

Daher wird es notwendig, das Bild selbst zu verstehen – nicht, um eine verlorene Wirklichkeit wiederzuentdecken, sondern um zu bestimmen, wie dem Bild eine eigene Bedeutsamkeit zukommt.

Douglas Crimp, 1977

Was ist eine Landschaft
oder
Die Frage nach dem fotografischen Bild

ULRIKE WESTPHAL

Seit den ersten bemannten Weltraumflügen Ende der 1960er Jahre hat die Wissenschaft nach allen längst gelieferten Beweisen nicht nur endlich einen fotografischen Beleg, dass die Erde eine Kugel ist – seitdem wissen wir auch, wie unsere Welt von oben aussieht. Diese Perspektive ist auch heute noch faszinierend und selbst in Zeiten virtueller Erddarstellungen wie GOOGLE EARTH immer wieder aufs Neue ungewohnt. In der Horizontalen kennen wir die Welt von all den Tausenden von Bildern, mit denen uns die Medien täglich überfluten. Die Vogelperspektive verschafft dem Betrachter eine nicht alltägliche Übersicht, die den Bildern in ihren unterschiedlichsten Variationen eine fortwährende Anziehungskraft verleiht.

Auch die fotografische Serie SUPERFICIES (lat. Oberfläche) von Christoph Engel aus den Jahren 2008 und 2009 beeindruckt zunächst durch diesen *göttlichen* Blick von oben. Kleinteilige Strukturen der Natur- und Stadtlandschaften fügen sich in der Distanz zu großflächig angelegten Formationen zusammen. Die Fernsicht ermöglicht die Abstraktion in Flächen und Linien und schafft somit einen ungewöhnlichen Überblick, der Klarheit verspricht. Golfplätze in karger Felslandschaft sehen auf einmal aus wie ausgebreitete Handflächen, dichtbebaute Siedlungen wie ein ornamentales Liniengeflecht. Die flachen Dächer unzähliger Treibhäuser werden zu einem dichten Mosaik-Teppich und die landwirtschaftlichen Felderkreise könnten als Designentwurf für ein Pailletten-Stoffmuster durchgehen. Die Betrachtung dieser Bilder folgt der Bewegung des Herein- und Herauszoomens. Nähert man sich den großformatigen Prints von Christoph Engel, löst sich die flächige Erscheinung des Bildes wieder in seine kleinsten Details auf, die zum verweilenden Betrachten animieren.

Landschaft – Bild – Konstruktion

Die Arbeiten von Christoph Engel besitzen jedoch einen ambivalenten Charakter. Denn während sie durch ihre formale Schönheit überzeugen, so ist ihr Motiv doch mehr als bedrückend. Im Grunde visualisieren die Bilder den Weg der Erde in die ökologische Katastrophe: Angesichts des unverhältnismäßigen Wasserverbrauchs für die industrielle Landwirtschaft, durch Beton flächendeckend versiegelter Landschaften, Golfplätzen in der Wüste und des radikalen Abbaus natürlicher Rohstoffe, der selbst das *ewige* Eis in der Arktis nicht verschont, muss eine für die globale Klimasituation dringend notwendige *Re-Naturierung* reinste Utopie bleiben. Die Bilder von Christoph Engel führen in hoher ästhetischer Qualität vor Augen, in welchem Ausmaß und mit welchen Folgen der Mensch in die natürliche Landschaft eingegriffen hat. Dieser Eingriff ist bereits so gravierend, dass man inzwischen von der Landschaft als einer durch Menschenhand konstruierten Fläche sprechen muss. Wir sehen eine Art *Umwelt-* oder *Natur-Design*, aber nicht im Sinne einer ökologischen Verträglichkeit, sondern vielmehr als eine radikale Umwandlung ganzer Landstriche, über die der Mensch mit seinem unbedingten Gestaltungswillen die Oberhand behält.

Die Serie SUPERFICIES entlarvt nicht nur die *freie* Landschaft als eine Konstruktion, ihre Bilder selbst sind konstruiert. Motivische und bildtechnische Aspekte finden hier eine Verschränkung, die zu generellen Überlegungen zum fotografischen Bild an sich und zur Frage nach dem übergeordneten Thema führen, das Christoph Engel hier verhandelt. Im Folgenden soll der Fokus auf die Entstehung der Serie und die Art ihrer Konstruktion gerichtet werden. Anschließend wird der Frage nachgegangen, wie andere Künstler das Thema Landschaft fotografisch verarbeiten. Gibt es formale und inhaltliche Parallelen? Es erscheint zudem von Interesse, die Beschaffenheit des fotografischen Ausgangsmaterials, welches Christoph Engel hier verwendet, näher zu betrachten und dieses in seinen medialen Kontext zu setzen.

