenz zwischen Realität und Wirklichkeit«<sup>12</sup>. Als Realität sind Fotos zerreibare, wahrnehmbare usw. Stücke belichteten Fotopapiers. Als Wirklichkeit kommen ihnen ästhetischer Gehalt und symbolische Bedeutung zu, die von ihrer Erscheinungsweise abhängen. Besteht die Wirklichkeit der Originale meist zweifellos, bleibt sie für die Neuaufnahmen problematisch. So fragt es sich, ob die Neuaufnahmen gegenüber den Originalen eine eigenständige Ästhetik entwickeln und welchen Beitrag sie zur Neuinterpretation der alten Bilder leisten.

Die ästhetischen und symbolischen Dimensionen werden im Projekt allerdings von Fragestellungen dominiert, die am Realismus der Originale und ihrer Neuaufnahmen anknüpfen. Das Projekt will die Sensibilität für die stattgefundenen und bevorstehenden realen Veränderungen im Verhältnis von Mensch und Natur fördern. Es thematisiert die Differenz von natürlichen und anthropogenen Einflußfaktoren: »In the century between [...] the work [of our predecessors] and ours, natural and manmade changes had left marks on the sides«<sup>13</sup>. Es steht im Bewußtsein einer zu erwartenden Beschleunigung des Wandels: »It is relevant to our study that great change is in store for the region known as the Great West. The major impact of mining, urbanization, and continued development along with the slow but sometimes catastrophic effects of nature will be felt in the years ahead«<sup>14</sup>. Aber kann diese Dokumentationsfotografie überhaupt einen Beitrag zur Gestaltung der Beziehungen zwischen Mensch und Natur leisten?

<sup>11</sup> Böhme, a.a.O., S. 9.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Verburg, a.a.O., S. 9.

<sup>14</sup> Klett, a.a.O., S. 40.

## Dokumente des Wandels

Zunächst bleibt festzuhalten, daß dem realistischen Anspruch des Projektes auch Grenzen gesetzt sind. Mit den ausgewählten Landschaftsausschnitten teilen die nachgestellten Bilder offenkundig heute noch markante Aussparungen der Originale. Die Neuaufnahmen geben zudem meist kein Zeugnis von den gewandelten Umständen, unter denen sie aufgenommen wurden. Einige ihrer Motive, die kaum eine Veränderung gegenüber den Ansichten der Originale aufweisen (Gebirgszüge, Wasserfälle, Seen), vermögen diesen Eindruck nur zu erwecken, weil sie heute zu Naturreservaten gehören oder rechtzeitig vor dem Ansturm der Touristen durch Umzäunung geschützt wurden.

Trotz dieser Einschränkungen dokumentieren die meisten Fotos schlagend eine in hundert Jahren stattgefundene Veränderungstendenz. Kaum eine Neuaufnahme, auf der keine Gegenstände der öffentlichen Infrastruktur abgebildet sind, fast alles scheint erschlossen; wo sich kleine Trampelpfade oder unbefestigte Wege auf den Originalen zu erkennen geben, zeigen die nachgestellten Aufnahmen Trassen von mehrspurigen Highways und Eisenbahnen; Berghänge sind abgetragen, wo sie dem Verkehr im Weg standen, Flüsse sind begradigt oder fließen unter planierten Talsohlen, kleine Gewässer sind zu Stauseen angeschwollen, einsame Ebenen in Siedlungsräume umgewandelt. Selten allerdings fällt es schwer, das ursprüngliche Motiv wiederzuerkennen, was auch ganz der Absicht des Projektes entspricht, den Wandel der Zeit in vergleichbaren Unterschieden zu thematisieren: »We are interested in the ways old and new photographs imply the passage of time, and in the often complex interpretations we make in order to compare similar but different pictures«<sup>15</sup>.

Mitunter erweckt der Bildvergleich jedoch den Eindruck, als habe die Zeit hundert Jahre lang stillgestanden. Es finden sich nahezu unveränderte Ansichten von Bergen, Tälern, Seen, die von einer Natur zeugen, die sich fast bis ins kleinste Detail gleichgeblieben ist. Was in diesen Fällen ein Bildpaar als Ganzes dokumentiert, zeigten andere Paare in identischen Bildausschnitten und -elementen. Deckungsgleich lassen sich oft die horizontbildenden Landschaftselemente eines Paares übereinanderlegen, aber auch an vielen Büschen, Bäumen usw., ist der Wandel vorübergegangen. Invariante Elemente des in der Zwischenzeit von Menschen Geschaffenen gehen meist auf natürliche Vorgegebenheiten zurück. Während nur wenige der von den Originalen aufgenommenen Häuser die Zeit überdauerten, bewährten sich die dem Gelände angepaßten alten Pfade und Wege, von denen kaum eine der heutigen Straßen oder Bahnen abweicht. Natürliche Veränderungen, so geben die Bilder die von Rousseau bereits formulierte Einsicht wieder, folgen unvergleichbar langsameren Maßstäben als die menschlichen. Im Verhältnis zu den gesellschaftlichen Verhältnissen bleiben die »natürlichen Beziehungen [...] gleich, in welchem Jahrhundert man auch lebt«<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Klett, a.a.O., S. 2.

