Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie Band 33

Die Kunst der Re*-Produktion

Ästhetische Strategien der Wiederholung in Film, Fotografie und bildender Kunst

Claudia Tittel (Hg.)

BAUHAUS
UNIVERSITÄTSVERLAG

Claudia Tittel (Hg.)

Die Kunst der Re*-Produktion

Ästhetische Strategien der Wiederholung in Film, Fotografie und bildender Kunst

BAUHAUS
UNIVERSITÄTSVERLAG

Diese Publikation ist im Rahmen des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie der Bauhaus-Universität Weimar entstanden und wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert.

Schriften des
Internationalen Kollegs für
Kulturtechnikforschung und
Medienphilosophie

Band 33

Eine Liste der bisher erschienenen Bände findet sich unter
www.ikkm-weimar.de/schriften

Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie

GEFÖRDERT VOM
Bundesministerium für Bildung und Forschung

Claudia Tittel (Hg.)

Die Kunst der Re*-Produktion

Ästhetische Strategien der Wiederholung in Film, Fotografie und bildender Kunst

BAUHAUS
UNIVERSITÄTSVERLAG

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 6

Annäherung

Friedrich Tietjen
Buchstaben und Punkte 13
Zur Geschichte der Zerlegung und Reproduktion von Worten und Bildern

Zitieren

Verena Krieger
Bild- und Textzitate als Metareflexion in Stephan Hubers „Alte Welt – Neue Welt“ 29

Vera Lauf
Bilder der Abstraktion 55
Florian Pumhösls Aneignung modernistischer Ästhetiken

Matthias Weiß
Im Auge der Betrachtenden? 70
Re-Inszenierte Fotografie aus produktions- und rezeptionsästhetischer Perspektive

Wiederholen

Stephan Gregory
Das Tableau der Dinge 93
Die Wiederkehr der klassischen Repräsentation im Werk von Bernd und Hilla Becher
Eine neue Klassik

Astrid Matron
Die Re-Produktion des Traumas 112
Von Möbiusschleifen und anderen (un)möglichen Wiederholungen im koreanischen Film

Claudia Tittel
Abstraktion und Wiederholung 127
Peter Roehr im Kontext von Minimal Art, Konzeptkunst und Pop Art

Ilka Brombach
Experiment am lebenden Zuschauer 145
Zum Motiv der Wiederholung in Michael Hanekes „Funny Games“ und „Funny Games U.S“

Wiederaufführen

Sven Bergelt
Die Wiederholung des Medialen und die Beschwörung des Authentischen 163
Reenactments in Kunst und Medien

Elisabeth Fritz
Produktive Reproduktion 177
Wiederholung und Selbsthistorisierung bei Michael Asher

Tina Kaiser
Die Kopie einer unbestimmten Figur 192
Lou Castels Spiel der Ausweichung

Autor:innen Biografien 202

Abbildungsnachweise 209

Vorwort

Das Original eines Kunstwerks ist oft
nur der Anfang – in der Reproduktion
entwickelt es sich weiter oder gelangt
gar zu seiner Vollendung.

Wolfgang Ullrich, 2009

Durch die Digitalisierung ist das Original in eine Krise geraten. Die Bilderflut im Internet, die stete Verfügbarkeit und fortwährende Disponibilität von Bildern und Daten haben ein System der zyklischen Wiederverwertung geschaffen, das auf ständiger Wiederholung und Neuschöpfung basiert. Insbesondere im digitalen Zeitalter scheint die Produktion von Bildern nicht abzureißen: Die Generation der Digital Natives produziert täglich mehrere Millionen Bilder, die fast zeitgleich in den sozialen Netzwerken auf Facebook, TikTok, Instagram, Snapchat und YouTube gepostet und weiter verteilt werden. Bei jedem Verteilungsvorgang werden neue Kopien dieser Bilder erstellt. Laut einer Studie entstehen inzwischen 85 % der Bilder durch Smartphones.[1]

Doch durch die Digitalisierung werden nicht nur fortwährend (Bild)Daten produziert, die Bilder sind auch in größerem Maße veränderbar, noch massenhafter und flüchtiger geworden, sodass sich die Frage nach ihrer Verwertbarkeit, d.h. ihrer operationalen Kette und ihrem Verhältnis zueinander neu stellt. Wie operieren diese Bilddatenberge, die uns in immer neuen sozialen, politischen und ästhetischen Zusammenhängen begegnen? Wie und wo treten sie uns entgegen?