Die Frage nach der Genese von Christoph Engels Bildern lässt im ersten Moment an die klassische Luftbildfotografie denken. Besonders in ihren Motiven ähneln sie den aus dem Flugzeug heraus aufgenommenen Bildern des Amerikaners Alex MacLean. Engel steht jedoch nicht in der Tradition der Luftbildfotografie, deren bekannte Vertreter wie Yann Arthus-Bertrand oder Georg Gerster (Abb 1 > S. 12) durch den Blick von oben dem Betrachter die Schönheit landschaftlicher Strukturen und Formationen vor Augen führen. Christoph Engel fotografiert seine Motive nicht selbst. Die Bilder der Serie SUPERFICIES sind digitale Collagen aus mehreren Hundert Einzelbildern. Ausgangsbasis ist dabei frei zugängliches Material aus dem Internet. Die einzelnen Bildelemente sind mit der Software GOOGLE EARTH heruntergeladen und in aufwendiger Detailarbeit zusammengefügt. Denn die Werkzeuge von GOOGLE EARTH erlauben zwar den Download von Bildern in hoher Auflösung, diese sind jedoch hinsichtlich Zentimetergröße auf einen kleinen Ausschnitt begrenzt. Engel wählt also eine angesteuerte Ansicht nach subjektiven Kriterien – die von einem sichtbar hohen gestalterischen Anspruch sind – aus und überträgt dann Bild um Bild in ein großes Ganzes. Die Auswahl ist dabei in verschiedene inhaltliche Themen untergliedert. Die einzelnen Bilder zeigen Aspekte der Freizeitgestaltung, Mobilität, Landwirtschaft, Rohstoffgewinnung und der Beschaffenheit von Wohnräumen.

Das Motiv der Landschaft in der zeitgenössischen Fotografie

Das Thema Landschaft ist seit der Frühzeit der Fotografie fester Bestandteil ihres motivischen Kanons. In der zeitgenössischen Fotografie gewinnt die bildliche Auseinandersetzung mit der Darstellung der Natur zunehmend an Bedeutung. [1] Der große *Landschaftsfotograf* und Becher-Schüler Axel Hütte (geb. 1951) transferiert innerhalb seiner großformatigen Arbeiten das Wesen einer Landschaft und deren atmosphärische Verdichtung in ihr fotografisches Abbild. (Abb 2 > S. 12) Die Landschaftsaufnahmen, die Hütte auf der ganzen Welt fotografiert, bilden die Natur nicht einfach nur ab, in Verbindung mit dem Rätselhaften und Geheimnisvollen, das den Bildern innewohnt, schärfen sie die Wahrnehmung für die individuellen Strukturen der natürlichen Formationen. Dieser Ansatz des Innehaltens und Schauens findet sich auch bei den Arbeiten von Christoph Engel – nur aus einer anderen, für den Betrachter ungewöhnlichen Perspektive der senkrechten Aufsicht.

Dass das Thema Landschaft nicht immer unbedingt durch Bilder der unwegsamen Natur in außereuropäischer Ferne und in Ansichten natürlicher Erhabenheit verhandelt wird, zeigen die Aufnahmen von Simone Nieweg (geb. 1962), Becher-Schülerin der späteren Generation. Ihre Fotografien sind dem eher unspektakulären Motiv der heimischen Gärten und Ackerflächen gewidmet. Durch die vordergründige Alltäglichkeit und Schlichtheit des Sujets rücken Komposition und Anordnung der einzelnen Elemente im Bild in den Fokus der Aufmerksamkeit. (Abb 3 > S. 12) In der fotografischen Auseinandersetzung mit der Landschaft steht also nicht mehr nur die Dokumentation landschaftlicher Umgebung im Vordergrund, das Bild der Natur dient vielmehr als Folie für die Beschäftigung mit Aspekten der Wahrnehmung und nicht zuletzt auch als Visualisierungsform von Erfahrungs- und Erinnerungsräumen. Die seit einigen Jahren von verschiedenen Künstlern praktizierte digitale Bildkonstruktion und -manipulation sorgt zudem für eine besondere bildimmanente Spannung, schließen sich doch die beiden ideellen Pole *artifizielle* Bilder und *natürliche* Landschaften in ihren Grundfesten an. Solche Ansätze finden sich z.B. bei Michael Reisch (geb. 1964) oder auch bei Beate Gütschow (geb. 1970). Die realen und durch ihre vermeintliche Unberührtheit zugleich surreal anmutenden Landschaften von Michael Reisch basieren auf Aufnahmen der Großbildkamera, die der Fotograf anschließend am Computer digital bearbeitet und neu zusammenfügt. (Abb 4 > S. 12) Im Rahmen der Manipulation werden jegliche Zeichen, die eine konkrete lokale Verortung ermöglichen könnten, entfernt. Die überperfekten Ansichten zeigen eine unnatürliche Szenerie, die jedoch unseren medial geprägten Vorstellungen von Landschaft sehr nahe kommt. Reisch verbindet hier den Naturbegriff des Ursprünglichen und der harmonischen Schönheit alles Natürlichen mit dem Gefühl des Gewaltigen und Ungeheuerlichen, das mit Natur und Landschaft ebenso assoziiert wird.