<sup>16</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Emil oder Über die Erziehung*, Paderborn u. a. 1995, S. 426.

Die Bildpaare illustrieren aber nicht nur das gegenüber der Zivilisationsentwicklung unveränderliche Element der Natur, sondern teilweise auch eine eindruckliche Form der Zeitumkehr. Wäre nämlich die Richtung der irdischen Zeit durch zunehmende Erschließung, Besiedlung und Bebauung des Landes charakterisiert, würden einige Bildpaare eine entgegengesetzte Richtung nahelegen. Wo einst Goldgruben und Siedlungen standen, finden sich hundert Jahre später verlassene Orte, deren Vegetation von der ehemaligen Zivilisation wenig zu sehen übrig gelassen hat.

## Drei Kontrastierungen

Das Projekt versteht sich als Einheit. Die veröffentlichte Dokumentation zeigt alle 122 Bildpaare nach acht Bundesstaaten geordnet. Aus der Vielfalt der unterschiedlichen Motive und Veränderungsvarianten eine exemplarische Auswahl zu treffen, fällt schwer. Der dominant fortschreitenden Zivilisierung des Landes würde man nicht gerecht, wenn man gegenläufige Tendenzen ausblendete. Gleichwohl nimmt die Dokumentation selbst eine Auswahl vor, indem sie auf dem Buchtitel, dem Buchrücken und dem ersten Blatt des Buches je ein Bildpaar präsentiert. Beim Original des Buchtitels handelt es sich um das einzige Bild der Dokumentation von Andrew J. Russell, die beiden anderen Originale sind Fotos von Timothy O'Sullivan und William Henry Jackson, von denen die meisten Vorlagen des Projektes stammen.

O'Sullivan zählt zu den berühmtesten amerikanischen Landschaftsfotografen. Seine auf Erkundung und Dokumentation bedachten Bilder des gerade von Weißen erschlossenen Westens folgen den Sehnsüchten und Phantasien, die sich mit der Inbesitznahme des Landes verbanden, eröffneten aber auch neue Dimensionen der amerikanischen Fotografie, die mit den an sie herangetragenen Erwartungen brachen. In Abkehr von der zuvor bestimmenden Orientierung an der Malerei präsentieren seine Landschaftsbilder keine fruchtbaren, üppigen Gegenden, sondern rohe, leblose Naturformen, deren Erhabenheit durch intensive Schwarz-Weiß-Kontraste hervortritt<sup>17</sup>. Im Projekt ist er vor allem mit seinen bedeutenden Gebirgsansichten und nüchternen Darstellungen von Ansiedlungen vertreten. Von Jackson haben Fotos Eingang gefunden, die teilweise thematisch und stilistisch zu O'Sullivans Landschaften einige Verwandtschaft aufweisen, sich andererseits aber auch ganz dem Realismus des neunzehnten Jahrhunderts verschreiben und einladende, eher harmlose Motive zeigen: Uferseiten, an denen die Natur einen Platz zum Verweilen eingerichtet zu haben scheint, kleinere kuriose Naturphänomene, deren Präsentation auffordert, das ungefährliche Schauspiel selbst aufzusuchen.

Meine Auswahl von drei Bildpaaren folgt der Dokumentation, nicht weil die Hervorhebung dieser Bilder ein Teil des Projektes wäre, der in seiner Besprechung Berücksichtigung finden müßte, sondern weil an ihnen erkenntnistheoretische, ästhetische und praktische Fragestellungen exemplarisch erörtert werden können.

<sup>17</sup> Vgl. Naef und Green, a.a.O., S. 10 ff.

