

Ulrich Look: Fotografie und Undarstellbarkeit - James Welling

...

Uneindeutigkeit

Zu den "Light Sources" hat James Welling gesagt, "ich habe etwas gesucht, das ich nicht sofort entziffern konnte".¹ Damit bezieht er sich auf ein einzelnes Foto - die Bilder stehen jeweils für sich. Wenn aber schon die einzelne Aufnahme nicht ohne weiteres zu entschlüsseln ist, trägt die unerwartete Gruppierung mehrerer Bilder zur weiter erschwerten Auflösbarkeit des einzelnen bei. Von seinen neuen Arbeiten sagt Welling auch, sie seien in höherem Maße lyrisch als frühere - er nennt die Serien über das VW-Werk in Wolfsburg (1994)² und die Spitzenproduktion in der Normandie (1993)³. Gegen den ersten Anschein aber sollten Wellings Äußerungen nicht so verstanden werden, der "lyrische" Charakter der "Light Sources" liege in ihrer individuellen "Verschlüsselung". Und zusätzlich lässt sich argumentieren, die Suche nach uneindeutigen Bildern sei eine Triebfeder des gesamten bisherigen Werkes.

Uneindeutigkeit ist bei Welling nicht Sache einer Subjektivierung der fotografischen Praxis. In der oben wiedergegebenen Äußerung macht er das Ich als Rezipienten zum Subjekt der Produktion. Nicht wird an das Motiv eine verunklärnde Haltung herangetragen, sondern es werden Motive gesucht, die von sich her nicht sofort und eindeutig zu entschlüsseln sind. Von Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit an hat Welling eine dokumentarische Haltung entwickelt und sich von "Subjektiver Fotografie", "Pikturalismus" und allen Auffassungen distanziert, welche den persönlichen Standpunkt in den Vordergrund stellen und sich auf das unwiederholbare "gelungene Bild", die Fixierung des "günstigen Augenblicks" richten. Auf der anderen Seite stehen seine Arbeiten aller Inszenierung und Theatralisierung des Bildes fern. Vielmehr knüpft Welling an Traditionen der sachlichen Registrierung des Vorliegenden an, ohne dafür jedoch eine so strikte dokumentarische Ökonomie zu nutzen, wie sie von anderen Fotografen seit den siebziger Jahren entwickelt worden ist.

Die Arbeit von Bernd und Hilla Becher ist ein hervorragendes Beispiel für die Trennung der Praxis von allen fotografischen Konventionen, die dazu beitragen, durch Lichtführung, Komposition, Sujetwahl usw. die Aufnahme als eigene, unverwechselbare "Sicht" des jeweiligen Fotografen auszuzeichnen. Diese Fotografen entscheiden sich für den Ausschluss aller besonderen Aspekte, um ihren Gegenstand möglichst neutral wiedergeben zu können: eine fotografische Haltung, die das Bild so transparent wie irgend möglich für den Gegenstand macht, diesem einen möglichst reduzierten Widerstand des Mediums entgegensetzt. Die abgebildeten Gegenstände werden als Objekte der Konservierung, des Studiums, des wissenschaftsförmigen Vergleichs vor Augen geführt. Eine solche Art der Bildherstellung entspricht dem Konzept der "Schreibweise im Nullzustand" von Roland Barthes, der Indifferenz des auktorialen Standpunktes.

Damit stimmt Welling überein, wenn er dem Fotografen, sich selbst die Stelle des Rezipienten zuweist. An anderer Stelle bezeichnet er es als sein Anliegen, einen "Diskurs über die Welt" zu führen.⁴ Es geht darum, die Welt dazu zu bringen, sich zu zeigen, und damit befindet Welling sich in Übereinstimmung mit dem Wesen der Fotografie, die nichts ist als die Registrierung von Licht mit Hilfe einer lichtempfindlichen Oberfläche. Der Anspruch eines Diskurses "über die Welt" andererseits ist so groß, dass er nur leer sein kann - in der Tat ist es so, dass Welling sich im Unterschied zu vielen dokumentarisch arbeitenden Fotografen auf keine "großen Themen" beschränkt, die er dann in irgendeiner Weise erschöpfend zu bearbeiten bestrebt ist. Wenn seine Vorgehensweise grundsätzlich dokumentarisch ist, orientiert er sich nicht am Paradigma des Archivs und dessen Forderung nach Standardisierung der Aufnahme und Vollständigkeit. Die Leere des Anspruchs eines Diskurses über die Welt aber entspricht wiederum dem Wesen der

Fotografie, nämlich ihrer mechanischen Rezeptivität, die grundsätzlich alles registriert, das Licht in ausreichender Quantität reflektiert.