[1] vgl. Andreas Zeising, *Imaginäre Wirklichkeiten. Fiktionale Orte in der neueren Fotografie*. In: *Heute bis jetzt. Zeitgenössische Fotografie aus Düsseldorf. Teil II*. Düsseldorf 2002, S. 22-33, S. 29 und allgemein zum Thema *Landschaftsfotografie* die neuere Publikation *Verschwindende Landschaften*. Hrsg. von Nadine Barth. Köln 2008

Die reale Umgebung, die zum Zeitpunkt der Aufnahme vor der Kamera existiert hat, also der ursprüngliche *Kontakt mit der Realität*, findet sich als Ausgangspunkt auch in den Arbeiten von Beate Gütschow. Ihre digitalen Collagen von Stadtlandschaften und Naturansichten sind ebenfalls aus zahlreichen Bildfragmenten, die die Künstlerin auf ihren Reisen fotografiert, zusammengesetzt. (Abb 5 > S. 12) So entstehen architektonische Flächen aus Beton, die in ihrer Verdichtung zeigen, was von der großen Idee der Moderne noch übrig ist: eine unwohnliche und unpraktische Gebäudearchitektur. [2] Neben den urbanen Szenarien erschafft die Künstlerin scheinbar natürliche Landschaften, die in ihrem formalen Aufbau und der Positionierung von Einzelelementen wie Baumstümpfen im Vordergrund auf die klassische Landschaftsmalerei des 18. und frühen 19. Jahrhunderts verweisen. Die Arbeiten von Gütschow visualisieren immer das Utopische, etwas Unerreichbares – sei es mit negativer Ausprägung (den grauen, unbewohnbaren Betonwelten) oder mit positivem Wunschziel (die harmonisch ausgerichteten Wald- und Naturlandschaften, die zudem in Farbe präsentiert werden). (Abb 6 > S. 12) Gleich der Utopie sind Gütschows Bilder zeitlos. Ihnen fehlt eine konkrete zeitliche Bestimmung, denn weder die abgebildeten Architekturelemente noch die Naturversatzstücke können zeitlich eingeordnet werden.

[2] vgl. Ulrich Bischoff, Gestaltete Landschaften.

In: ars viva 2006/2007.

Erzählung / narration. Andrea Faciu, Beate Gütschow, Michael Sailsdorfer. Hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft. Frankfurt 2006, S. 97-100, S. 98

Gütschow als auch Reisch geht es nicht um das Festhalten schöner Landstriche oder symbolisch aufgeladener Natursituationen, monumental verdichtet in einer Aufnahme, sondern um den Verweis auf die eigene Wahrnehmung, die durch Montage und Konstruktion des Bildes herausgefordert und aktiviert wird. Beate Gütschow geht davon aus, *dass der Betrachter weiß, dass ein Foto [...] kein Äquivalent in der Wirklichkeit haben könnte. Genauso könnte es auch etwas geben, was vor der Kamera stattgefunden hat.* [3] Der Betrachter ist also bereits sensibilisiert für beide Möglichkeiten der Bildgenese. Doch wie verhält es sich bei den Satellitenbildern von GOOGLE EARTH, die Christoph Engel hier präsentiert? Mit welcher Erwartungshaltung werden diese Bilder eigentlich rezipiert?

[3] Die Erzählung vor dem Bild.

Ein Gespräch zwischen Hubertus von Amelunxen und

Beate Gütschow.