Digitale Bilder benötigen keinen festen Ort – sie sind ubiquitär, zahlreich und unerschöpflich, v.a. aber sind sie in einem noch nie dagewesenem Maße manipulierbar: Da die Bilder nur aus Daten, d.h. Codes bzw. Informationen bestehen und nicht mehr materiell als Objekte existieren, kann auf deren Algorithmen jederzeit und überall zugegriffen und diese bearbeitet werden.[2] Dem Herstellungsprozess ist die Re*-Produktion nicht mehr nur bereits inhärent wie in der Fotografie, sondern der Aufnahmevorgang ist vom Vervielfältigungsprozess gar nicht mehr zu trennen, da der Bildträger, d.h. das Original und seine Reproduktion in eins fallen – sie bestehen ja aus denselben Daten.[3] Damit wird auch die Unterscheidung von Original und Kopie obsolet: Aufnahme und Vervielfältigung stellen ein- und dieselbe (digitale) Operation dar.[4] Aufgrund der anwenderfreundlichen digitalen Softwares werden somit alle User:innen unkompliziert zu Produzent:innen: Das Dogma der Autonomie des Kunstwerks und der Autorschaft bröckelt, neue Formen der künstlerischen Produktion entstehen.

Doch während die einen das demokratische Potenzial dieser digitalen Re*-Produktionsverfahren hervorheben, sehen die Kritiker:innen das sich in ihnen verbergende Gefahrenpotential. Die Frage nach der Urheberschaft der Bilder bleibt aktuell und ist angesichts der Fülle an künstlerischen Ausdrucksformen weiterhin virulent.[5] Insbesondere Urheberrechtsanwälte erleben seit längerem eine Konjunktur. Begriffe wie Replik, Duplikat, Kopie oder Plagiat sind für die Wissenschaft virulent

geworden; das Thema Re-*Produktion wird aber auch in anderen Disziplinen wie der Reproduktionsmedizin heftig diskutiert. Vor allem in der Präimplantatstechnologie stehen sich Befürworter:innen und Kritiker:innen der neuen Methoden der biologischen Re*-Produktion konfrontativ gegenüber.

Doch nicht erst mit den Verfahren der Digitalisierung werden Wiederholung und Serialität zum Konzept eines neuen Zeitalters. Re*-Produktionen sind vielmehr schon immer ein wesentlicher Bestandteil der Kunst- und Kultur(geschichte): Seit der Antike kopieren Künstler:innen, entweder sich selbst oder andere. Durch die Techniken der Re*-Produktion in Form der Druckgrafik oder des Gusses konnten Bilder und Objekte vervielfältigt und damit verbreitet werden. [6] Waren es bis ins 19. Jahrhundert hinein mit Bronzeguss, Holzschnitt, Kupferstich, Radierung oder Lithographie vor allem manuelle Reproduktionstechniken, so hat sich durch die technischen Verfahren der Fotografie und Film, später dann Video und noch stärker durch die Digitalisierung auch der Wesenscharakter der neuen Bildwerke geändert. Die modernen technischen Reproduktionsverfahren haben entscheidend dazu beigetragen, dass die Kunstgeschichte als komparatistische Wissenschaft an den Universitäten entstand; sie ist somit eng mit den verschiedenen Medien der Reproduktion verknüpft.[7] Aus diesem Grund ist es auch leicht nachvollziehbar, dass sich Kunst- und Kulturwissenschaftler:innen immer wieder dem Thema Reproduktion in vielfältigen Publikationen widmen.[8]

Als im 19. Jahrhundert mit der Fotografie ein neues technisches Bildverfahren erfunden wurde, waren erstmals Reproduktion und Wiederholung als mediales Prinzip einem Bildverfahren eingeschrieben. Von den neuen technischen Verfahren der Fotografie erhofften sich die Künstler:innen, eine objektive exakte Wiedergabe der Realität. Dass die neuen fotografischen Bilder es aber auch vermochten, Licht und Schatten sowie flüchtige Momente einzufangen und durch die Rahmung der Kamera neue Bildausschnitte formten, war vielen vorerst nicht bewusst. Von den fotografischen Bildern hatte schnell auch die Malerei profitiert: Der Impressionismus entdeckte die Serie als künstlerisches Konzept eines Nacheinanders von Zeitereignissen. Das Momenthafte, das Flüchtige wurde zum Thema der Malerei. Gleichsam erhielt der Begriff Original durch das neue Medium Fotografie eine neue, wenngleich überhöhte Bedeutung, was durch den Kulturphilosophen Walter Benjamin und seinen kanonisierten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ befeuert wurde. In diesem beklagte er den Verlust der Authentizität der Kunstwerke durch ihre Reproduktion und beschwor die Aura des Originals.[9]