Es ist hier die Rede von einer Auffassung der Fotografie als Inschrift des Lichtes (die Übersetzung des Wortes "Fotografie" müsste "Lichtschrift" lauten), die einzig physikalischen Gesetzen gehorcht. Sie vollzieht sich aber gemäß einer so eindeutigen Abhängigkeit der Wirkung (Bild) von einer Ursache (Lichteinfall), dass Roland Barthes die Beziehung der Fotografie zum abgebildeten Objekt als indexikalisch charakterisiert.⁵ In solcher Auffassung wird die Intervention des Fotografen als sekundär, gewissermaßen unwesentlich angesehen bzw. wird einzig der Nullgrad auktorialen Eingriffes als der Fotografie entsprechender Modus betrachtet. Bestimmung des Ausschnittes, Suche nach Kompositionsverhältnissen, die Wahl des Sujets und die Entscheidung für bestimmte Aspekte, z.B. ausgesuchte Licht- und Schattensituationen, all das, was gewöhnlich als die eigentliche Arbeit des Fotografen gilt, ändert nichts an der fundamentalen indexikalischen Zeichenbeziehung des Fotos und könnte sich als Versuch erweisen, die Manifestation eines auktorialen Standpunktes auch dort einzuführen, wo das Medium ihr widersteht.

Wenn also zu akzeptieren ist, dass prinzipiell nicht der Fotograf, sondern der Gegenstand Subjekt der Fotografie ist, kann es zur Aufgabe des Fotografen werden, eine besondere Form für das Primat des Gegenstandes zu schaffen. Der Nullzustand auktorialen Einsatzes liegt nicht in der Abwesenheit des Autors, sondern in dessen Einklammerung. Das heißt, dass nicht die unterschiedslose Aufnahme von allem, das ausreichend Licht reflektiert, um fotografierbar zu sein, am ehesten dem Wesen der Fotografie entspricht. Unumgänglich ist die explizite Wahl des Sujets, der Art und Weise der Aufnahme, des Standpunktes usw., um das Fehlen auktorialer Intervention sinnfällig zu machen.

Fotografie als Fotografie

...

Die Fokussierung auf Medium und Bedingungen der bildnerischen Praxis gehört in der Moderne zu den zentralen künstlerischen Strategien. Selbstreflexivität hat im bisherigen Werk von Welling schon verschiedene Formen angenommen. 1986-1990 und 1994 macht er farbige und schwarz-weiße "Degradés" ohne den Einsatz einer Kamera. Diese Arbeiten entstehen vollständig in der Dunkelkammer durch bestimmte Manipulationen bei der Belichtung von Fotopapier. Bei diesen Arbeiten ist es so, dass einzelne Elemente oder Möglichkeiten des gesamten fotografischen Prozesses isoliert und zur Bildproduktion eingesetzt werden. Das Fotografische selbst, in den genannten Beispielen eingeschränkt auf die Vergrößerung, wird fotografisch, in Form strukturiert belichteten Fotopapiers, exponiert.

Dieses Vorgehen beinhaltet allerdings auch die Möglichkeit, dass an die "Degradés" eine Landschaftswahrnehmung geknüpft wird. Die analytische und selbstreflexive fotografische Praxis generiert diese sie übersteigenden und sich von ihr entfernenden Bilder. Es dürfte von James Welling durchaus intendiert sein, die Assoziationsfähigkeit anzuregen, die unweigerlich dahin tendiert, Bilder gemäss früheren Bildern zu identifizieren und benennbar zu machen. Anders formuliert, ist Welling auch bei primär analytischen und entschieden selbstreflexiven Arbeiten an jener perzeptuellen Komplexität interessiert, die sich zwar reduzieren und unterdrücken, kaum jemals aber vollkommen ausschließen lässt.

...