In: ars viva 2006/2007, S. 66-72, S. 68

Der konstruktive Eingriff, den Christoph Engel innerhalb der Bildproduktion vornimmt, ist im Vergleich zu den beiden oben genannten Positionen ein wesentlich geringerer. Er verwendet zwar kein selbstfotografiertes Material, sondern für jeden frei zugängliche Daten aus dem Internet. Engels Bilder sind aus einzelnen Elementen zusammengesetzt, aber nicht in ihrer eigentlichen Form manipuliert oder in einen fremden Kontext verpflanzt. Das Thema der Konstruktion des fotografischen Bildes ist im allgemeinen fotografischen Diskurs nichts Neues. Die Debatte um das konstruierte Bild und die Konsequenzen der Verwendung digitaler Bildgebungsverfahren für die Fotografie sind ausführlich diskutiert worden. [4] Der Glaube an eine Fotografie, die ein Bild der Wirklichkeit zeigt, ist längst gebrochen. Ob sich eine Spur der Realität im Moment der Aufnahme in das Bild einschreibt oder nicht, und ob sich diese Spur zurückverfolgen lässt, ist nicht mehr unbedingt die entscheidende Frage.

[4] vgl. William J. Mitchell, The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era. Cambridge/Mass. 1992 oder Fotografie nach der Fotografie. Hrsg. von Hubertus v. Amelunxen. Dresden/Basel 1995

Innerhalb der konstruktiven Arbeitsweise von Christoph Engel wird die Technik der Collage zum gestaltgebenden Prinzip. Nicht ein konkretes Manipulieren von Form und Farbe steht im Vordergrund, sondern das manuelle Zusammensetzen von Einzelteilen zu einem subjektiven Gesamtbild. Ähnlichkeiten auf ästhetischer Ebene haben Engels Arbeiten hier vor allem mit den SUPERVISIONS von Andreas Gefeller (geb. 1970). Auch Gefeller zeigt einen Blick von oben, jedoch aus einer geringen Höhe. Systematisch scannt er mit einer Spezialkonstruktion urbane Oberflächen und setzt Hunderte von Einzelaufnahmen digital zu monumentalen Bildern zusammen. (Abb 7 > S. 13) Seine akribischen visuellen Bestandsaufnahmen sind wie Engels Bilder ohne zentrale Fokussierung und schwanken zwischen einer zwei- und dreidimensionalen Wahrnehmung. Gefeller schafft mittels der Collage ein fotografisches Protokoll des Sichtbaren, das jedoch zugleich eine in der Realität unmögliche Ansicht darstellt. Auch der Schweizer Jules Spinatsch (geb. 1964) arbeitet mit den Mitteln der Collage, um eine fiktive Gesamtansicht zu erschaffen. Eine von ihm installierte und programmierte Netzwerkkamera nahm zum Beispiel dreitausend Einzelbilder von einem Fußballspiel auf und tastete das Stadion mitsamt Spielfeld und Publikumsrängen von links nach rechts und von oben nach unten ab (Heisenbergs Offside, 2006). (Abb 8 > S. 13) Das neun Meter lange Panorama-Bild, zu dem Spinatsch die Kamerabilder zusammensetzte, zeigt aus der Nähe alle Einzelmomente des Fußballspiels und aus der Distanz das Bild als fiktive Einheit.

Eine konstruierte Gleichzeitigkeit, die Verdichtung von Raum und Zeit innerhalb einer Ansicht findet sich auch bei der Arbeit von Christoph Engel. Denn die GOOGLE EARTH-Einzelbilder wurden teilweise zu verschiedenen Zeitpunkten aufgenommen. Dies wird bei genauerer Betrachtung an unterschiedlichen Farbnuancen innerhalb einer Fläche erkennbar. Das Nebeneinander unterschiedlicher Zeitlichkeiten innerhalb eines Bildes untergräbt den scheinbaren dokumentarischen Charakter des fotografischen Bildes. Jules Spinatsch wie auch Christoph Engel nutzen das Prinzip der Collage auf diese Weise auch für das Formulieren einer Medienbildkritik. Das konstruierte Fußballspiel-Panorama von Spinatsch vergegenwärtigt, dass Medienbilder und Fernsehübertragungen ebenfalls eine künstliche Konstruktion und in ihrer visuellen Information beschränkt sind – während der Ball bei Spinatsch höchstens zufällig ins Bild rückt, ist in den Medienbildern nichts anderes bildwürdig. Die Serie SUPERFICIES von Christoph Engel gibt ebenfalls Anstoß zum Nachdenken darüber, in welcher Art und Weise Medienbilder, in diesem Fall die Bilder von GOOGLE EARTH, konsumiert werden. Wo kommen die Bilder von GOOGLE EARTH überhaupt her? Und was bedeutet diese Herkunft letztendlich für die Einordnung der Arbeiten von Christoph Engel in einen größeren medial-künstlerischen Kontext?