Eine ähnliche Dichotomie ist auch heutzutage festzustellen: Während auf der einen Seite durch die Digitalisierung das Kopieren von Bildern zu einer gängigen operationalen Praxis geworden ist, die Bilder unzählig vervielfacht werden und vielen Digital Natives häufig der Ursprung der Bilder egal ist, werden auf der anderen Seite in den Museen die Originale gehuldigt. Insbesondere durch die Digitalisierung der Bilder haben die Besucher:innen nicht nur weltweit Zugriff auf diese, sondern Museen wie der Louvre oder die Uffizien erleben eine regelrechte Besucher:innenflut; sie zählen so viele Besucher:innen wie nie zuvor. Gerade durch die digitale Vervielfältigung der Bilder werden diese verbreitet und dadurch bekannt, was wiederum dazu führt, dass

die Besucherzahlen steigen. Der wichtigste Auftrag der Museen nämlich neben der Bewahrung der Sammlungsbestände, diese zu erforschen und die junge Generation an das kulturelle Erbe heranzuführen, kann durch die Digitalisierung weit besser erfüllt werden als früher. Insofern kann hier tatsächlich auch von der Demokratisierung des Museums durch die Digitalisierungsprozesse gesprochen werden. Gleichsam stehen die Museen angesichts des *digital turns* vor großen Herausforderungen, nicht nur im Zusammenhang mit der Pflege und Aufbewahrung unseres kulturellen Erbes, sondern auch bzgl. des Umgangs mit dem digital reproduzierten Bildmaterial und den anwachsenden Bildarchiven. Zurecht kann man behaupten, dass die Digitalisierung damit auch zu einem Paradigmenwechsel in der Rezeption von Bildern im Museum geführt hat.[10]

Doch während sich durch die Digitalisierung die Dichotomie zwischen Original und Kopie aufzulösen scheint und erneut Begriffe wie Autorschaft, Authentizität, Singularität, Fake, Täuschung etc. virulent werden, erklärten bereits die Künstler:innen der Minimal Art in den 1960er Jahren in den USA die Wiederholung zum Paradigma ihrer Kunst. In der Reproduktion, der Reihe und Serie – im industrielle Verfahren – fanden sie ihre Ideen nach Universalität und Neutralität abgebildet: Serialität wurde damit zum Konzept und zur Attitüde einer Kunst, die wissenschaftliche Denkprozesse und industrielle Ordnungsprinzipien darzustellen versuchte.[11] Auch die amerikanische Pop Art übertrug das kapitalistische Produktionssystem und die Konsumkultur, und mithin das Konzept der (konformen) Warenästhetik, auf die Kunst und rückte damit noch stärker den gesellschaftlich-sozialen Bezug des auf Standardisierungsprozessen und Serialität basierenden tayloristischen Produktionssystems ins Zentrum. Durch die fortschreitende Industrialisierung und Mechanisierung wurden nicht nur neue Produkte seriell in hoher Schnelligkeit, d.h. Frequenz und vor allem massenhaft hergestellt, sodass neue Produktionsketten entstanden, sondern auch das Interesse der Künstler:innen und Philosoph:innen an diesen Verfahren stieg. Der französische Philosoph Gilles Deleuze erklärte in seinem Buch „Différence et répétition“ 1968 die Wiederholung als einen Weg „der Philosophie aus der Idee von Authentizität, Repräsentation und Identität“ und somit der Krise.[12] Deleuze reduziert seine Beobachtungen dabei nicht allein auf materielle und technische Prozesse, sondern beschreibt das Zeitalter der Reproduktion selbst als flexibel und in stetiger Veränderung begriffen.

Damit übt Deleuze gleichzeitig Kritik an der Konformität der schillernden Pop- und Konsumästhetik und nimmt den indexikalischen Verweis der Warenästhetik in der Werbung und im Film selbst in den Fokus. Vielen Werken jener Zeit wie z. B. jenen Peter Roehrs und Andy Warhols, scheint dabei diese Komplexität der auf Serialität angelegten visuellen Reproduktion inhärent:[13] Denn Warhol und Roehr speisen ihr visuelles Material aus dem reichen Fundus der Werbefotografie, die bisher von der Hochkultur eher gemieden wurde, obwohl sie einen neuen Zugang zu einer modernen Bildsprache und Visualität ermöglichte,[14] und finden gleichsam in ihren Produktionsmechanismen – Roehr collagiert reproduziertes, industriell gefertigtes Bildmaterial, während Warhol Werbefotografien selbst reproduziert – zu einer „Meta-Paraphrase“ der Re*-Produktion.[15] Insbesondere Roehr strebt durch die Verwendung des Werbe-

materials in serieller Wiederholung „nach absoluter Neutralität“[16], gleichzeitig entstehen durch die Wiederverwertung serieller Elemente neue Objekt- bzw. Bildkonstruktionen. Am Ende stand bei Roehr deshalb auch nicht mehr das Werbefoto, sondern das präproduzierte Objekt selbst, das er unzählige Male aneinanderreihte und damit auch die Idee des Künstlersubjekts eliminierte.