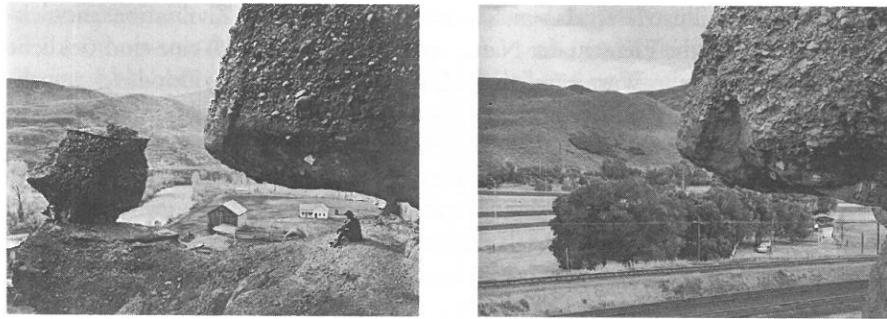


Abb. 1: Andrew J. Russells »Hanging Rock, foot of Echo Canon« von 1868 (links) und Rick Dingus' nachgestellte Aufnahme von 1978

»Hanging Rock, foot of Echo Canon«

Die Gegenüberstellung von Russells »Hanging Rock, foot of Echo Canon« von 1868 und seiner Neuaufnahme (Katalognr. 14 und 15) kontrastiert thematisch unveränderliche Naturformen mit der durchgreifenden Überbauung eines Tals. Nahezu gleichgeblieben sind der Felsvorsprung im Vordergrund und die Silhouette der Hügelkette im Hintergrund. Der restliche Teil des ehemaligen Vordergrundes ist verschwunden, was zwischen ihm und der Hügelkette auf dem Original liegt, ist auf der Neuaufnahme kaum wiederzuerkennen. Vom ursprünglichen Fluß fehlt jede Spur, das durch seinen gebogenen Lauf in Form und Vegetation einst geprägte Tal ist zu einer planierten Trasse von schnurgeraden Verkehrswegen geworden, die nun in den konturlos-beruhigten Berghängen ihren passenden Abschluß findet. Vielleicht steht hinter den Bäumen noch der alte Schuppen, ein Wagen deutet auf menschliches Leben hin, das sich jetzt zwischen Straßen und Eisenbahnen, die das Tal ausmachen, einzwängt. Wenig Hoffnung läßt die Neuaufnahme, daß aus dem Tal noch einmal etwas anderes wird. In der konsequenten Funktionalisierung hat sich die Zivilisierung vollendet. Die Geradlinigkeit der Streckenführung weist über die Ränder hinaus, gibt der Neuaufnahme einen Ausschnittscharakter, der dem Original noch fremd ist und suggeriert eine weit über das Sichtbare reichende Erstreckung der gezeigten Überbauung.

Mit seiner aufdringlichen Differenz nimmt das Bildpaar einen Kontrast auf, der bereits das Original überdeutlich bestimmt. Er ist durch den in beide Aufnahmen hineinragenden Fels gesetzt, der im Original eine Natur versinnbildlichen soll, die den Menschen mit ihren gewaltigen Ausmaßen nicht bedroht, sondern ein Obdach zu gewähren vermag. Der unter dem Fels sitzende Mann hat so wenig einen Abbruch zu befürchten, wie die optisch in seine Nähe gerückten Häuser vom Felsen bedroht sind. Der wenig zurückhaltende Charakter dieser Allegorie geht auf die drastische Entgegensetzung zwischen den dunklen Elementen des Vordergrundes und den blassen Kontrasten der perspektivisch dahinter gelegenen Bild-

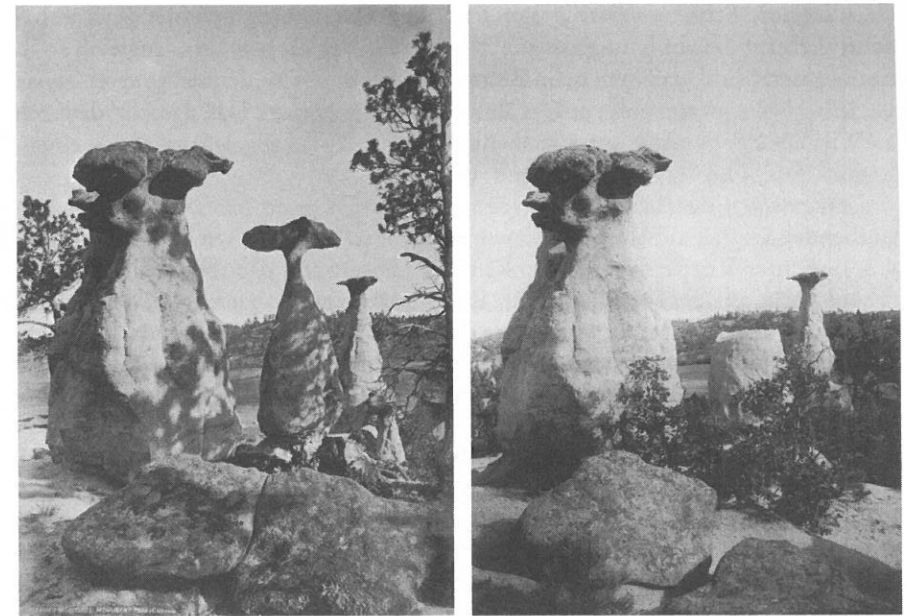


Abb. 2: William H. Jacksons »Eroded sandstones, Monument Park (#72)« von 1873 (links) und JoAnn Verburgs nachgestellte Aufnahme von 1977