BIG BROTHER IS WATCHING YOU

Die Software, die das Herein- und Herauszoomen innerhalb eines virtuellen Globus' ermöglicht, wurde 2001 entwickelt und 2004 vom Konzern Google aufgekauft. Die Auflösung beträgt in der Regel 1 Pixel pro 15m² reale Fläche, in Ballungsgebieten bis zu 15cm² pro Pixel. Durchschnittlich sind die Aufnahmen ein bis drei Jahre alt, seit kurzem ist teilweise das Aufnahmedatum angefügt. [5] GOOGLE EARTH selbst bezieht die Satellitenbilder von externen Firmen, von denen Lizenzen angekauft werden. Unbemannte Satelliten mit hochkomplexen Sensoren sind bereits seit Beginn der zivilen Erdkunde in den frühen 1970er Jahren unterwegs und sammeln Messdaten über die Atmosphäre und Landoberfläche, die u.a. mithilfe von Radar- und Infrarotstrahlung mehr sehen als das menschliche Auge. Auf einem Satelliten werden bis zu zehn verschiedene Instrumente – modernste digitale Kameras, Radiometer, Spektrometer und Radarsysteme – simultan betrieben, aus deren Daten Bilder errechnet werden. [6] So werden flächendeckende visuelle Informationen über größere Räume produziert, die uns die virtuelle Ansicht von Gebieten der Welt ermöglichen, zu denen wir nicht persönlich reisen müssen, sondern die uns in Sekundenschnelle am heimischen Bildschirm vorgeführt werden. Das Phänomen GOOGLE EARTH basiert zum einen auf der Möglichkeit, ferne und fremde Orte anzusteuern und zum anderen auf der Verfügbarkeit von Bildern der Welt und damit zugleich dem Eindruck, ihrer habhaft werden zu können. Die Kehrseite der schönen Bilder ist jedoch eine neue Art der visuellen Überwachung, die auf diesem Wege möglich wird. Denn der Trend neuester Technologien geht zu immer schärferen Bildern, selbst bei geschlossener Wolkendecke, und einer häufigeren Aktualisierung der Bilddaten. Das hat nicht nur zur Folge, dass wir das nächste Urlaubsziel vor Reiseantritt ausgiebig begutachten können, sondern dass zugleich der Orwell'sche Alptraum einer vollständigen Überwachung des Einzelnen durch staatliche Hand erschreckend nahe gerückt ist. Die Diskussion um den Schutz des Bürgers vor Datenmissbrauch versus einzudämmender Terrorgefahr ist nach wie vor hochaktuell. [7]

Dadurch, dass das Betrachten von Satellitenbildern in den Anfängen vor allem staatlichen – forschungswissenschaftlichen wie militärischen – Institutionen vorbehalten war, haftet den Bildern von Google Earth eine Art offizielle Objektivität an. Im Vergleich zu gezeichneten Karten ist dem Satellitenbild als *Bildform eine spezifische Form des [photographisch] Evidenten beigegeben und eine Art des Authentifizierens durch staatliche und nationale Legitimation eingeschrieben.* [8]

(Abb 9 > S. 13)

[5] siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Google_Earth [9. Mai 2009]

[6] vgl. Stefan Dech, Fernerkundung mit Satelliten. In: Berge aus dem All. Hrsg. vom Deutschen Zentrum für Luft- und Raumfahrt. München 2005, S. 8-9

[7] vgl. zum Thema Sicherheit und Google Earth: Kai Biermann, Scheuklappen fürs fliegende Auge. In: Zeit online, 12. September 2007 [11. Mai 2009]

[8] Rolf H. Nohr, Nun haben wir endlich in unserem Heim ein Fenster zur Welt. Kartographien und Topographien des Fernsehens. In: Topographien der Moderne. Hrsg. von Robert Stockhammer. München 2005, S. 382-401, S. 386

Die Verwendung von virtuellen Karten und Satellitenbildern ist inzwischen alltäglich, angefangen von der allabendlichen Wettervorhersage im Fernsehen bis hin zum Navigationsgerät im Auto, das im Voraus den gewünschten Weg digital visualisiert. Internetplattformen wie GOOGLE EARTH oder GOOGLE MAPS erleben einen ungeahnten Boom und rufen damit eine *Remedialisierung* von Geographie hervor. Die sich daraus neu entwickelte Wissenschaft der *Mediengeografie* stellt fest, dass man durch die massenhafte Ausbreitung der Kartierung sämtlicher Lebensbereiche (vom Transportwesen bis hin zur satellitengestützten Massenüberwachung) von einer *Ablösung des WWW durch das WWW bzw. Geoweb sprechen kann: also einer Erweiterung der bislang mit dem Web verbundenen Frage nach dem ‚Wer, Was, Wann?‘ um das ‚Wer, Was, Wann und Wo?‘* [9]