Ungefähr zeitgleich haben Bernd und Hilla Becher in ihren Fotoserien die objektive Betrachtungsweise zum Zweck ihrer Fotografie erklärt.[17] Obwohl Roehrs Ansatz ebenfalls der reinen Objektivität verpflichtet ist, zeigt Stephan Gregorys Beitrag in diesem Band, wie die Techniken der Fotografie bei Becher auf wissenschaftliche Methoden und Episteme rekurrieren und wie sie versuchten, jeglichen Subjektivismus zu negieren, wobei hier durchaus eine Verwandtschaft zu den typologischen und rasterförmigen Reihungen der Werke der Concept bzw. Minimal Art ausgemacht werden kann.

Serialität und Wiederholung sind also keinesfalls neue Phänomene des digitalen Zeitalters, sondern vergleichsweise alt. Doch gerade die Digitalisierung erlaubt es, wieder neu und andersartig über neue Bildmodi und -formen nachzudenken. Es sind wiederum die Künstler:innen, die auf solcherart Entwicklungen mit innovativen ästhetischen Konzepten und Techniken reagieren: Sie zitieren, recyclen, samplen, collagieren und jammen in ihren Arbeiten; sie wiederholen, reihen, ordnen, strukturieren, greifen bestehende Verfahren auf, übertragen sie in neue Kontexte und entwickeln daraus neue ästhetische Konzepte und Strategien.

Die Künstler:innen rekursivieren, d.h. sie beziehen sich zumeist auf ein Original oder auf eine:n Vorgänger:in. Aus dem „Alten“, dem Vorhandenem wird Neues erschaffen und konstruiert: Gegebenes oder (vor)gefundenes Material wird durch Vervielfältigung, Spiegelung, Einschmelzung, Fragmentierung, Zerlegung, Restrukturierung und Dekontextualisierung in einen anderen (Bild)Zustand versetzt, zu neuen ästhetischen Gefügen geformt und erhält damit einen neuen Sinnzusammenhang. Diese Konstellationen der Wiederholung und des Zurück bringen zwar einerseits neue ästhetische Gebilde und Ordnungen hervor, andererseits zeigen sie das sich in ihnen findende Widerstreitende und machen es sichtbar. Die neuen Serialitätskonzepte und Reproduktionstechniken und den dieser Praxis zugrundliegenden Phänomenen der kulturellen Aneignung und Wiederverwertung werden dabei grundsätzlich einer Neubewertung unterzogen.

Die vorliegende Publikation versucht, drei genuine Verfahren der Re*-Produktion zu beleuchten – das Kopieren, das Wiederholen und das Wiederaufführen. Indem das kleine Präfix Re* extra gestellt wird, wird der Fokus auf die Produktion, das heißt, die aus dem Verfahren der Re*-Produktion entstandene Neuschaffung gelenkt. Die in diesem Band versammelten Beiträge aus Film-, Kunst- und Medienwissenschaft bieten einen vielfältigen Blick auf die Kunst der Re-*Produktion und ihrer Verfahren des Wiederholens, Kopierens und Zitierens, aber auch des Wiederaufführens und deren Bildproduktionen. Die Frage, wie sich die ästhetischen Strategien des Reproduzierens zu ihren zahlreichen reproduktiven Vorgänger:innen und ihren Möglichkeiten verhalten, wie serielle Konzepte in Film, Fotografie und Bildender Kunst auf die Bildproduktion wirken, dient als roter Faden der Publikation.

Die Publikation schlägt einen Bogen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Einerseits wird die historische Dimension der Reproduktion in der künstlerischen Arbeit seit dem 19. Jahrhundert untersucht (Friedrich Tietjen) und gleichzeitig danach gefragt, wie Künstler:innen sich heute künstlerische Strategien der Wiederholung aneignen, wie alte Konzepte wieder aufgenommen und neu interpretiert werden, wie Künstler:innen zitieren und sich dabei auf ein großes Reservoir an kulturellen Bildern und Texten (Verena Krieger und Matthias Weiß, aber auch Astrid Matron) beziehen oder wie durch das Referenzieren, das heißt den Rückgriff und Rückbezug auf andere Medien neue Ordnungsmuster entstehen (Vera Lauf). Neben dem Zitieren ist ein weiterer Themenkomplex das Wiederholen und im letzten Teil die Wiederaufführung.