Mit seinen Fotos von Eisenbahnzügen und Eisenbahnarchitektur⁶ hat Welling ein entscheidendes Mittel und Objekt der Industrialisierung seit dem beginnenden 19. Jahrhundert gewählt. Die Eisenbahn ist das vollkommen unverzichtbare Mittel der Inbesitznahme des nordamerikanischen

Kontinents gewesen, Mittel der Verdrängung und Ausrottung der indigenen Bevölkerung, Voraussetzung für die Konzentration von Macht und Reichtum bei denjenigen, die über die industriellen Produktionsmittel verfügen. Nicht zufällig aber werden Eisenbahn und Fotografie etwa zur selben Zeit erfunden: Ist die Eisenbahn das Medium der industriellen Aneignung des realen Raumes, so ist die Fotografie das Medium der industriellen Aneignung des Bildraumes. Denkwürdig, dass das Prinzip der Perspektive, auf deren automatischer Konstruktion die Fotografie beruht, kaum anderswo so anschaulich wird, wie bei gerade in die Ferne verlaufenden Eisenbahngeleisen. So reflektieren Wellings Eisenbahnfotos auch technische Gegebenheiten und kulturelle Implikationen der Fotografie, und der gemeinsame Ursprung von Fotografie und Eisenbahn macht die Eisenbahn zu einem begründeten, nicht willkürlichen Gegenstand der Bilder.

...

"Light Sources"

Mit den "Light Sources" macht Welling jenes Element zum Gegenstand seiner Aufnahmen, dessen Inschrift eigentliche Sache der Fotografie ist. Gemäß seiner bisherigen Vorgehensweise aber nicht das Licht als solches, sondern jeweils besonderes Licht, das von besonderen Beleuchtungskörpern ausgestrahlt wird. Es geht nicht um die Illustration eines Prinzips, sondern um eine Beziehung zur und einen Zugriff auf die Welt, deren Elemente - die Sujets - ausgewählt werden nach einem Kriterium ihrer inneren - realen oder metaphorischen - Verbundenheit mit der Fotografie selbst. Noch spezifischer ist "Tota Lamp" (1996), das Bild einer Fotolampe, oder es bezieht sich das Bild einer Lampe Josef Hoffmanns in "Paris" (1996) - die Füße der Lampe in Form spiegelnder Metallkugeln - auf Fotos aus dem Bauhaus, die Welling gesehen hatte.

Grundsätzlich ist jedes Foto eines funktionierenden Beleuchtungskörpers eine Gegenlichtaufnahme. Dabei sorgt Welling dafür, dass die Lichtquelle möglichst wenig durch Überstrahlungen verunklärt wird und dass (in den meisten Fällen) prägnante Differenzen zwischen Hell und Dunkel entstehen. Manchmal ist der Lichtkontrast so stark, dass nur die Leuchtröhre zu erkennen ist, nicht mehr die Fassung des Beleuchtungskörpers. Auf eine solche Aufnahme ("Brussels", 1996) bezog sich Wellings eingangs zitierte Äußerung, er suche Dinge, die er nicht sofort entziffern könne. Eine Tendenz zur Auflösung gegenständlicher Lesbarkeit zugunsten fremdartiger, prägnanter Hell-Dunkel-Zeichnungen geht einher mit einer markanten Formalisierung der Konstellationen, mit entschiedener Beziehung zu den Begrenzungen des Bildfeldes. Bei "Paris" geht dies so weit, dass die Abbildung eines gerahmten Druckes Begrenzung und Rahmung von Wellings Foto reflektiert. Mit Referenz zu Konventionen der Bildkomposition schafft Welling Bilder, die hinsichtlich ihrer gegenständlichen Vorgabe uneindeutig genannt werden können, nicht jedoch in Hinsicht auf ihre abstrakte Konstruktion.

Neben Bildern von Beleuchtungskörpern finden sich in der Serie der "Light Sources" andere Arbeiten mit verschiedenen Sujets, deren Einordnung unter diesem Titel nur verständlich erscheint, insofern jeder Licht reflektierende Gegenstand in Hinsicht auf die lichtempfindliche Schicht des Filmes eine Lichtquelle ist. Für die fotochemische Aufzeichnung von Lichtspuren ist es unerheblich, ob das Licht einer primären oder einer sekundären Quelle entstammt; entscheidend für die Entstehung des Bildes ist einzig und allein die Stärke, mit der das Licht auf die jeweilige Stelle des Films trifft. Der Titel "Light Sources" für diese unterschiedlichen Fotos reflektiert insofern auf den rein physikalischen Charakter der fotografischen Registrierung, die zutiefst unterschieden ist vom menschlichen Sehen, das immer "Wahrnehmung" ist, also nie unabhängig von einer interpretativen Verarbeitung des Gesehenen.