[9] Jörg Döring / Tristan Thielmann, Mediengeographie: Für eine Geomedienwissenschaft. In: Mediengeographie: Theorie – Analyse – Diskussion. Hrsg. von dens. Bielefeld 2009, S. 9-14, S. 10 ff

Auch die Orte selbst verändern hierdurch ihren Charakter. Indem sie im Internet angesteuert werden können und als Realtopographien für jegliche Suchoperation mit dem WWW verknüpft sind, wandelt sich das Raumverständnis an sich: *vom Ort als bewohntem Raum zum Raum als medialisiertem Ort.* [10] Satellitenbilder, mit denen der virtuelle Globus von Google Earth bestückt ist, dienen also ganz selbstverständlich der Orientierung und lokalen Verortung. Die Orte selbst werden dabei zunehmend als Netzwerk von Relationen und Verbindungen wahrgenommen und durch Möglichkeiten von GPS (Global Positioning System) oder WLAN (Wireless Local Area Network) Teil eines logistischen Modells. [11] Vor diesem Hintergrund reorganisieren Medien den Raum auf soziotechnische Weise.

[10] Ebd., S. 14

[11] vgl. ebd., S.13

Das Bild als Landkarte?

In der Arbeit SUPERFICIES fehlt bewusst eine konkrete, nachvollziehbare Ortsbezogenheit, jegliche lokalisierenden Angaben wurden weggelassen – obwohl diese Engel beim Download der Daten durchaus vorlagen. Dieses Vorgehen verweist einmal mehr darauf, dass Engels Bilder die Außenhülle der Welt in einer vielfachen Übersetzung zeigen. Sie sind ein visuelles Produkt, das durch verschiedene Filter gelaufen ist – zuletzt durch den des Künstlers, der das Bild als Ausschnitt auswählt, herunterlädt und wieder zusammensetzt. Dass den Bildern zudem ein konkretes Aufnahmedatum fehlt, das dem originären GOOGLE EARTH-Material seit kurzem teilweise angefügt wird, ist aus diesem Blickwinkel heraus nur stringent. Denn Engel beschäftigt sich innerhalb dieser Arbeit nicht mit dem (ökologischen) Zustand einer Landschaft und ihrem Abbild zu einem bestimmten Zeitpunkt – wie auf dem ersten Blick denkbar und anfangs beschrieben. Er fragt vielmehr nach einer übergeordneten Struktur von Landschaft, die sich autonom von Ort und Zeit im Bild konstituiert und der daraus folgenden, eigenen Realität des Bildes. Im Spannungsfeld von Bild und Abbild findet eine künstlerische Umformung der Bildoberfläche statt. Indem Christoph Engel vorhandenes Material von GOOGLE EARTH verwendet, verweist er nicht nur auf den alltäglichen, meist bedenkenlosen Gebrauch dieser Software, er verändert auf radikale Weise auch seine Position als Fotograf. Er selbst drückt nicht mehr auf den Auslöser, er war selbst am Aufnahmeort gar nicht anwesend. Vor diesem Hintergrund könnte ganz generell die Frage gestellt werden: Sind die Bilder überhaupt noch als *Fotografien* zu bezeichnen?

Interessanterweise assoziiert die Präsentationsform der Serie SUPERFICIES eine eher traditionelle Visualisierung von Landschaft. Die großformatigen Bilder sind ungerahmt mit einfachen Klammern an der Ausstellungswand befestigt, wodurch sie an große Landkarten erinnern, wie man sie z.B. aus dem früheren Erdkunde-Unterricht kennt. Engel führt die digitale Landschaft, die auf dem Bildschirm in Ausschnitten erscheint, wieder zurück in eine konventionelle Darstellungsform. Somit basieren die Bilder auf einer der modernsten Formen der Kartografie der Erdoberfläche, in ihrer Präsentation findet jedoch eine Rückführung in etwas Altbewährtes und Vertrautes statt – was den Spannungsbogen der Arbeit um ein Weiteres erhöht. Eine Landkarte ist *einerseits Werkzeug der Orientierung und Selbstpositionierung, andererseits aber auch immer Ausdruck (geo-)politischer Einschreibung und Produkt eines Machtdiskurses.* [12] Christoph Engel wählt in seinen Arbeiten den Kartenausschnitt nach subjektiven Kriterien, er zeigt mittels Fremdmaterial seine persönliche Perspektive und steckt damit seine eigene, künstlerische Landkarte ab.