Dabei wird gezeigt, wie sich die künstlerischen Strategien des Re*-Produzierens zu ihren reproduktiven Möglichkeiten verhalten, wie alte serielle Konzepte in der Geschichte des Films, der Fotografie und der Bildenden Kunst aufgegriffen und neu interpretiert werden. Denn während die Anhäufung von Daten und Bildern zu einer Umstrukturierung und Überprüfung des angesammelten Wissens führt und damit die Schaffung neuen Wissens suggeriert wird, wäre zu fragen, aus welchen Quellen heutzutage wie geschöpft wird und welche neuen Episteme dabei entstehen. Damit ist nicht mehr nur ein Verweis auf das Original relevant, sondern ein Neu- und Umdenken oder gar die Schaffung und Erfindung neuer Prozesse und Verfahren. Die Frage wäre also, was reproduktive Techniken für die Erzeugung von Bildern allgemein bedeuten. So untersuchen die Autor:innen Filmfiguren wie Lou Castel (Tina Hedwig Kaiser) oder die filmische Poetik von Michael Haneke, der ein Meister des Rekurses ist (Ilka Brombach) um zu zeigen, wie durch das Spiel mit der Wiederholung neue Bedeutungsebenen erzeugt werden. Sven Bergelt widmet sich in seinem Aufsatz zum Re-enactment dem Thema der Wiederaufführung – historische Ereignisse werden nachgespielt und dabei versucht, über die Wiederaufführung neue Erkenntnisse für das historische Zeitgeschehen zu gewinnen. Elisabeth Fritz‘ Aufsatz zeigt, wie Michael Asher auf frühe Arbeiten rekurriert und wie dabei Verschiebungen in der Rezeption seines Werkes entstehen.

Alle Beiträge in diesem Band verbindet das Interesse an den ästhetischen und medialen Umwertungen durch reproduktive Verfahren. Der Wunsch wäre nun, dass die Leser:innen durch die Lektüre des Buches neue Einblicke in ästhetische Fragestellungen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Re-*Produktion gewinnen.

Claudia Tittel Weimar, den 15.10.2023

Anmerkungen

1 https://de.statista.com/infografik/10908/weltweit-gemachte-fotos/#:~:text=Immer%20mehr%20Fotos%20dank%20Smartphones.%201%2C2%20Billionen%20Fotos,diese%20Entwicklung%20ist%20die%20zunehmende%20Verbreitung%20von%20Smartphones. (Letzter Zugriff 01.07.2022)

2 Stefan Heidenreich, *Bilddaten und Weltbilder. Digitale Reproduktion?*, in: Jörg Probst (Hg.), *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung,* Berlin: Reimer Verlag 2011, S. 266–279, S. 270.

3 Ebenda, S. 270.

4 Ebenda, S. 269.

5 Ariane Mensger (Hg.), *Déja vu. Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube*, Ausstellungskatalog Bielefeld/Berlin: Kerber 2012, S. 5.

6 Es soll hier nur auf das Buch von Jörg Probst verwiesen sein, der eine Einführung zu dem Thema schrieb und die Techniken und Ideen der Reproduktion von der Antike bis heute nachzuzeichnen versuchte. Siehe Jörg Probst (Hg), *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung.* Berlin: Reimer 2011.

7 Wolfgang Kemp, *Medienrevolution und Kunstwissenschaft. Unter und vor dem Einfluss der Digitalisierung*, in: Maria Effinger und Hubertus Kohle (Hg.): *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*, Heidelberg: arthistoricum.net, 2021, S. 189–220, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663.c10518 (Letzter Zugriff 01.07.2022)