elemente zurück. Würde man nicht annehmen, daß es den Felsen tatsächlich gibt, könnte man das Bild für eine Fotomontage halten. Daß das Tal von diesem Standort indes so ausgesehen haben mag, belegt der stehengebliebene Fels hundert Jahre später. Der Realismus des zwanzigsten entfernt die surreale Wirklichkeit der Darstellung des neunzehnten Jahrhunderts.

Vor dem Hintergrund einer weitgehendst umgestalteten Natur symbolisiert der Steinbrocken aber nicht länger einen Zufluchtsort, sondern bildet ein absurdes Relikt, das nur ins Bild gesetzt zu sein scheint, um an den Gag des Originals zu erinnern. Wer ein ganzes Tal umgestaltet hat, wird auch über die Mittel verfügen, diesen Felsen zu beseitigen. Ganz ist die Zeit – sei es infolge der Erosion, sei es infolge direkter menschlicher Einwirkung – auch nicht am Fels vorübergegangen. Als letztes Überbleibsel einer untergegangenen Ära, das als Beschädigtes schon Zeichen seines nun auch bevorstehenden Endes trägt, erhält die Ansicht des Steins ein melancholisches Moment, das auf das zweite Bildpaar verweist.

»Eroded sandstones, Monument Park (#72)«

Im Zentrum von Jacksons »Eroded sandstones, Monument Park (#72)« von 1873 (Katalognr. 60) steht eine Sehenswürdigkeit: Drei große Steine erwecken den Eindruck von drei überdimensionalen bauchigen Flaschen, die jeweils durch eine

flachliegende Scheibe verschlossen sind. Die Darstellung gründet sich wahrscheinlich auf die abbildungsgenaue Wiedergabe der Objekte, die zugleich so in Szene gesetzt sind, daß man beim Betrachten des Bildes zu denken geneigt ist, sie bei leiblicher Anwesenheit vor Ort ähnlich wahrzunehmen. Daß das Bild dadurch an Wirklichkeit gewinnt, trägt schließlich dazu bei, das abgelegene Motiv einem breiten Publikum als Realität bekannt zu machen.

Den Formen der drei Steine eignet auch etwas Organisches. Die nach oben strebenden Gestalten befinden sich wie aufrecht stehende Wesen im Bild, die Verjüngung ihrer Körper hat Ähnlichkeit mit Hälsen und der scheibenartige Abschluß wirkt wie ein skurriler Kopf. Die drei scheinen in gleichem Abstand auf einer Linie angeordnet, als würden sie durch die menschenleere Landschaft marschieren. Die Dynamik der Aufnahme bleibt allerdings durch die Schärfe des Schattenwurfes, der Ruhe anzeigt, und durch den im Vordergrund, quer zur Aufstellung der Steingruppe liegenden Felsbrocken beschränkt.

So wenig wie das Original deutet die Neuaufnahme (Katalognr. 61) auf die Anwesenheit von Menschen hin. Allerdings sieht das Gelände (bezeichnet damals als Park, heute durch einen Straßennamen) auf beiden Aufnahmen nicht unwegsam aus. Mag das Motiv auch leicht zugänglich sein, die Darstellung der erkennbaren Veränderungen läßt weniger einen zielgerichteten menschlichen als vielmehr einen erosionsbedingten Einfluß vermuten. Der Neuaufnahme fehlt mit dem abgebrochenen mittleren Stein die Mitte, der vordere ist kleiner, in seinen Formen konturloser geworden, einzig der hintere Stein scheint einigermaßen unverändert. Der vorne liegende Felsbrocken ist auseinandergefallen, die schattenspendenden Bäume fehlen und finden durch den neu hinzugetretenen Busch in der Mitte nur schwachen Ersatz. So wirkt die Zeit ohne menschliches Zutun in langsamer, unaufhaltbarer Weise. Auch wenn sich beständig Leben reproduziert, sich über längere Zeiträume neue Arten bilden, so ist doch alle irdische Struktur dem Untergang geweiht. Mit dem Verfließen der Zeit vermehrt sich letztlich nur Niedergang und Zerfall. Hatte das erste Bildpaar den späteren Zustand als Abschluß einer Zivilisationsentwicklung dargestellt, liefert das zweite mit seiner Neuaufnahme nur die Momentaufnahme eines Einebnungsprozesses, der erst mit der vollständigen Homogenisierung zum Ende kommt: Irgendwann wird nichts mehr aufrecht stehen, an keiner Unebenheit sich Leben einnisten. Melancholie, die ihr Sinnbild vornehmlich an der Vergänglichkeit von Kulturleistungen findet, haftet sich auch in diesem Bild an das natürliche Zerbrechen von Naturformen.