[12] Nohr, S. 383 (siehe 8)

Medialisierung versus Nostalgie

Auch Engels jüngere Serie SOMMET (frz. Gipfel) von 2009 basiert auf Bildmaterial von GOOGLE EARTH. Die Bergansichten sind mit Hilfe der von der Software bereitgestellten Zusatzfunktion *Gelände* bzw. *Wetter* erstellt und zeigen Landschaften in einer virtuellen *3D-Perspektive*. Im Unterschied zur Serie SUPERFICIES stellen die Bilder einen konkreten Ort dar: die berühmtesten und berühmtesten Alpenpässe der TOUR DE FRANCE. Es sind also nicht irgendwelche Berge zu sehen, sondern eine Landschaft, die durch zig Fernsehübertragungen und Bildberichterstattungen des sportlichen Großereignisses selbst zu einem medialisierten Ort geworden ist. Als alljährlicher Mittelpunkt des Medieninteresses ist dieser Ort mit der Gegenwart verbunden, Christoph Engels Bilder präsentieren jedoch einen Blick, der in die Vergangenheit gerichtet ist. Die sorgfältig kadrierten Screenshots von SOMMET wurden in Schwarzweiß-Bilder umgewandelt und auf einem barytähnlichen Papier gedruckt. Ihr Format ist im Vergleich zu den SUPERFICIES-Bildern eher klein. In Passepartout und Holzrahmen gefasst, wirken sie aus der Distanz wie klassisch-analoge Schwarzweiß-Aufnahmen aus der Frühzeit der Fotografie. Dieser Eindruck wird durch ihr inhaltliches Motiv zusätzlich gesteigert. Die unbewegte Landschaft war klassisches fotografisches Sujet des 19. Jahrhunderts, denn von ihr ließen sich trotz langer Belichtungszeiten scharfe und unverwackelte Abbilder aufnehmen. Die sogenannte *Reisefotografie* wurde als authentische Dokumentation ferner Länder wahrgenommen. Die damals noch wenig mobilen Menschen sahen in den Fotografien wirklichkeitsgetreue Abbilder fremder Landschaften, erzeugt durch eine dem menschlichen Zugriff entzogene Apparatur. Charakteristisches Merkmal dieser Landschaftsfotografien ist der unverstellte Blick in die Ferne und eine Perspektive, die die Monumentalität der Natur einzufangen versucht. (Abb 10 > S. 13) Engels Computerbilder simulieren diesen Blickwinkel auf virtuelle Weise. Sie sind somit Referenz an ein fotografisches Zeitalter, in dem der Fotografie noch eine uneingeschränkte objektive Wirklichkeitswiedergabe zugesprochen und von einer *Deckungsgleichheit zwischen einer als ‚wahr‘ begriffenen Realität und dem Bild* [13] ausgegangen wurde. In der Wahl des Objekts, des Lichts und des Hintergrunds versuchten diese frühen fotografischen Bilder zugleich, die Konventionen der Malerei zu erfüllen. [14]

Christoph Engels Bergansichten täuschen aus der Distanz einen dokumentarischen Charakter vor, bei näherer Betrachtung entpuppen sie sich jedoch als unperfekte Täuschung. Durch ihre geringe Auflösung verschwimmen nicht nur einzelne Details, ganze Bildbereiche verwandeln sich in unscharfe Flecken. Im Gegensatz zur Fernwirkung haben die Bilder nun auffällige Ähnlichkeiten mit Filmstills oder der Oberfläche von Videospiele. Die Bildunschärfe assoziiert Bewegung wie bei einer *verwackelten* Fotografie und hat nichts mehr mit der statischen, äußeren Präsentation der Werke gemein. Die Wahrnehmung dieser Bilder ist eine ambivalente – ein Changieren zwischen dem, was man zu sehen glaubt und dem, was man bei näherer Betrachtung tatsächlich überhaupt noch erkennen kann. Mit der durch den Entstehungsprozess erzeugten bildimmanenten Spannung hinterfragt Christoph Engel nicht nur die Erwartungshaltung gegenüber fotografischen Bildern und deren dokumentarischen Fähigkeiten, seine Arbeiten werden aufgrund ihres Ursprungsmaterials und deren Übersetzung ins künstlerische Bild zu Sinnbildern unserer medial bestimmten Umgebung.

Das digitale Bild – ein autonomes Objekt?