8 Trotz der schier großen Anzahl an Publikationen, die in den letzten Jahren zu diesem Thema erschienen sind, möchte ich nur jene für mich relevanten Publikationen hervorheben. Das Thema erscheint angesichts der Digitalisierung noch virulenter und hat neue Fragestellungen an das Thema hervorgebracht: Andreas Beyer, Etienne Jollet und Markus Rath (Hg.), *Wiederholung, Répétition. Wiederkehr, Variation und Übersetzung in der Kunst,* Berlin, München: Deutscher Kunstverlag 2018, Thomas Dreier und Oliver Jehle (Hg.), *Original – Kopie – Fälschung*, Baden-Baden: Nomos 2020, Ines Lindner, *Hybride Bilder. Studien zum Produktivwerden technischer Reproduktion 1880–1930,* Dissertation HfBK Braunschweig 2006, online verfügbar unter: http://opus.hbk-bs.de/files/11/Ines_Lindner.pdf, Michaela Ott und Hanne Loreck (Hg.), *Re*:Ästhetiken der Wiederholung*, Hamburg: Textem Verlag 2014, Jörg Paulus, Andrea Hübener und Fabian Winter (Hg.), *Duplikat, Abschrift und Kopie. Kulturtechniken der Vervielfältigung*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2020, Karoline Schröder, *Ein Bild von Skulptur. Der Einfluss der Fotografie auf die Wahrnehmung von Bildhauerei,* Bielefeld: transcript 2018.

9 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1963, S. 7–44.

10 Hubertus Kohle, *Reproduktionspolitik. Was sich die Wissenschaft von den Museen erhofft,* Heidelberg 2019.

11 Elke Bippus, *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism,* Berlin 2003, S. 9.

12 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Gallimard 1968, S. 375.

13 Michael Lüthy hat dies bereits für Andy Warhol in anderer Hinsicht beschrieben: Warhols Œuvre umfasse die Themenfülle der Konsumkultur der amerikanischen Gesellschaft und zeigt dabei gleichsam deren Kehrseite: Katastrophen, Tragödien, Unfälle und Desasters. Gleichwohl sei diese Spannung nicht nur in der Themenvielfalt begründet, sondern zeige sich auch in der Motivwahl: so werde das Motiv des elektrischen Stuhls durch Repetition zur dekorativen Tapete und schillernde Persönlichkeiten wie Jackie Brown oder Marilyn Monroe zur Massenware. Siehe Michael Lüthy, *Körperloses Auge, blickloser Mund. Andy Warhols Zeichnungsserie Modern Madonna*, in: Rafael Jablonka (Hg.), *Andy Warhol. Modern Madonna. Drawings,* Köln 1999, S. 22–38, S. 22–24.

14 Sarah Hayden und Paul Hegarty, *Peter Roehr: Field Pulsations*, in: Sarah Hayden, Paul Hegarty und Renate Wiehager (Hg.), *Peter Roehr. Avant-Garde Artist oft he 1960s. Field Pulsation*, Köln 2018, S. 28–251, S. 171.

15 Michael Lüthy, *Andy Warhol. Thirty Are Better Than One,* Frankfurt am Main 1995, S. 40 ff.

16 Florian Illies, *Der Wiederholungstäter. Wie Peter Roehr die ästhetische Methode des Seriellen einzigartig machte*, in: *Peter Roehr. 37 works,* Ausstellungskatalog Grisebach 2016, Berlin 2016, o.S.

17 Stephan Gregory, *Das Tableau der Dinge. Die Wiederkehr der klassischen Repräsentation im Werk von Bernd und Hilla Becher*, in: Claudia Tittel (Hg.), *Die Kunst der Re-*Produktion. Ästhetische Strategien der Wiederholung in Film, Fotografie und Bildender Kunst*, Weimar 2022, S. 93–111.

Annäherung

Friedrich Tietjen

Buchstaben und Punkte. Zur Geschichte der Zerlegung und Reproduktion von Worten und Bildern[1]

„Der Nebel, der über den Anfängen der Photographie liegt, ist nicht ganz so dicht wie jener, der über den Beginn des Buchdrucks sich lagert […].“[2] Benjamins einleitende Formulierung für die „Kleine Geschichte der Photographie“ setzt die historische Erscheinung der beiden Medien zueinander in Beziehung. Bei der Fotografie ebenso wie beim Buchdruck sei, so Benjamin, ein Ursprung nicht genau zu erkennen – und das, obwohl die Zeitgenoss:innen und auch die spätere Historiografie dieser Medien gerade solche Ursprünge als historische Umschlagpunkte zu definieren versuchte und dabei – gleichsam als Medium – gern einen je nach nationaler Couleur opportunen Erfinder benannte: Der Buchdruck mit beweglichen Lettern wird dann um 1450 von Gutenberg erfunden (oder um1040 von Bi Sheng, oder um 1425 von Laurens Janszoon Coster), die Fotografie 1839 von Daguerre (oder im gleichen Jahr von William Henry Fox Talbot, oder 1826 von Nicéphore Nièpce, oder 1717 von Johann Heinrich Schulze).[3] Diese Vorstellung eines plötzlichen Erscheinens beider Medien durch das Genie eines Erfinders (oder Entdeckers) hat womöglich etwas damit zu tun, dass ihre Produktionsprozesse von Augenblicklichkeiten, Umschlagmomenten und Phasenübergängen durchzogen zu sein scheinen: Mit dem Klicken des Verschlusses der Kamera findet Fotografie statt, und der kurze Kontakt von Druckplatte und Papier ist der Augenblick, in dem zusammenschießt, was Buchdruck ist.