Diese Auslegung kommt der Neuaufnahme auch ohne Original zu. Was dem mittleren Stein schon fehlt, wird auch den beiden anderen Steinen abhanden kommen. Die Nachstellung des Originals führt zur neuen eigenständigen Aussage, die zur ursprünglichen Absicht, eine Sehenswürdigkeit abzubilden, hinzutritt.

Unterscheidet sich das zweite Bildpaar vom ersten durch seine über die spätere Aufnahme hinweisende Entwicklungstendenz, erleichtern beide ein Verständnis der Ansicht des jeweiligen Originals als Zustand, dem die nachfolgende Entwicklung nicht eingeschrieben ist. Die Idylle des Tals auf Russells Bild ruht unter dem Schutz einer unveränderlichen Natur in sich. Jacksons Sehenswürdigkeit lebt von ihrer Gegenwärtigkeit. Die Formen der Steine haben die Präsenz von Kunstwer-

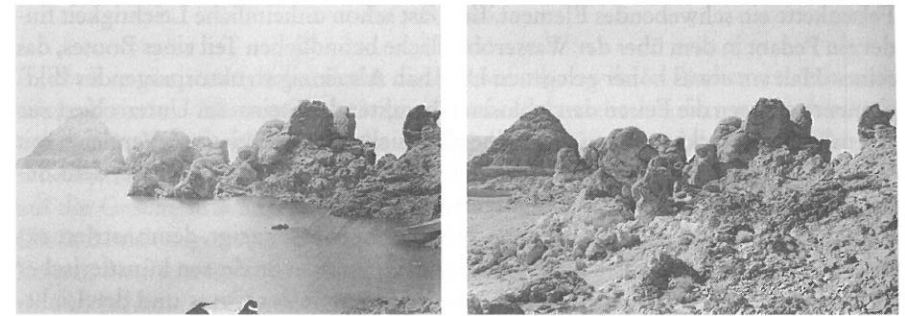


Abb. 3: Timothy O'Sullivan's »Rock Formations. Pyramid Lake. Nev.« von 1867 und Mark Kletts nachgestellte Aufnahme von 1979

ken, die die Aufmerksamkeit auf sich, nicht aber auf ihre Herkunft und Zukunft lenken. Daran ändert sich nur wenig durch die leicht erkennbare Vorgeschichte (die markante Steinform deutet auf erstarrte Lava ehemals tätiger Vulkane hin). Die Dominanz der erscheinenden Gestalt regt die Phantasie der Betrachtenden an, vom wahrnehmbaren Objekt ausgehend zu assoziieren (Flaschen, aufrecht stehende bzw. gehende Wesen usw.). Insofern repräsentiert auch die Aufnahme von Jackson eine Realität, deren Wirklichkeit nicht an ihren späteren Zerfall denken läßt.

Diese Gemeinsamkeit der beiden Bildpaare entspricht ganz Rousseaus Charakterisierung des ursprünglichen Naturzustandes. In ihm leben die (noch asozialen) Menschen in vollkommener Harmonie mit der Natur, ohne daß sich die Struktur dieser Beziehung verändern oder auf einen neuen Zustand hinstreben würde. Erst durch äußeren Einfluß (Meteoriteneinschläge, Sintflut usw.) verliert das irdische Paradies seine Stabilität, und an seine Stelle tritt die beginnende Zivilisierung und Kultivierung der Menschen und der sie umgebenden Welt. Alle dem ursprünglichen Zustand folgenden Entwicklungsstadien haben ihr Maß im zunehmenden Abstand von ihm<sup>18</sup>.

»Rock Formations. Pyramid Lake. Nev.«

Auch O'Sullivan's »Rock Formations. Pyramid Lake. Nev.« von 1867 (Katalognr. 225) steht im Vergleich mit der Neuaufnahme (Katalognr. 226) für einen Zustand, der seine zweifellos existierende Vorgeschichte vergessen macht. Das durch eine eigentümlich knollenförmige Felsenreihe gebildete Ufer einer kleinen Bucht ist von der gegenüberliegenden Seite, die selbst nur andeutungsweise ins Bild kommt, fotografiert. Obwohl kaum entfernt, werden die Konturen der Reihe mit wachsendem Abstand schwächer, bis sie am pyramidalen Felsen schon ganz in die Helle des Himmels eintauchen. Dessen an grelles Gegenlicht erinnerndes Weiß reflektiert sich auf der glatten Wasseroberfläche, die erst in der Bucht in die Tönung des Steins übergeht. Von Wasser und Himmel eingerahmt, erhält die mannigfaltig zergliederte

18 Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Diskurs über die Ungleichheit*, Paderborn u. a. 1997, S. 77 ff.