...

Andererseits ist auffällig, dass Welling als Sujets für mehrere "Light Sources", die keine Beleuchtungskörper wiedergeben, den Himmel, einen kahlen Baumast vor der Sonne oder Landschaftsbilder integriert. Im Gegensatz zu den kompositorisch strengen Bildern von Beleuchtungskörpern nimmt die Disposition der Motive hier keine ausdrückliche Beziehung zum Bildformat. Grenzenlosigkeit gehört zur Rhetorik des Erhabenen. Das Erhabene ist Paradigma für Bilder des Unbestimmten, dessen, was keinen Umriss hat und angeschaut, aber nicht in den Blick genommen werden kann, das sinnliche Fassungsvermögen des Subjekts übersteigt. Welling nimmt Sujets auf, die fotografierbar, jedoch nicht zum Gegenstand im Sinne eines Gegenüber konkretisiert sind, Sujets, bei denen die automatische Konstruktion des perspektivischen Bildraumes gewissermaßen ins Leere läuft. Registriert werden Teile einer Licht reflektierenden Gegebenheit, deren Bilder vor allem aber zeigen, dass sie sich der Wiedergabe entzieht, da sie zu groß, zu weit, zu ausgedehnt ist: Das, was sprachlich-konzeptuell greifbar ist, übersteigt die Möglichkeiten der Darstellung. Hier konstruiert Welling eine denkwürdige Paradoxie, indem er zum Medium der Undarstellbarkeit die Fotografie macht, welche ihrem Wesen nach Garant getreuer Wiedergabe ist.

Unter dem Titel "Light Sources" aktiviert Welling zwei verschiedene und tendenziell widersprüchliche Modi, das Vertrauen in den fotografischen Realismus zu unterminieren, ohne kompensatorisch eine Subjektivierung der Aufnahme anzubieten: Bilder von Leuchtkörpern, die zum Beispiel durch die Erzeugung von Gegenlicht die Identifizierbarkeit schwer machen und deren "Ungegenständlichkeit" durch mehr oder weniger starke Formalisierung des Bildinventars unterstrichen wird, und (unter anderem) Ansichten, die nichts sind als Ausschnitte aus viel größeren Zusammenhängen.

Wellings "Fotografie der Fotografie" erweist sich als die Darstellung von Undarstellbarkeit. Insofern setzt der fotografische "Diskurs über die Welt" die Dinge der Welt frei von ihrer bildlichen Festlegung. Umgekehrt aber öffnet sich damit auch der Weg für experimentelle Bildproduktionen, die, frei von referentieller Bindung, auf der Ebene des Mediums und des Signifikanten operieren. Einer Unterscheidung J.F. Lyotards folgend, könnte man die "Light Sources" - Welling selbst nennt sie "lyrisch" - nostalgisch und melancholisch nennen, geprägt durch den Rückzug der Realität aus den Bildern. Die "Draperies" hingegen, Bilder des fotografischen Kornes, die früheren "Tile Fotos" und "Color Degradés" aber könnte man experimentell und nihilistisch in dem Sinne nennen, dass Undarstellbarkeit zum Gegenstand eigentlicher Bilderfindungen, zum zentralen Anliegen des Fotografischen gemacht wird.⁷

Aus: Katalog James Welling, Kunstmuseum Luzern, Luzern 1998

¹ Zit. n. Carol Squiers, "A Slice of Light", in: Artforum, Januar 1995, S. 78

² James Welling, Kat. Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg 1994

³ James Welling, Kat. Usines de dentelle, Le Channel, Scène nationale de Calais 1993, Carol Squiers, Anm. 2, S. 77

⁴ Zit. n. Ulrich Loock, "Einleitung", in: James Welling, Photographs 1977-90, Kunstballe Bern 1990, S. 7

⁵ Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 12 ff.

⁶ James Welling, Les voies ferrées: St. Etienne et la Plaine du Forez, Maison de la Culture et de la Communication, St. Etienne 1990

⁷ Vgl. Jean-François Lyotard, "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?", in: Tumult 4, 1982, S. 141 f.