Für Benjamin scheint es diese Augenblicklichkeit jedoch nicht zu geben – im Nebel verschwinden die Konturen ja nicht eines Anfangs, sondern der Anfänge. Diese Anfänge aber bringen nicht den einen Buchdruck und die eine Fotografie hervor. Tatsächlich ist es schwierig, wenn nicht unmöglich, Definitionen zu formulieren, die die Vielfalt der mit diesen Begriffen bezeichneten medialen Produkte und Praktiken erfassen. Nur zu oft verschränken sich vorhandene Verfahren mit neuen Techniken, Materialien und Anwendungen zu Hybriden, so dass nicht nur die alten Medien Inhalt der neuen Medien sind, wie der kanadische Medientheoretiker Marshall McLuhan beobachtete, sondern dass die alten Medien in den neuen Medien auch technisch aufgehoben bleiben. Diese Hybridität ist kein lästiges Phänomen des Übergangs, das ein neues Medium überwinden muss, um zu sich selbst zu finden; sie ist vielmehr notwendig, damit die neuen Medien sich als Lösungen alter Probleme etablieren können. Buchdruck und Fotografie lassen sich daher nicht nur in der Weise aufeinander beziehen, die

Benjamin formuliert, sondern ihre Geschichte hat einen gemeinsamen Fluchtpunkt, insofern es bei der Vervielfältigung von Text mittelbar oder unmittelbar immer auch um die Reproduktion von Bildern ging.

In dieser Perspektive traten Buchdruck und Fotografie allerdings unter sehr verschiedenen Bedingungen an. Die Fotografie kam in eine Gesellschaft, die seit einigen Jahrhunderten – eben seit der Erfindung der grafischen Medien und später des Buchdrucks – von Bildern und Texten durchzogen war. Als dagegen der Buchdruck im 15. Jahrhundert erschien, geschah das unter erheblich anderen Umständen: Texte wie Bilder waren vergleichsweise selten, und von Münzprägungen abgesehen, wurden sie im wesentlichen manuell und als Unikate hergestellt. In ihrer Produktion waren allerdings durchaus Versuche einer Effektivierung zu erkennen. Bereits im 9. Jahrhundert wurde beispielsweise vom fränkischen König Karl I. eine Vereinheitlichung der Handschrift seiner Bürokraten angeordnet: Mit Hilfe der karolingischen Minuskel sollten alle Beteiligten lesen können, was alle schrieben.[4] Und während diese Standardisierung die Form und die Nutzung des Mediums betraf, griffen andere Veränderungen in die Organisation ihrer Herstellung ein: In den Skriptorien der Klöster und später auch einigen weltlichen Unternehmen wurden Bücher arbeitsteilig kopiert, indem entweder mehrere Schreiber an der Abschrift verschiedener Abschnitte eines Buches arbeiteten oder parallel nach dem Diktat eines Vorlesers schrieben, und die Illumination der Handschriften wurde von darauf spezialisierten Malern und Zeichnern ausgeführt. Doch wenn die Arbeitsabläufe rationalisiert wurden, blieb das Arbeitsgerät von Innovationen weitgehend unberührt: Worte wie Bilder wurden vor allem mit Pinseln und Federn reproduziert. Und das war bei den Druckverfahren vor dem Buchdruck strukturell ähnlich: Beim Blockbuch (und beim Einblattholzschnitt) wurden Worte und Bilder mit dem gleichen Messer aus der Platte herausgearbeitet. So sind in beiden Fällen Worte und Bilder Ergebnisse eines in seinen Resultaten verschiedenen, in seinen Werkzeugen, Arbeitsgängen und Materialien jedoch praktisch identischen Prozesses.