Felsenkette ein schwebendes Element. Ihre fast schon unheimliche Leichtigkeit findet ein Pedant in dem über der Wasseroberfläche befindlichen Teil eines Bootes, das seinen Halt an etwas höher gelegenen Ufer hat. Als einzig strukturprägendes Bildelement verlieren die Felsen den leblosen Charakter des Steins. Im Unterschied zur Aufnahme von Jackson regen die Steine aber nicht zum assoziativen Vergleich mit organischen Wesen an, sondern scheinen in und an sich selbst eine eigene, dem Betrachter unbekanntes Bewegung zu tragen.

Die Neuaufnahme, die die gleichen Felsen ohne Wasser zeigt, demonstriert exemplarisch, daß die Nachstellung des Originals jenseits von dessen künstlerischer Qualität liegt. Wem es hauptsächlich um die Identität des Ortes und der Lichtverhältnisse geht, gibt die Aussagekraft einer Fotografie, die sich wie O'Sullivans nicht nur dokumentarisch versteht, Preis. Die Kontrastierung provoziert nicht nur wegen des geänderten Motivs, sondern auch wegen der durch schnöde Abbildung erzeugten restlosen Aussageentleerung. Ähnlich wie im ersten Bildpaar ist diese Neuaufnahme ohne ihr Original ästhetisch ziemlich wertlos. Deutlicher wie bei jenem führt diese Kontrastierung zur Entwertung des ursprünglichen, nicht realistischen Bildgehaltes.

Wüßte man nicht um die verstrichene Zeit, könnte man denken, das Wasser sei zu reinen Ernüchterungszwecken abgepumpt worden (vielleicht nur fast restlos: am linken Bildrand sieht etwas nach einem Rest aus). Die kunstvoll hergerichtete Kulisse des Originals ist heruntergerissen; in nackter Sachlichkeit tritt die vorher nur verdeckte Ödheit der Felsen hervor. Die Enthüllung ihrer Erdverbundenheit zeigt die eigentlich regungs- und leblose Schwere des Steins, die sich im scharfen Kontrast nur noch vom Himmel abhebt. Nichts in dieser sich nunmehr auftuenden Steinwüste erinnert an die sich ins Ungewisse verlierende Unbeschwertheit des Originals. Die Vorstellung eines in kurzer Zeit durch technische Mittel bewirkten Szenenwechsels kann vor allem an die eindruckliche Identität der in beiden Aufnahmen sichtbaren Felsenformen anknüpfen. Wenige Details nur zeugen von Erosionserscheinungen, während sich viele Bildelemente des Originals auf der Neuaufnahme wiederfinden – so auch der in der Mitte der Bucht herausragende schwarze Fels.

Im Gegensatz zu den ersten beiden Bildpaaren läßt das dritte völlig offen, welche Ursachen zur gezeigten Veränderung führten. Das Gewässer könnte durch direkten oder indirekten oder ohne jeglichen menschlichen Einfluß abgesenkt worden sein. Ein Zufluß könnte ohne menschliches oder mit menschlichem Zutun versiegt sein, Klimaveränderungen, deren anthropogene Beeinflussung nicht erst seit dem letzten Jahrhundert vorkommt, könnten lokale Verminderungen von Niederschlägen und damit die Absenkung des Wasserspiegels bewirkt haben. Die Entwässerung mag relativ zu den hundert Jahren, die zwischen den beiden Aufnahmen liegen, langsam oder schnell, bald oder später nach der Aufnahme von O'Sullivan eingetreten sein. Die Offenheit des dritten Paares läßt die BetrachterInnen ratlos zurück. Sie macht auf ein fehlendes Hintergrundwissen und damit exemplarisch auf Voraussetzungen und Grenzen der Dokumentationsfotografie aufmerksam.