Die Frage nach der Ontologie des fotografischen Bildes spitzt Christoph Engel in seiner Einzelarbeit DECODE DAGUERRE [2008] auf radikale Weise zu. Wie ein *klassisches* Bild im Rahmen präsentiert, zeigt DECODE DAGUERRE ein riesiges Datenpaket: unendlich scheinende Reihen von Zahlen, Buchstaben und Zeichen – unverständlich und unlesbar für den Betrachter. Es handelt sich um den digitalen Code der Bilddatei einer der ältesten erhaltenen, analogen Fotografien, eine Daguerreotypie von 1837, die den Blick in ein Atelier zeigt. (Abb 11 > S. 13) Die digitale Version des Bildes stammt von der Internetplattform WIKIPEDIA, die neben GOOGLE eine der meist genutzten Adressen für die Aneignung von Wissen im Netz ist. Dem Betrachter wird damit die Möglichkeit gegeben, das Bild, welches Engel fern jeder Bildhaftigkeit in eine Typografie mit normierter Schrift übersetzt, *nachzuschlagen*. Wie bei SOMMET findet hier eine inhaltliche Verschränkung von *alter* und *neuer* Fotografie statt, aus der eine Befragung der eigentlichen Beschaffenheit von Bildern hervorgeht.

[13] Monika Faber, Die Tradition der Inszenierung 1840-1970. In: Das Auge und der Apparat – eine Geschichte der Fotografie. Hrsg. von ders. und Klaus Albrecht Schröder. Wien 2003, S. 16-23, S. 16

[14] Vgl. ebd., S. 22

[15] Peter Lunenfeld, Die Kunst der Posthistorie. Digitale Fotografie und elektronische Semiotik. In: Fotografie nach der Fotografie, S. 93-99, S. 97

[16] Ebd.

[17] Philippe Dubois: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Hrsg. von und mit einem Vorwort von Herta Wolf. Amsterdam/Dresden 1998, S. 49

[18] Lunenfeld, S. 97

Die Darstellung des Zeichen-Codes verdeutlicht auf anschauliche Weise, dass eine digitale Fotografie (nur noch) *denselben Wahrheitsgehalt wie ein geschriebener Text* [15] besitzt. Der vermeintliche Anspruch auf Wirklichkeitstreue ist durch den *Zusammenbruch der indexikalischen Beziehung zwischen Fotografie und ihrem Objekt* [16] vernichtet. Nach Phillippe Dubois begründet sich der Index-Status der analogen Fotografie auf der *physikalische[n] Kontiguität zwischen dem Zeichen und seinem Referenten*. [17] Die beiden kausal voneinander abhängigen Pole OBJEKT und ZEICHEN (das Objekt vor der Kamera und das Bild von diesem Objekt) haben sich innerhalb der Digitalfotografie verschoben. Das digitale Bild eines Objekts ist nicht mehr abhängig von dem Objekt selbst, sondern von seinem vollständigen digitalen Code. Das Fehlen eines der ca. 270 000 Zeichen oder Buchstaben der digital reproduzierten Daguerreotypie würde zur Unlesbarkeit bei dem Versuch einer Rückübersetzung in ein visuelles Bild führen. Peter Lunenfeld stellt zurecht fest, dass wir [...] *gewissermaßen in die Ästhetik des präfotografischen Zeitalters, mithin zu einer Zeichenwelt zurückgekehrt [sind], die sich wieder einmal auf die Dichotomie zwischen dem Wort und dem Bild reduziert, aber diesmal dadurch vereint wird, dass sowohl das Wort als auch das Bild Amalgamierungen des binären Codes sind*. [18]



[Abb 1] Georg Gerster
Marsh in Kermanshah, Iran
1976



[Abb 3] Simone Nieweg
Pfirsichbaum mit Stützen, Montagney, Haute-Saone
2006



[Abb 2] Axel Hütte
Furka II
1995



[Abb 4] Michael Reisch
Landschaft 7/024
2009



[Abb 5] Beate Gütschow
S #2
2005



[Abb 6] Beate Gütschow
LS #7
1999



(Abb 7) Andreas Gefeller
Ohne Titel (Parkplatz), Düsseldorf
2007



(Abb 8) Jules Spinatsch
Heisenbergs Offside
2006



(Abb 9) Internationale Raumstation ISS über dem
Himalaya, fotografische Aufnahme von einem
Spaceshuttle (STS 102), 19. März 2001



(Abb 10) Gustav Jaegermeyer
Der Kristallwassergletscher
1863



(Abb 11) Louis Jacques Mandé Daguerre
Atelier
1837