Diese technische Einheit und damit auch die Äquivalenz von Worten und Bildern wurde mit der Einführung von Gutenbergs Buchdruck in Frage gestellt: Die Bilder wurden weiterhin als Flächen in Oberflächen geschnitten; doch die Schrift wurde in ihre Bestandteile, in einzelne und stets gleich geformte Buchstaben und Ligaturen zerlegt.[5] Nicht zufällig ist daher das Werkzeug für den Guss der beweglichen Lettern die wichtigste Erfindung Gutenbergs genannt worden.[6] Sie ermöglichte die Produktion einer potenziell unbegrenzten Zahl identischer Lettern und damit den Druck einer potenziell ebenso unbegrenzten Anzahl von identischen Texten – und damit allerdings auch von potenziell ebenso unbegrenzt verschiedenen Texten: Aus dem gleichen Setzkasten konnte ein religiöses Traktat, ein ketzerisches Flugblatt und ein Lehrbuch der Kräuterkunde gedruckt werden.

Bilder mussten für den Druck allerdings anders behandelt werden als die Schrift. Eine Zerlegung in relativ einfache einzelne grafische Elemente wie die beweglichen Lettern das für den Text besorgt hatten, war für sie praktisch nicht zu erreichen: [7] Nur sich wiederholende Bildbestandteile wie ornamentale Borten und Schmuckversalien konnten so produziert und dann auch gesetzt werden wie Lettern. Um Bilder in

einen gedruckten Text zu bringen, mussten die Druckstöcke dafür separat und manuell produziert werden. In dem Buch- oder Hochdruck genannten Verfahren konnten Holzschnitte dann mit dem Letternsatz zusammen abgezogen werden. Allerdings war die Produktion dieser Holzschnitte vor allem zu Beginn weder einfach noch billig, was dazu führen konnte, dass die wenigen Druckstöcke für Bilder zur Illustration von vielen und verschiedenen Texten verwendet wurden. Und so konnte es vorkommen, dass ein Schnitt verschiedene Passagen eines Buches illustrierte, beispielsweise in der Schedel'schen Weltchronik von 1493, einem der ersten verlegerischen Großprojekte: „The same heads and views appear with quite different captions in different parts of the book. One view does duty for no less than eleven separate towns."[8] Bücher mit Kupferstichen oder Radierungen zu illustrieren war aus anderen Gründen kompliziert. Anders als beim Buchdruck mit Holzschnitten waren hier in jedem Fall zwei voneinander unabhängige Druckvorgänge nötig: Entweder wurde ein Blatt zunächst mit dem Text, dann mit dem Bild gedruckt; oder das Bild wurde auf einem eigenen Bogen abgezogen und dann in die Textseiten des Buches eingebunden.[9] Diesen zusätzlichen Arbeitsgängen zum Trotz setzten sich die Tiefdruckverfahren im Laufe des 16. Jahrhunderts mehr und mehr durch – und zwar ihrer abbildlichen Qualitäten wegen ebenso wie bestimmter Vorzüge bei der Verarbeitung: „By the fifteen-fifties the woodcut had reached the limit of minuteness of work beyond it could not go as long as there was no change in the techniques of paper-making and of inking the blocks. … [In] spite of all our modern skill it is still a mechanically simpler task to ink and pull good clean impressions from microscopically fine lines sunk below the surface of a sheet of polished metal than it is to ink and pull good clean impressions from what in comparision are very coarse lines which stand up from a surface, whether it be metal or wood. It depends on the difference between filling sunk lines with ink and then wiping away the excess of ink from the surface, and covering the tops of raised lines with ink and not being able to get rid of any excess of ink on the shoulders and sides of the lines."[10] Mehr als drei Jahrhunderte lang veränderte sich wenig an diesen Verfahren, Materialien und Arbeitsabläufen, und ebenso wenig auch am Verhältnis der reproduzierten Worte und Bilder zueinander. Die Druckpressen arbeiteten ähnlich wie jene, die Gutenberg seinerzeit verwendet hatte, die Gestalt der Schriften entfaltete sich, aber der Guss der Lettern wurde so vorgenommen wie schon im 15. Jahrhundert, die Druckstöcke für die Bilder wurden weiterhin manuell hergestellt, auch wenn hier und da Versuche unternommen wurden, die Arbeitsabläufe durch Formalisierungen zu beschleunigen: „Marc Antonio [Raimondi, ft] devised a kind of shading that represented not the play of light across a surface, and not the series of local textures, but the bosses and hollows made in a surface by what is under it. […] It was the most adequate instrument for an average purpose. It was fitted for the average skill of the average engraver, for it enabled him to produce tidy organized linear webs that called for no mental alertness. It could be learned as a routine."[11] Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann das Gefüge aus manueller Bild- und halbtechnischer Textreproduktion in Bewegung zu geraten. Sowohl die materiellen Voraussetzungen wie auch die Produktionsprozesse selbst änderten sich. 1799 wurde die erste Maschine gebaut, mit der Papier nicht mehr auf Bögen, sondern