### Schluß

In der Kontrastierung relativieren die Neuaufnahmen ihren Realismus, indem sie die realistischen Elemente der Originale auf sich beziehen. Sofern es den Neuaufnahmen zu zeigen gelingt, daß die Motive der Originale, auch wenn sie fiktiv erscheinen, mit einiger Wahrscheinlichkeit existiert haben, vermögen die Originale auf die Geschichtlichkeit des in den Neuaufnahmen Dargestellten hinzuweisen. Diese Beziehungen sind in praktischer Hinsicht nützlich. Fotos aus vergangenen Zeiten, die nicht mehr vertraute Ansichten zeigen, verlieren manches von ihrem unwirklichen, fernen und auch bedeutungslosen Charakter, wenn das Motiv als Reales erkannt wird. Die Idylle im Hintergrund von Russells Bild erhält noch einmal traurige Realität in der Gegenüberstellung mit dem Zustand des Tals hundert Jahre später. Dessen Anschein einer vollendeten Zivilisierung relativiert sich umgekehrt im Vergleich mit der einstigen Idylle. Was aus einem drastischen Wandel hervorgegangen ist, bleibt auch künftig veränderbar.

Der Realismus der Neuaufnahmen bewährt sich insofern, als sie den BetrachterInnen die Erfahrung eines historischen Wandels vermitteln, ohne an den Orten der Motive leiblich anwesend sein zu müssen. Realismus in diesem Sinn meint die Austauschbarkeit von Bild- und Realitätsbetrachtung im vollen Bewußtsein der Differenz von Original und Neuaufnahme. Sie besteht unabhängig davon, ob »uns Fotos *ähnliche* Seherlebnisse vermitteln wie die Realität selbst oder [...] ob wir durch den extensiven Fotogebruch in eine Sichtweise einsozialisiert sind, nach der wir die Realität so sehen, wie sie uns von Fotos präsentiert wird«<sup>19</sup>. In beiden Fällen ließe sich der Historisierungseffekt auch erzielen, wenn die Originale unmittelbar mit Wahrnehmungen an den Orten ihrer Motive verglichen würden. Für viele Orte heutiger Zivilisation ist es wünschenswert, Möglichkeiten solcher Vergleiche durch die Aufstellung historischer Fotografien zu schaffen. Die Kontrastierung zwischen ehemaliger und gegenwärtiger Ansicht könnte das Zeitmaß von Veränderungsprozessen veranschaulichen, das nicht aus der sinnlichen Wahrnehmung erschließbar ist. Ohne ein Wissen über die Entwicklungsgeschwindigkeiten seines Wandels läßt sich das Verhältnis von Mensch und Natur kaum angemessen beurteilen. Das betrifft nicht nur die Überbauung und Kultivierung von Landschaften, sondern auch den Wandel der Städte und ihrer funktionalen Zusammenhänge.

So anschaulich die fotografisch bezeugte Darstellung von Veränderungen sein mag, so begrenzt bleibt doch ihre Aussagekraft. Zwar illustrieren die besprochenen Bilder die Differenz von natürlichen und menschlichen Einflußfaktoren. Direkter menschlicher Eingriff kennzeichnet die Neuaufnahme von Russells »Hanging Rock«, eine höchstens indirekt von anthropogenen Faktoren beeinflusste natürliche Erosion bestimmt demgegenüber die Neuaufnahme von Jacksons »Eroded sandstones«. Diese beiden Neuaufnahmen demonstrieren zudem die Differenz zwischen den Zeitmaßstäben natürlich und menschlich bewirkter Veränderungen,

19 Böhme, a.a.O., S. 127 – Hervorhebung im Original.

die das Projekt auch in seiner Gesamtheit so eindrücklich dokumentiert. In hundert Jahren verwandelten Menschen einen Landschaftsausschnitt durchgreifend, die natürliche Erosion führte hingegen bloß zu einzelnen Veränderungen.

Aber O'Sullivans »Rock Formations« und seine Neuaufnahme weisen auf die Möglichkeit gegenläufiger Entwicklungen hin. Sie dokumentieren einen Wandel, dessen Darstellung keine eindeutige Aussage über die Art der Veränderungsursachen erlaubt. Die Absenkung des Wasserspiegels kann sich durch natürliche und/oder menschliche Einwirkungen, aber auch ebenso langsam bzw. schnell wie die beiden anderen Motivveränderungen vollzogen haben. Indem dieses Bildpaar die BetrachterInnen über die näheren Umstände ganz im Unklaren läßt, geht ihm jegliche Relevanz für das Verhältnis von Mensch und Natur ab. Vor ihm versagt das Wissen, von dem auch die Bewertung der anderen Paare ausgeht. Keines der Paare spricht für sich. Eine umfassende, lebensweltliche und wissenschaftliche Erfahrungen einbegreifende Kenntnis von der gewandelten Stellung des Menschen in der Natur, den damit verbundenen Herausforderungen für das menschliche Selbstverständnis und Gefahren für die naturalen Grundlagen der menschlichen Existenz bildet den Rahmen für die Projektdurchführung und –rezeption. Daß Talüberbauungen eine ebenso charakteristische wie problematische Form der zivilisatorischen Naturverdrängung darstellen und sich in Zeiträumen vollziehen, in denen sich unberührte Natur meist gleichbleibt, gehört zu diesem Wissen, das sich der fotografischen Darstellung weitgehend entzieht.

Wo der Wandel des Motivs einschneidend ausfällt, geht die Hervorhebung der realistischen Elemente des Originals auf Kosten der darüber hinausweisenden ästhetischen und symbolischen Gehalte. Durch den Vergleich der Motive mit ihren späteren Zuständen wird Russells Allegorie einer schützenden Natur gleichsam widerlegt und O'Sullivans Felsenbild aller Leichtigkeit und Dynamik, die es dem Stein verleiht, beraubt. Im Kontrast mit dem Realismus ihrer Neuaufnahmen verlieren diese Originale – mit Gernot Böhme zu sprechen – an Wirklichkeit. Daß aber auch realistische Fotos weder in ihrem Realismus aufgehen noch dem Interpretationswillen der BetrachterInnen entgegen, zeigt nicht zuletzt die Neuaufnahme von Jacksons Foto, deren Wirklichkeit einer melancholischen Stimmung entgegenkommt.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Meinem Bruder Erik Schiemann, der mich auch auf das Projekt »Second View« hinwies, danke ich für seine hilfreichen Kommentare.

Jens Soentgen

## DIE BANDEIRA BRASILEIRA PHÄNOMENOLOGISCHE HERMENEUTIK EINES POLITISCHEN SYMBOLS

Flaggen werden von unten betrachtet, sie flattern weit oben an einem Mast.

Die leichte Ausflagbarkeit der Fahne ist von großer Bedeutung. Um sie zu garantieren, werden heute bei der Flaggenproduktion vor allem Synthetikstoffe verwandt. Diese trocknen auch recht schnell nach Regen, verschimmeln nicht und reißen auch nicht – im Gegensatz zu den viel empfindlicheren Baumwoll- oder Leinenstoffen, bei denen sich ein kleiner Riß rasch durch den ganzen Stoff hindurcharbeitet.

Die Flagge verbindet Himmel und Erde, die übernationalen Werte und den Boden, die Basis der nationalen Identität. Sie behandelt durch ihre Symbolik sowohl tellurische als auch sozusagen astrale Themen. Im Raum zwischen Himmel und Erde beantwortet sie drei politisch-philosophische Fragen, die alle Bürger angehen: Woher kommen wir, wohin gehen wir, wer sind wir. Eine Flagge ist alles andere als ein beliebiges buntes Tuch, sondern vielmehr ein Aushang der Staatsphilosophie oder der Staatsmythologie.

Durch das Flattern wirkt sie eigenartig belebt: So zeigt sie gleichsam, daß die politische Einheit, die sie repräsentiert, etwas Lebendiges ist und nicht nur ein juristisches Kunstprodukt.

### Das System der Flaggen

Ob Flaggen, die industriell gefertigt werden, wirklich Kunst sind, oder nicht, darüber kann man streiten, doch in jedem Fall kann man sie als Kunst betrachten – und dieses möchte ich im folgenden an einem geeigneten Beispiel vorführen, an der *Bandeira Brasileira*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die *Bandeira Brasileira* ist eine der meistdiskutierten Flaggen der Welt, die Zahl der Publikationen zum Thema (seien es Abhandlungen, Essays, Streitschriften oder Gedichte) ist kaum noch übersehbar. Unter der neueren Literatur nenne ich die Arbeit von Wolf Paul: *Ordem e Progresso. Entstehung und Deutung des brasilianischen Flaggensymbols*. In: *Wirtschafts- und Medienrecht in der offenen Demokratie*, hg. von Heinz-Dieter Assmann u. a., Heidelberg 1997, S. 111-128 und José Murilo de Carvalho: *A Formação das Almas: O Imaginário da República do Brasil*. São Paulo 1998. Die umfassendste Studie, auf die ich mich im folgenden ständig beziehen werde, ist die gelegentlich ideologisch gefärbte, in den Fakten aber zuverlässige Arbeit von Raimundo Olavo Coimbra: *A Bandeira do Brasil*. Rio de Janeiro 1979. Von den bisher publizierten Studien unterscheiden sich die folgenden Überlegungen nicht nur darin, daß sie in zahlreichen Details neue Akzente setzen, sondern auch durch die konsequente Anwendung des oben angegebenen



# Neue Ästhetik

Das Atmosphärische und die Kunst

Herausgegeben von Ziad Mahayni

Wilhelm Fink Verlag